

Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

1999

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. Н. Скотов. Пушкин сегодня	3
Н. К. Телетова. Архаические истоки поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» . .	10
С. В. Березкина. «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения	27
Ефим Эткинд (Франция). Пушкин и Ламартин	43
Л. Г. Лейтон (США). Пушкин и Гораций: «Арион»	71
Сергей Давыдов (США). Последний лирический цикл Пушкина	86
П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. «Пушкин — наше солнце» (к вопросу о восприятии Пушкина К. Бальмонтом)	109

ПОЛЕМИКА

В. Д. Рак. О тексте пушкинского послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...»	124
С. А. Фомичев. Ответ В. Д. Раку	151

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. А. Кошелев. «Топот бледного коня» (к проблеме: Пушкин и Апокалипсис)	157
А. В. Кошелев. Пушкин о проблеме железных дорог в России (письмо к В. Ф. Одоевскому от ноября 1836 года)	164
Н. Н. Вихрова. Пушкин в дневнике молодого Ивана Аксакова	169
О. Г. Дилакторская. Достоевский и Пушкин («Слабое сердце» и «Медный всадник»)	181
Л. Л. Смирнова. Пушкин в прозе А. Ф. Писемского	189
В. Л. Биттнер (США). Стихотворение А. С. Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» и рисунок «сумасшедшего дома»	198
С. В. Денисенко. Трансформация текста пушкинской «Пиковой дамы»	205

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

В. Ф. Ходасевич. Письма к М. А. Цявловскому (публикация Роберта Хьюза)	214
Томаш Гарриг Масарик об А. С. Пушкине (вступительная заметка и перевод В. А. Каменской и О. М. Малевича)	231

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Стефано Гардзонио (<i>Италия</i>). Итальянское пушкиноведение (краткая характеристика)	239
Р. Ю. Давилевский. Новая работа о Пушкине и масонстве	246
Г. В. Краснов. Научно-художественная	249

ХРОНИКА

В. С. Фомичева. Международная научная конференция «Пушкин и Грибоедов»	252
--	-----

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
 Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ,
 Н. А. ГРОЗНОВА, Б. Ф. ЕГОРОВ, А. И. ПАВЛОВСКИЙ, А. М. ПАНЧЕНКО,
 В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев
 Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4. Тел. 328-16-01

ПУШКИН СЕГОДНЯ

Каждая русская эпоха так или иначе оказывается перед проблемой современного ей Пушкина, Пушкина для нее сегодняшнего, снова и снова подтверждая давний на этот случай прогноз Виссариона Белинского и каждый раз удостоверяя бессчетно повторяемый диагноз Аполлона Григорьева «Пушкин — наше все».¹

Время от времени воздвигающиеся пушкинские юбилеи такой постоянной общенациональный интерес к нашему поэту особенно насыщенно собирают, укрепляют, плотно концентрируют, выбирая из этого *всего* свое. Одно — в одержимую эпоху революционных потрясений, другое — в устойчивой стадии пусть даже иллюзорно обретенных определенностей, третье — в пору каких-то уже утраченных ценностей и еще не найденных новых.

Кажется, именно в такой третьей поре — исторической межумочности — мы сейчас и пребываем. Исторической вроде бы растерянности. Но потому же и в почти свободном состоянии (правда, пока более в свободном падении, чем в свободном полете).

И что же здесь Пушкин?

Вспомним важнейшие — решусь сказать — провидческие слова, произнесенные еще при жизни Пушкина человеком редчайшего духовного провидания, тогда совсем молодым, Гоголем: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».²

И вот это двухсотлетие, даже если считать от времени появления вещей гоголевских слов, стремительно приблизилось, а если считать от рождения Пушкина, так можно сказать и просто пришло.

Что же означало это гоголевское предвидение, которое, будучи постоянно повторяемо как пафосный лозунг и историческое заклинание, превратилось наконец в почти раздражающее общее место и уже почти не задерживающую внимание банальность? Может быть, Гоголь предсказывал явление нового Пушкина? Не отсюда ли косяком прошедшие в торопливой современной публицистике кандидаты? Если воспользоваться театральной терминологией, на главную роль пытливыми режиссерами просматривались и М. Жванецкий, и Б. Окуджава, и В. Высоцкий, и И. Бродский. Впрочем, уже сама многочисленность кандидатур заставляет усомниться в притязании на место «явления чрезвычайного и, может быть, единственного явления русского духа».

¹ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 166.

² Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1953. Т. 6. С. 33.

Тем более вряд ли у Гоголя может идти речь об уже совсем массовом — через двести лет — тиражировании «чрезвычайного явления русского духа». Или обо всей нации как некоем воплощенном коллективном Пушкине.

Не вернее ли предположить, что через двести лет русский человек действительно явился в своем развитии, явился... в Пушкине. Именно сейчас Пушкин предстал перед страной в своем двухсотлетнем развитии, т. е. совсем не в том качестве, в каком он предстал перед ней 100 лет назад или даже 50.

Решусь сказать, что еще никогда он не предстал и столь свободным, так реализовавшимся в своей единственности и чрезвычайности, т. е. так развившимся. И, наконец, столь насущным и необходимым.

Потому что, с другой стороны, и русское общество не становится ли потенциально способным к восприятию такого Пушкина? А за ним — и все в большей мере — мировое сообщество: явное подтверждение тому — органично возникающие и постоянно растущие пушкинские общества: японское, китайское, американское, германское...

Процесс такого общения с Пушкиным сложен, а у нас часто и драматичен.

Еще раз вспомним не случайно же так прижившуюся формулу «Пушкин — наше все».

То, что «Пушкин — наше все», — абсолютно точно: все лучшее, полное, идеальное, все явившееся, если воспользоваться гоголевским словом, в очищенной красоте: русская природа, русская душа, русский язык, русский характер.

Но из того, что «Пушкин — наше все», еще не следует, что «все наше — Пушкин». И это не игра в слова. Между тем ощущение, что «Пушкин — наше все», часто оборачивается готовностью приписать Пушкину все наше, в том числе случайное, быстро преходящее, часто ложное, иногда просто нелепое.

Отсюда и готовность увидеть в «Руслане и Людмиле» зашифрованное предупреждение о некоем заговоре сил мирового зла, и туманные рассуждения о якобы недавно найденных масонских тетрадах Пушкина с якобы содержащимися там пророчествами, и представление самих этих пророчеств, взятых из якобы существующего таганрогского архива Пушкина, якобы тайно переданного поэтом донскому атаману Кутейникову при поездке на Кавказ в 1829 году, и якобы принадлежавший Пушкину порнографический тайный дневник 1836 года. И так далее и тому подобные бесконечные «якобы».

Ведь «масонские» тетради — это условно принятое в пушкинистике название за ненадобностью переданных Пушкину Н. С. Алексеевым после отпуска общества «Овидий» несостоявшихся его приходно-расходных тетрадей, которые и стали для Пушкина его рабочими тетрадями. Они отроду известны, хранятся в Пушкинском Доме, и ничего «масонского» там нет. Таганрогский «архив Пушкина» — еще один миф или шарлатанство, к которому поэт не имеет ни малейшего отношения. Так же как и к современной порнографической поделке — «Дневнику 1836 года».

Но эти и подобные вещи охотно подхватываются — и не только бульварной — прессой, проникают на вездесущее телевидение и вполне вливаются в общий всезахватывающий поток компрометаций и безответственности, так отличающих наше время. Естественно, на таком фоне в массовом сознании достаточно суховатой и сдержанной академической науке трудно рассчитывать на должное внимание.

Владимир Маяковский, молодым во главе поэтической матросни обещавший сбросить Пушкина с корабля современности, со временем опомнился, но, признаваясь в любви к Пушкину, не изменил нелюбви к пушкинистам. «Бойтесь пушкинистов» — звучало в его стихах дерзко и, как думалось, современно. Как думается сейчас, в свете всего, что сказано выше, современно звучит: «Бойтесь не-пушкинистов».

Конечно, и в пушкинистике рождаются спорные гипотезы, и создаются рискованные построения, и появляются прямые ошибки. И все же только наука, имеющая в виду строгие факты и опирающаяся на источники, способна сдерживать или ослабить юбилейный напор бесшабашности и легкомыслия. Здесь первое условие — опора на источниковедческую базу, и укрепление такой базы, и расширение такой базы. Этапным, а в конце концов и решающим уже в самых основных истоках этого *ведения* представляется открытие самого Пушкина. Согласимся, что главный защитник Пушкина — сам Пушкин. Ему нужно помогать и, так сказать, ассистировать.

Прежде всего в этом ряду располагается подготовка академического собрания сочинений поэта.

Уже давно осознано, что никакие частные усилия не могут решить задачу подготовки и издания *полного* Пушкина и что это под силу только академической науке, работающей в рамках академических структур. Жизнь многократно подтвердила такую позицию. Именно академические учреждения подготовили полные академические собрания Тургенева, Достоевского, Некрасова, Чехова...

Именно эти издания, предполагающие, как правило, публикацию всего наследия, вышедшего из-под пера писателя, и обширный текстологический, историко-литературный, бытовой и т. п. комментарий, и называют академическими. На их авторитетной основе и печатаются все остальные издания: научные, популярные, массовые, школьные и т. д.

Русская филология давно стоит перед сложнейшей задачей полного научно подготовленного издания Пушкина. Попытка первого такого академического издания была предпринята еще до революции. Сама идея возникла, естественно, в конце 80-х годов прошлого века, в преддверии 1899 года — столетия со дня рождения поэта. Именно тогда и вышел первый том, подготовленный академиком Л. Н. Майковым. После смерти Л. Н. Майкова была учреждена в составе II Отделения Императорской Академии наук (ныне это ОЛЯ — Отделение литературы и языка Российской Академии наук) комиссия по изданию сочинений Пушкина. Однако уже первый том такого издания вызвал обильную критику. Еще большую вызвали последовавшие: принципы отбора и расположения текстов, неполнота (хотя комиссия выявила и немало пушкинских текстов), комментарии. К тому же по мере издания томов композиция и характер отбора и подачи материалов менялись. С четвертым томом, появившимся в 1916 году, прекратилось последовательное издание стихотворных произведений, а к концу 20-х годов после довольно бессистемного выхода еще ряда довольно бессистемных томов издание прекратилось как несостоятельное.

Во всем этом сказалось общее положение филологической науки, в частности текстологии. Должен был образоваться такой новый этап ее становления, в рамках которого только и могло быть осуществлено издание академического Пушкина.

И такие условия постоянно складывались во многих работах многих пушкинистов и в ряде подготовленных ими изданий.

К началу работы над новым академическим изданием сложились многие благоприятные условия и перспективные возможности его осуществления. Успешно разрабатывались новые принципы текстологии, когда задачей становится не только прочтение того или иного слова и составление его транскрипции, а проникновение в общий план и замысел произведения, уяснение общей эволюции писателя и каждого ее этапа, представление о всей широте его общественных, исторических связей, особенностях биографии, вплоть до знания житейских подробностей, до проникновения в сокровенные тайники психологии... Применительно к Пушкину следовало пройти за ним (и вместе с ним) весь творческий путь. Все это могло стать и стало делом талантливых и квалифицированных ученых — ярких индивидуальностей, объединившихся в то же время в единую группу. Многих из них воспитал знаменитый пушкинский семинар профессора С. А. Венгерова в Петербургском университете.

Конференция пушкинистов 1933 года в Пушкинском Доме предложила четкий план нового академического Пушкина — публикацию его сочинений по жанрово-хронологическому принципу и обширных текстологических, историко-литературных и реально-энциклопедических комментариев.

В 1935 году вышел первый том нового академического издания. На самом деле (по порядковой нумерации) это был седьмой: первый — лицевая лирика — в силу ряда причин еще не был готов. Заключивший в себе пушкинскую драматургию и обширные комментарии седьмой том должен был сыграть и роль нормативного.

Однако стало ясно, что, как предполагалось, к печальному юбилею 1937 года, т. е. к столетию со дня гибели Пушкина, издание не может быть осуществлено. И его академические планы и принципы были административно разрушены. В частности, одну из причин задержки увидели в комментариях, с которыми и велено было расстаться. Без комментариев и лишь с краткими справочными пояснениями был издан и седьмой том. Внесла страшные коррективы и война. Лишь после нее и в результате некоторых перекомпоновок материала прежде всего по XI и XII томам издание наконец было закончено в 16 томах (в 20 книгах). В самое последнее время это собрание было переиздано издательством «Воскресенье», будучи дополнено двумя не исчерпывающими материалов томами «Рисунки Пушкина» и «Рукою Пушкина», подготовленными в Пушкинском Доме.

Ряд лет идет в Пушкинском Доме работа над новым академическим изданием. Идет она долго и сложно. Издание будет прямым наследником первого полного, так называемого большого академического, т. е. издания 1937—1949 годов. Но для того чтобы продолжить работу, потребовалось *еще раз* пройти тем путем, которым прошли готовившие его пушкинисты-предшественники: ведь соответствующие материалы по пути не сохранились. Естественны уточнения, заполнение многих лакун и — главное — обширные комментарии. При возведении такого здания, как академический Пушкин, необходимо строить и своеобразные строительные леса. Их роль выполняют, например, издания, подобные книге «Пушкин в прижизненной критике 1820—1827 гг.» (СПб., 1996) — первому научному изданию такого рода.

Многочисленные текстологические штудии и комментаторские разработки помещаются в таких изданиях, как журнал «Русская литература», «Пушкин. Материалы и исследования», «Временник Пушкинской комиссии» (сейчас под названием «Пушкин и его современники»), «Неизданный Пушкин» — в последнем случае речь, собственно, идет об опытах новых

прочтений некоторых пушкинских текстов. В процессе подготовки нынешнего академического Пушкина была поставлена — и сейчас близка к завершению — и совершенно новая сложнейшая задача: уяснить историю заполнения пушкинских рукописей.

В дни юбилея появится первый том нового академического издания. Работа шла и идет фронтально. Поэтому в силу многих обстоятельств разные тома имеют разную степень готовности: к концу года завершается редакторская работа над вторым томом (в двух книгах) и авторская над третьим и седьмым, готов пятнадцатый том. Среди многих причин задержки была и одна, как ни странно на первый взгляд, благоприятнейшая.

Когда мы говорим о полноте и характере академического издания, то применительно к Пушкину эти понятия особенно сложны; нет поэта, который бы оставил такое количество набросков, отрывков, замыслов — осуществленных и неосуществленных. «И это, — писал в свое время сотрудник Пушкинского Дома и один из крупнейших наших пушкинистов Н. В. Измайлов, — неизбежно вызывает ряд трудностей, ряд спорных и далеко не всегда разрешимых вопросов, которые можно свести к двум основным родам: во-первых, наброски эти не поддаются точной или даже приблизительной 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, 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 беловых рукописей и прижизненных изданий (а также, в особых случаях, (...) варианты или разночтения авторитетнейших стихов). Включение всего материала черновых рукописей имеет для издания сочинений Пушкина особое значение — и по количеству сохранившихся черновиков, в большинстве случаев являющихся единственным источником текста, и по характеру пушкинских черновиков, представляющих, по меткому слову Б. В. Томашевского, „стенотграмму творческого процесса” и дающих огромный материал для истории замысла и создания произведений, для их понимания и интерпретации, для психологии творческого процесса».³

Понятно поэтому, что уже давно перед наукой и издательской практикой встала задача факсимильного воспроизведения пушкинских рукописей: как известно, практически все они хранятся в Пушкинском Доме. По сути первую попытку такого рода предпринял еще до революции сын Президента Императорской Академии наук великого князя Константина

³ Измайлов Н. В. Академическое издание сочинений Пушкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33. № 3. Май—Июнь. С. 259—260.

Константиновича Романова (известного и как поэт К. Р.) князь Олег Константинович, погибший в первую мировую войну.

Многочисленные попытки акций такого рода, предпринимавшиеся Пушкинским Домом, не имели успеха даже в сравнительно благополучной издательской практике советского времени из-за сложности и дороговизны издания.

Работа началась лишь в 1994 году при содействии со стороны Форума лидеров бизнеса под патронажем принца Уэльского Чарльза.

К настоящему времени, если еще раз вспомнить слова Б. В. Томашевского, «стенограмма творческого процесса» поэта запечатлена в факсимильно изданном Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) Российской Академии наук восьми томах «Рабочих тетрадей» Пушкина.

Так называемые рабочие тетради занимают в рукописном наследии поэта центральное место. Пушкин вообще любил работать в больших, альбомного типа тетрадях. Возможно, такая работа отвечала самому духу его органичного, свободного творчества. Заводившаяся для того или иного произведения или замысла тетрадь часто трансформировалась и оказывалась не просто записями такого произведения. При обращении к рукописям поэта перед нами приоткрывается целый особый мир во всем богатстве впечатлений и отвлечений, сложных ассоциаций и глубоких раздумий. В издании представлено 18 рабочих тетрадей (все, что до нас дошло). Структура его такова. В первом томе предисловие руководителей и спонсоров проекта; здесь же вступительная статья председателя Пушкинской комиссии Академии наук, академика Д. С. Лихачева и ее ученого секретаря, профессора С. А. Фомичева. Здесь и «ключ» к изданию пушкинских тетрадей — подробное полистное описание каждой из них, выполненное сотрудниками Пушкинского Дома. Оно включает в себя развернутую атрибуцию творческих текстов, помет и рисунков Пушкина. Последующие семь томов воспроизводят в цвете все пушкинские тетради, от переплетов до пробельных листов.

Единство издания подчеркнуто большим альбомным форматом всех восьми томов.

Некоторые тетради Пушкин заводил для перебеливания уже сложившегося произведения (например, «Цыган»), однако, переписывая готовый текст, он не мог удержаться от новых поправок, попутно отмечая вновь возникавшие замыслы. Одни стихи перебиваются другими, поэзия сопровождается прозаическим текстом, или, на первый взгляд произвольно, прерывается дневниковой записью, или неожиданно переходит в рисунок или рисунки. В свое время П. В. Анненков, первый по-настоящему погружившийся в пушкинские рукописи, был поражен колоссальным богатством пушкинских набросков, отрывков, записей именно как способностью великого поэта слышать бесконечное разнообразие звуков и голосов целого мирового оркестра, им откликаясь, к ним подключаясь и их выражая: «Всякий поймет, как важно и как любопытно собрать и сохранить первые проблески поэтических мыслей его, образы и стихотворные фразы, набегавшие мимоходом, так сказать, на способность воображения и фантазию его. Богатство поэтических средств, обилие творческого материала не мешали Пушкину постоянно записывать мотивы, зарождавшиеся сами собой, звуки, мгновенно восстававшие в душе его (...) Вероятно, Пушкин считал себя не вправе бросать без внимания эти невольные проявления зияющей способности даже в минуты ее наружного покоя. Звуки, по собственному его выражению, беспрестанно переливались и жили в нем; но следует прибавить, что он внимательно

прислушивался к ним, что он наслаждался ими почти без перерыва (...) Отдельные листки и страницы его тетрадей поражают этими стихотворными нотами разных метров и разных ключей, возникшими мгновенно и сбереженными самим художником в минуту их рождения».⁴

Сейчас мечта многих поколений пушкинистов и ценителей поэта — издание существеннейшей части рукописей Пушкина — наконец осуществилась. Замечательно издание и с полиграфической точки зрения. Для печатного воспроизведения пушкинских автографов потрудились лучшие полиграфисты Европы: слайды изготовлены студией «Талестри» (Лондон, Англия), оформление и макет — «Гренвил Дизайн», набор текста — «Нотабене» (Санкт-Петербург, Россия), а печать и переплет — «Композитори» (Болонья, Италия).

«Во время моего визита в Петербург в мае 1994 года, — написал наследник британского престола, — я увидел пушкинские тетради и был поражен их изяществом и уникальностью. (...) Я удовлетворен тем, что мой Форум лидеров бизнеса сыграл ведущую роль в координации этого проекта, и поздравляю его участников. Их труд помог всему миру открыть гений одного из великих основоположников русской литературы».

Благородное дело имеет и благородное, мы надеемся, продолжение. Пушкинский Дом дарит несколько десятков комплектов этого очень дорогого издания крупнейшим книго- и архивохранилищам и пушкинским музеям России и стран СНГ. Есть надежда и на факсимильное издание болдинских рукописей поэта. Следует сказать, что при этом очень расширяется аудитория пушкинистов-текстологов, а дело академического издания, так сказать, ставится под общественный контроль.

Когда-то Достоевский сказал, что Пушкин загадал нам всем загадку и вот теперь мы без него эту загадку разгадываем. Новое издание еще более эту загадку усложняет и одновременно еще ближе подводит нас к разгадке.

Ведь сам Пушкин не только загадочен: он и явленная разгадка многих проблем человеческого бытия, которыми мы сейчас так маемся и над решением которых так бьемся. Он реально представшее, и не теоретически, а, так сказать, практически, разрешение противоречий: личного и общего, элитного и массового, народного, национального и интернационального... И так далее и так далее. Дело за всеми нами. За нашими частными усилиями и нашей общей способностью ответить на вызов, который сделала нам история, явив в Пушкине — спустя двести лет — русского человека в его развитии.

⁴ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 310—311.

АРХАИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Пушкину было двадцать лет, когда поэма была закончена. Тогда ссылались на влияние поэм В. Жуковского «Громобой» и «Двенадцать спящих дев», на «Орlando фуриозо» Лодовико Ариосто с его барочной усложненностью. Экзотика Ариосто и жанровая общность с Жуковским легко обнаруживаются в поэме Пушкина, но сравнения эти ничего не раскрывают при анализе своеобразия «Руслана и Людмилы».

Бегло говорилось о нескрываемой поэтом связи с так называемыми волшебнo-фантастическими сказками М. Чулкова, М. Попова, В. Лёвшина, чрезвычайно популярными с 60-х годов XVIII века. Однако сравнение поэмы с этим сказочным пластом литературы обнаруживает тот художественный уровень Пушкина, который был вовсе недоступен его предшественникам-сказочникам. Приходится говорить лишь о знакомстве Пушкина и использовании некоторых эпизодов, сильно, впрочем, видоизмененных. Там, где протосюжетом сказки оказывается былина или хотя бы отдельные ее сохранившиеся элементы, это особенно примечательно. Пушкину удается передать драгоценную основу, словно шелухой развлекательности закрытое древнее и подлинное начало. Его занимает попытка отыскать звенья из цепи утраченных преданий. И здесь первая и главная параллель с нордическими, германо-скандинавскими сказаниями.

Таким образом, следует говорить о трех слоях допушкинских преданий, использованных им и отлитых в целое поэмы. Это:

- 1) нордические мифы;
- 2) русская былина, давшая Скандинавии одни мотивы и взявшая другие;
- 3) волшебнo-фантастическая сказка XVIII—начала XIX века, знакомая и с мифами Севера, и с былинами, и с гривуазно-барочными мотивами Запада.

Рассмотрим в указанном порядке связь поэмы Пушкина с этими плодотворными источниками.¹

¹ Избранная тема, сам ракурс анализа поэмы преднамеренно не учитывают многообразных факторов в русской литературе конца XVIII—начала XIX века, которые так или иначе отразились на познаниях Пушкина и нашли выражение в поэме. Атмосфера формирования его миросозерцания, его выбора и предпочтений при создании «Руслана и Людмилы» фундаментально проанализированы в труде проф. В. А. Кошелева «Первая книга Пушкина», изданном в 1997 году в г. Томске. Настоящая работа была завершена до выхода этой книги и вне тех задач, которые, по-видимому, ставил себе В. А. Кошелев.

1

Нордический эпос находит себе выражение, прежде всего, в сюжете о карлике и великане, рассказанном Головой Руслану. Карлик зол и летуч. Источник его могущества — огромная борода. Сюжет о великой голове — излюбленный и повторяющийся в сказках. Но затем фантазия сказочников устремляется по иному пути. Пушкин же ведет свой рассказ далее, опираясь на скандинавский протосюжет. Но знал ли он его?

Однажды он записывает: «Нам приятно было бы наблюдать историю нашего народа в сих первоначальных играх разума, творческого духа, сравнить влияние завоевания скандинавов с завоеваниями мавров».² Через фольклор «завоевания мавров» России не коснулись, «завоевания скандинавов» коснулись значительно. И здесь речь должна идти — применительно к поэме Пушкина — о Старшей Эдде и Младшей Эдде Снорри Стурлусона (XII век). В Женеве в 1767 году в переводе на французский язык вышла Младшая Эдда. Три ее издания в Швеции в подлиннике выходили на протяжении ста пятидесяти лет (последнее, ко времени Пушкина, 1818 года). Сюжеты Старшей и Младшей Эдды излагались также в русском переводе труда Олофа фон Далина «История шведского государства», вышедшем в 1805—1807 годах. Таким образом, древняя мифология скандинавов в России ко времени работы Пушкина над поэмой была известна.

Итак, у Пушкина Голова рассказывает о коварстве младшего брата, карлы Черномора, с которым исполин отправился искать меч, ибо в нем источник гибели старшего и утраты сверхъестественных сил и власти младшего. Идет борьба за меч. Побеждает хитрый и подлый карла, он отрубает мечом голову великана-брата, переносит ее вдаль, подложив под нее опасный для себя, своей бороды, новообретенный меч. Протосюжет о двух братьях, коварном карле и великане, обнаруживается и находит себе объяснение *только* в Эдде.

В фантастических русских сказках и великан, и карлик живут тоже, но *порознь*, разьединенные временем, пространством и самим сюжетом. Пушкин их соединяет. Источник этого мотива восходит к X—XI векам, но, несомненно, уходит в более отдаленные эпохи.

Снорри Стурлусон в Младшей Эдде представляет рассказ, по-видимому более молодой, чем сам сюжет, так как оказалась утраченной ритмика знающей эту тему Старшей Эдды. Борис Ярхо объясняет эддические чередования ритма и прозы начавшимся умиранием скальдического текста, «когда автор забыл текст, он соединяет куски прозаическим пересказом».³

Итак, три аса, т. е. три бога (их у скандинавов, как и на Олимпе у древних греков, двенадцать), ходят по свету. Это Один, Хонир и Локи. У водопада они видят выдру, что выловила лосося и, зажмурясь, приступила к его поеданию. Один из богов, злой и всегда мешающий Одину Локи, кидает камень и убивает выдру. И выдру, и рыбу эти трое берут с собой, входя в жилище великана Хрейдмара. Они успокаивают его насчет разорительного обеда, показывая свои трофеи. Хозяин призывает своих сыновей — великана Фафни (Фафнира) и карлика Регина. Эти трое утверждают, что убитый — их сын и брат Отр «и он часто плавал в

² Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.] 1937—1949. Т. VI. С. 367. Далее ссылки в тексте.

³ Ярхо Б. Сказание о Сигурде Фафнисбани и его отражение в русском эпосе // Русский филологический сборник. Варшава, 1913. № 2. С. 456.

водопаде в образе выдры».⁴ Оборотничество оказывается вполне доступным в силу колдовских сил отца,⁵ в силу древности мифа, в котором природа не отделилась от своих порождений, способных к перевоплощениям. Еще не кончилась борьба за власть ванов (великанов и карликов, детей Земли), т. е. хтонических⁶ властителей мира, с асами — антропоморфными богами следующего этапа развития человечества, более далекими от Матери-Земли, не способными к метаморфозам.

Хрейдмар связывает гостей, у Одина отбирает копье, у Локи башмаки. Локи послан Одином к водопаду, где в виде щуки живет и питается рыбкой альб — «живущий в камнях» — Андвари, который жалуется на участь свою: «злобная норна / так мне судила, / что плавать я должен».⁷ Андвари — владыка золота. Локи отбирает его, передает Одину и тот платит выкуп за Отра, наполняя золотом его шкурку. Боги уходят, но Андвари проклял того, кто будет владеть золотом, как и сам был проклят Землей-Эрдой, им ограбленной. Проклятие переходит в семью Хрейдмара. Исполин Фафнир и альб Регин требуют у отца разделить золото. Тот отказывается. Фафнир его убивает. Остаются великан и карлик, братья. Регин требует свою половину, Фафнир его прогоняет. Чтобы хранить золото, он перенес его в поле и, «приняв облик змея, улегся на золоте»⁸ (варианты — в пещеру, под липу, отчего в Германии Фафнир назван Lindewurm, червь под липой, либо Drache — дракон). Фафниру принадлежит теперь отцовский меч Хротти и шапка-страшило, или рогац (Hognkarre). Регин спасается бегством. Воспитав сироту, героя Сигурда, он выковывает ему меч и требует убить Фафнира. Воспитанник соглашается, и оба отправляются на Гнигахейд — поле, где Сигурд выкопал яму и поразил великана, ползшего через нее на водопой. Понимая язык птиц после омовения в крови Фафнира, Сигурд узнает от них, что он обречен Регином. Он убивает карлика, завладевает золотом, мечом Хротти⁹ и особенной шапкой.

Пушкину в его поэме Сигурд не нужен, у него есть Руслан. Как же карлику справиться с великаном? Стягиваются, уплотняются несущие сюжет конструкции. Исполин приник к земле, и тогда карлик отрубил ему голову. Сигурд «дал бы лежать / долго в траве / старику исполину»,¹⁰ т. е. не тронул его, если бы не наущения Регина. У Пушкина не золото плюс меч и шапка скрывает под собой Голова, но только меч. Шапка уже принадлежит его карле. Исполин-змей (дракон) становится в обновленном варианте *исполинской головой*.

«Заемствующий эпос предлагает Изводу свои условия, которым он должен подчиниться или погибнуть», — утверждает Б. Ярхо.¹¹ Эвгемеристическое начало теснит архаику. Змей-дракон уходит из предания. Во всех древних сказаниях есть тема змеборства, но «в немецкой и скан-

⁴ Старшая Эдда. М.; Л., 1963. С. 100.

⁵ Об этом: Младшая Эдда. Л., 1970. С. 131.

⁶ Хтонос — почва, расширительно — земля.

⁷ Старшая Эдда. С. 100.

⁸ Младшая Эдда. С. 134.

⁹ В самом древнем из сохранившихся эпосов Европы (исключая античность), «Поэме о Беовульфе» IX—X веков, фризский герой Геот убивает мать и сына Гренделей, чудовищных драконов, пожиравших по ночам охрану конунга и живущих в болоте и на дне потока. Геот убивает уже в подводном пространстве мамашу, вослед сыну, забирает непобедимый меч и передает его конунгу Хротгару. Очевидно, что и название меча, дошедшее до смежного эпоса скандинавов, Хротти, восходит к имени его владельца Хротгара.

¹⁰ Старшая Эдда. С. 106.

¹¹ Ярхо Б. Указ. соч. // Русский филологический сборник. 1915. № 1—2. С. 351.

динавской традиции знают рядом со змеем еще и карликов, иногда даже и вовсе вытесняющих змея». ¹²

Именно это происходит в поэме Пушкина, но ему жаль вовсе уничтожить эту экзотику, и союзница злодея-карлика, престарелая Наина, обретает оборотнический змеиный и летучий вид. Исстари ее союзник летает на огромной белой бороде (в сказке М. Попова злодей летает на облаке), она же является к Черномору в виде черного змея:

Гремя железной чешуей,
Он в кольца быстрые согнулся
И вдруг Наиной обернулся.

(IV, 38)

Пушкин следует традиции возможного оборотничества для своих злодеев. Само имя Черномор появилось в «Илье Муромце» Н. Карамзина и, по-видимому, оказалось переводом имени Карачун (из сказки М. Попова), которое произведено от тюркского «кара» — черный, а в целом ассоциируется с фольклорным обозначением смерти как карачуна.

И этот Черномор, преобразующий себя на миг в Руслана, и Наина — черный змей, подобно персонажам Эдды, способны к метаморфозам. Примечательно, что Отр стал выдрой, Фафнир — ползучим драконом, но Регин-карлик как будто слаб для этих превращений. Зато его соплеменник Андвари по воле норны-судьбы сделался из обитателя каменных пещер щукой, что неплохо для охоты за рыбой, и, как и Отр, он имеет преимущество непреходящей сытости — в этом сказался древнейший слой эпоса, когда опасность голода у ванов превращает тех, кто способен таким образом обеспечить себе пищу, в разного рода охотников-животных.

Как в античности поэты стремились увековечить предшественников, используя наново их сюжеты (например, римлянин Плавт пересказывает грека Менандра), так и Пушкин дивным образом обновляет архаику несколькими путями, из которых самый заметный — бытовой. Его злодейский карла оказывается в халате и зевающим, ведьма Наина называется старушкой с клюкой, а плачущая Людмила с аппетитом уплетает Черноморовы угощения. Лишь Финн и Руслан не окружены игривым текстом. Обратим внимание и на то, что Финн столько же финн, сколько и известный северному фольклору фризский король с этим именем (см. «Поэму о Беовульфе»).

Пушкин *оживляет* в русскую литературу сюжет о Фафнире и Регине, *исправляя* искажения и наслоения XVIII века, *соединяя* братьев, разлученных в волшебных-фантастических сказках, и реконструирует тем древний мотив. Происходит возрождение единства давно разошедшихся в литературе братьев, каждый из которых обрастает новыми эпизодами и соответственными пейзажами.

Примечательно, что враждебность Головы к пробудившему ее герою ни в фольклоре, ни в волшебных-фантастических сказках XVIII века не обнаруживается. Этот момент хранит черты северного извода. Сигурд пронзает Дракона. Теперь заменяющая его Голова терпит уязвление в язык, обливается кровью и начинает уважать противника. Фафнир, истекая кровью, беседует с Сигурдом — его, седого великана-змея, Lindewurm'a, сразивший смельчак беседы и откровения достоин.

И последнее. Имена трех соперников Руслана, которые уже рассматривались критикой ранее. Однако не вскрытыми остались многие их

¹² Там же. 1915. № 3—4. С. 391.

смыслы. Так, в черновике Рогдай назван Рахдай, где Rache в переводе с немецкого означает месть. Фарлаф носит ироничное скандинавообразное имя, которое можно перевести как «славный путешественник» (laf — слава). Что касается Ратмира, то К. Батюшков в повести 1810 года «Предслава и Радмир» представил героя Радмира. Смена согласной буквы Пушкиным была преднамеренной: в конце XII века жил предок поэта, названный в родословии сокращенным от Ратмира (вариант Ратибор) именем Ратша. Было и второе написание — Радша, что тоже использует Пушкин в истории своего рода, это связывается с написанием имени Батюшковым.

2

К началу XIX века на волне сентименталистского интереса к оригинальному и самобытному, естественно включившему в свой состав и русский фольклор, происходит поворот к русским сказаниям, отрывочно и произвольно использовавшимся с 60-х годов XVIII века. Об этом пишет В. А. Лёвшин: «В пожарный случай погибло у меня собрание древних богатырских песен, между коими и о сем подвиге Добрыни Никитича».¹³ Речь идет о лёвшинском варианте «Сказки о сильном и славном могучем богатыре Добрыне Никитиче» (М., 1808), сюжет которого восходит к сгоревшему тексту.

Известно, что по заказу горнозаводчика Прокофия Акинфиевича Демидова (1710—1786) уральский казак Кирилл Данилович (по-уральски — Кирша) между 1742-м и 1768 годами закончил свои записи еще бытовавших на восточных окраинах центральной России сказаний.¹⁴ Лишь в 30-е годы XIX века один из первых русских фольклористов И. П. Сахаров дал им произвольное название «былины», процитировав тем самым вступление к «Слову о полку Игореве». Тогда архаическое «стáрины» и научное «сказание» (равное термину «сага») уступило место этому условному термину.

В 1804 году 26 записей текстов Кирши Данилова впервые были опубликованы А. Ф. Якубовичем. Здесь были и исторические песни, и стихи типа баллад, и несколько собственно древних сказаний, видимо подвергшихся как обработке самого Кирши, так и изменениям, внесенным временной и топографической дистанцией от мест первоначального бытования. Успех сборника привел к его переизданию в 1818 году в значительно расширенном варианте: появился уже 61 текст, почерпнутый из той же рукописи Кирши К. Ф. Калайдовичем. Именно второе издание было в библиотеке Пушкина и сказалось в работе над поэмой о Руслане и Людмиле. Многие моменты сюжета и имена были использованы и другими авторами и пришли к Пушкину, вероятно, от них. Здесь размежевание первичного и вторичного использования сборника невозможно.

Последующие более совершенные, по сравнению с вариантом Кирши, записи были в «русской Исландии», т. е. в Олонецком краю, Пушкину не могли быть известны и можно учитывать лишь вариант 1818 года.

¹³ См.: Шкловский В. Чулков и Левшин. М., 1933. С. 104.

¹⁴ Последние попытки датировать записи Кирши сделаны в изданиях: Беляев В. М. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. М., 1969; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Свердловск, 1980. Комментарий.

Из письменной древнерусской литературы, летописей, начальных глав «Истории государства Российского» Карамзина Пушкин знал о собирательной функции имени киевского князя Владимира как для полуисторических, так и для вымышленных событий и героев, о возможном перенесении в X век из других столетий и мест всего героико-эпического ко двору этого князя, крестителя Руси.

Волшебнo-фантастические сказки XVIII века закрепляли за именем Владимира, за его дружиной и стольным градом собирательный смысл. Исторические, полулегендарные и до неузнаваемости искаженные имена его хоробров-богатырей через сказки проникали в иные литературные жанры до начала XIX века.

Издание сказаний дало непосредственный источник сюжетообразующим началам поэмы о Руслане Пушкина. При дворе князя Владимира всегда находятся его дружинники. В былине «Первая поездка Ильи Муромца в Киев» сказано: «...а было у князя их тридцать молодцев».¹⁵ Сравним у Пушкина в сказке: «тридцать витязей прекрасных» — образ, явно восходящий к этому тексту. Однако в их числе отсутствуют три главных богатыря. Едва прибывает к Владимиру в этой былине Илья Муромец, но нет еще Добрыни Никитича и Алеши Поповича. Из них Добрыня соответствует историческому «ую», т. е. дяде князя по матери. Сестра Добрыни Малуша — мать князя. По первоначальному варианту она именовалась Малфреды и была служанкой Эльги, по-русски Ольги, бабки Владимира. Кирша превращает Добрыню из дяди в племянника князя. Он вырывает из змеиного плена тетку Марию Дивовну, т. е. сестрицу или своей матушки, или своего дяди-князя («Добрыня купался — змей унес»). Между тем в первой старине сборника («Про Соловья Будимеровича») указывается, что у князя Владимира была племянница Завава Путятишна, дочь сестры князя и боярина Путяты. В этой же первой былине Кирши речь идет о сватовстве к этой «княженецкой» племяннице заморского гостя, сватовстве удачном, однако из-за долгого отсутствия жениха по делам торговым выворачивается некий «щап» — франт Попов. Как явствует из былины «Добрыня чудь покорил», он же и юный Алеша Попович. Этот Попов сочиняет историю о гибели жениха и, приневоленная князем, Завава венчается со щаем, однако на свадебный пир пожаловал и жених первый, к радости невесты и позору щапа Давыда Попова — вероятно, это крестильное имя Алеши, известного нам в качестве сына ростовского попа Федора (см. «Алеша Попович»).

Здесь находит Пушкин ключ к изображению финального позора куда более прыткого и страшного хвастуна Фарлафа, щапа по всей своей сути. Кирша явно не хотел позорить Алешу Поповича и своеобразным псевдонимом — Давыд Попов — укрыл его от унижения, а в былине «Добрыня чудь покорил» он оказывается без вины виноватым, оставшимся ни с чем, когда Добрыня, вернувшийся с опозданием к жене, говорит ему:

Гой еси, мой названой брат
Алеша Попович млад!
Здравствуй, женивши, да не с ким спать!

(с. 110)

¹⁵ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977. С. 188. Далее в тексте ссылки на это издание.

Из весьма путаных генеалогических сведений о дяде, тетке, племяннице князя киевского Пушкин позволяет себе построить сюжет не о племяннице или тетке, а о дочери князя, необходимости спасти ее от летучего гада, но не геройством полухисторического Добрыни, но волею Руслана. Не забывая и щипа Фарлафа, но усиливая славу Владимира и прелесть его дочери, он дает в соперники Руслану, кроме Фарлафа, еще двух претендентов на руку Людмилы.

Стержень сюжета поэмы — выбор жениха, свадьба, похищение невесты, поиски ее, приключения, смерть подлинная (обернувшаяся мнимой) ее спасителя, разрушение козней летучего и пешего врагов и веселый конец — в основе содержит элементы былин, уже известных поэту. Здесь следует назвать около десяти сказаний Кириши с почти назойливой темой *Змея Горыныча* — всегда мужского пола, исключая его явную матушку или дочь Горынынку из былины «Илья ездил с Добрынею». Похоже, что неприютные и далекие горы — северные, хладные, заснеженные, колдовские — стали сами не только местом обитания всех горынычей и Горынынки, но и породили этих русским равнинным просторам враждебных идолиц. Пушкин особо выделяет в поэме, что его «Черномор полнощных обладатель гор».

Камень — это противное «матери, сырой земле», ласковой, мягкой и плодоносной, это нерусское, жестко-жестокое начало. В пещерах «белокаменных», да и под водой еще, зачинается и длится змеиная жизнь. В камнях есть щели, т. е. ущелья, где скрываются эти враги — враги рода человеческого вообще.

Есть и отдельные камни — именно с камня соскальзывает княгиня к змею, под ним лежащему, чтобы зачать Вольха Всеславьевича, имя которого расшифровывается в истории как Олег (иногда Вольга) Святославич, реальный киевский князь. Этот средний брат Олег был убит старшим братом Ярополком, что вынудило младшего Владимира спастись в Новгороде. Страх за свершенное и ненависть к этому Владимиру (будущему крестителю Руси) перешли в следующее поколение и оказались источником сюжета «Жития Бориса и Глеба», убитых сыном Ярополка Святополком Окаянным (братоубийцей, Каину подобным). Ранняя гибель в 977 году Вольха-Олега и скупость исторических сведений об этом князе позволили слагателям сказаний связать его с мистическими силами Хтоноса-почвы, т. е. со Змеем, будто бы его отцом.¹⁶ Мудрый отец передает сыну способности, обычным княжеским сыновьям недоступные: он может оборачиваться и серым волком, и ясным соколом, и гнедым туром, и горностаем. А если того требует война, то и мурашиком, проходящим в щель и отпирающим запоры, когда идет завоевание... Индийского царства. Только в этой былине — «Вольх Всеславьевич», носящей следы родства с германским сказанием об Ортните, Змей помогает создать особенного, непобедимого героя, который перебьет все вражеское племя, оставив для себя и воинов своих семь тысяч «душечки красны девицы» (с. 36).

Все Змеи хитры, мудры коварной, оборотливой мудростью. Нет темы в сборнике Кириши столь же распространенной, сколь тема Змея. Если в западных сказаниях Змей часто жалит (гадюка), то в русских он жжет пламенем из пасти и является аналогом Дракона: «Из хайлица пламень пышет, / из ушей дым столбом стоит» (с. 100). Он не только переменчив обличьем, но и летуч.

¹⁶ Об этом см. также: *Веселовский А. Н.* Русские и вильтины в саге о Тидреке // Изв. отд. рус. яз. и словесности Имп. Академии Наук. СПб., 1906. Т. XI. С. 54.

В сказаниях он сопрягается и с противником Тугорханом, имевшим тоже исторический прототип — это тесть Святополка II Изяславича, князя киевского, победившего половецкого хана, когда тот выступил против русских в 1096 году, до того, в 1094 году, отдав свою дочь за Святополка, княжившего с 1093-го до смерти в 1113 году. Об этом в летописи: в 1096 году «приде Тугоркан, тесть Святополчь, к Переяславлю... месяца иулия в 19 день пебежени быша инопленици, и князя их убиша Тугоркана». ¹⁷

После Святополка II киевский престол перешел к его двоюродному брату Владимиру Мономаху (княжил 1113—1125). Как всегда в былинах, все Владимирсы сливались в одном — крестителе Руси. Другие имена князей также часто подменялись его собирательным именем. Так и в былинке «Алеша Попович», где этот храбр стал победителем Тугарина Змеевича. События же приурочиваются ко времени Владимира Святославича, перемещаясь назад примерно на сто лет. Повествование приобретает сверхъестественный характер: Тугарин является и в человеческом обличье, и в змеином.

Оборотничество нечистой силы Пушкин в «Руслане и Людмиле» использует также, но это свойство отдается Наине, летучесть же змея достается карлику, функционально заменяющему «поганого» Тугарина (лат. *raganus* — деревенский, темный; чуть позже — язычник).

Былинный змей как бы провоцирует сказочный сюжет, но Пушкин от этого уходит, давая своему Черномору бессмертное человеческое обличье, хотя и карличье, и долгобородое, и волшебное. Карлик у Пушкина знает и оборотничество, но человекообразие влечет его, оно ему выгодно тогда, когда удастся уподобить себя любимому Людмилой Руслану.

Любопытно, что уже на былинном уровне делаются попытки снять змеевидность врагов, этот архаический компонент древнейших памятников. Так, в знаменитой былинке «Первая поездка Ильи Муромца в Киев» Соловей-разбойник лишен всякого обличья. Между тем, услышав «топ конинов», когда всадник Илья Муромец прокладывает наново путь от Чернигова к Киеву и приближается к девяти дубам, на которых разбойник расположился, запугивая Илью, Соловей испускает свист как бы соловьиный, а затем «зашипел разбойник по-змеиному, а в третьи зрявкает по-звериному», отчего падает конь Ильи «на кукорачь» — на карачки, т. е. на все 4 ноги. Победенный Ильей, «полетел Соловей с сыра дуба комом ко сырой земли» (с. 186), был взят и привязан Ильей к луке: у него оказалось одно тело, но было девять голов на девяти дубах. Вспомним побежденного Черномора, притихшего в мешке Руслана. Оборотнями оказываются девять сынов разбойника, как бы замена девяти его голов. Они представлены воронами с железными клювами и засевшими теперь на девяти дубах вместо свалившегося с этих девяти деревьев змея. Все сходится, но былина *остерегается*, боясь вызвать недоверие слушателя, образа этого древнего девятиглавого Дракона. «Оно» сваливается комом и подхвачено на руки Ильей. Сыновей матушка — «она хитрая была и мудрая» — останавливает в их жажде мести перед сильнейшим противником. Все признаки врага рода человеческого есть, но он назван *по признакам*, но не именем: Соловей — за свист, разбойник — по сути.

Также неназванным остается «Чудо поганое о трех руках» в былинке «На литовском руближе», где вдруг выясняется, что «дворянин смоленс-

¹⁷ Цит. по: Келтуяла В. А. Курс истории русской литературы. 2-е изд. СПб., 1913. Ч. 1. Кн. 1. С. 885.

кий» «отвел его рогатину, прирубил у него головы все», о которых прежде речи вовсе не было. Кирша не использует здесь слово «хоботы», которыми в былинах обозначаются длинные шеи Змей-Драконов. Похоже, что тремя руками и названы эти три шеи, несущие три головы. Снова в былине речь о свойствах Змея, но *порода не названа*.

В более древнем слое былин перерождение это не наблюдается, и здесь продуктивны для нашей темы «персонажи летучие» — Змеи-оборотни, то человеческого вида, то уходящие от опасности при помощи обретения крыл. Так в былине «Алеша Попович»:

Втапоры Тугарин [в]звился и вон ушел...
Поднялся на бумажных крыльях поднебесью летать.
(с. 104)

Чтобы его победить, Алеша Попович молит Бога о дожде. Его желание исполняется, бумажные крылья намокли, Тугарин упал «на сыру землю» и был уничтожен. Комический оттенок этого эпизода был уловлен Пушкиным и превращен в полет на бороде (вместо бумажных крыльев) Черномора. За нее же уцепился Руслан и висел на этом славном приспособлении хилого карлы, взмолившегося о пощаде. Отрубленная борода, намокшая бумага крыльев равно губительны для чародейных сил врагов.

Примечательно, что, назвав свою былинку «Добрыня купался — змея унес», Кирша вовсе позабыл, о чем было хотел вести речь (или до конца записать чужой текст?), и отправил героя плыть за две струи к третьей, в «пещеры белокаменны», где и занялся Добрыня отшибанием хоботов Змея, выручая пленников, томящихся в подводных пещерах. Замысел, отраженный только в названии былины, куда ближе к сюжету Пушкина. Зло проникает в закрытое пространство через окна и двери благодаря своей летучести, «Горычшища» функционально подменяется карликом, а крылья, столь трудно представимые на карле, комичные, превращаются поэтом в почтенную старческую бороду. Происходит наконец реализация метафоры, когда сказочный оборот «сам с перст, борода на семь верст» обретает точное визуальное выражение.

Отметим еще одну особенность былин, использованную Пушкиным и замеченную им в сборнике Кирши. Это коварство жен и девиц, охотно избирающих в любовники Змея Горыныча и Тугарина Змеевича вместо деревенщины и «засельщины» (за селом, в дикости живущего), как они называют, впрочем туповатого и неверного в обещаниях, молодца. За что молодцы и убивают их зверски, находя моральное оправдание в том, что те «еретницы», и выпивая после традиционные «полтора ведра зелена вина и с добавкою».

Летучая пушкинская Наина имеет свой прообраз в лице Марины («Три года Добрынюшка стольничел»), которая фавёром имеет Змея Горыныча. И хотя Добрыня трусоватого возлюбленного прогоняет и тот, «хвост поджав», убегает, но ему «за беду стало», что не его, а Змея принимает девица, которая Добрыню именует «детинной-деревенщиной и зашельщиной» (зашельщиной — в щели, в глуши выросшим) и оборачивает клячей водовозной, а затем туром, который полгода среди других, себе подобных, гуляет по полям в своем животном и беспомощном облике. Вернув себе свое естественное состояние, молодец и убивает Марину страшным образом.

Наина с Черномором в дружеских отношениях, ибо их годы не те; коварство и зло состарились — ко времени написания поэмы — и по-

лучили неведомого фольклору противника в лице доброго волшебника Финна, более напоминающего Проспера Альпануса из сказки Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес», чем неповоротливых былинных силачей. Однако всем возможным обольщениям карлы противостоит Людмила, хотя обольщения эти не слишком соблазнительны. Энергичное сопротивление злу юной жены Руслана — это развитие «глухой» у Кирши темы Запавы Путятишны и Марьи Дивовны, плененной Горынчищем.

Былинный слой нашел свое выражение в поэме Пушкина. Можно лишь сожалеть, что более совершенные, логичные и полные сюжеты в записях 60—70-х годов П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга и других не могли быть доступны поэту и он мог использовать «преданья старины глубокой» лишь в варианте сборника 1818 года.

Русская архаика явилась ему в сильно искаженном варианте. Ему достались песни, как писал Вс. Миллер, которые «были сложены когда-то в боярских хороммах и теремах и с течением времени перешли в крестьянскую среду, которая оставалась и после петровской реформы верной хранительницей старины, отжившей в высшем классе».¹⁸ Далее Миллер делает заключение: «Наш былевой эпос представляется мне грандиозной развалиной, обширным многовековым сооружением, полным таинственных ходов и переходов, с пристройками и надстройками от разных времен. В этом здании жили некогда князья, пристраивая к нему терема и вышки... в свое время проживали в нем московские бояре, ночевали казаки и, наконец, в кое-каких еще обитаемых закутах устроился неприхотливый олонечий крестьянин».¹⁹ Именно об этом топографическом и социальном движении сюжетов говорит поэма Пушкина «Руслан и Людмила», отражая всю многовидность их.

3

На волне сентименталистских предпочтений интерес к былинам, сказкам и оригинальному творчеству прошлого был естественен. Однако еще в предчувствии этого и под действием элементов барокко, проникавших в русскую литературу, возникает с конца 60-х годов XVIII века жанр волшеббно-фантастической сказки, в которой просматриваются те и другие детали былин, неизданных, но уже известных, как и сказки.

Авторами этого жанра явились М. Д. Чулков (1744—1790), М. И. Попов (1742—1790), В. А. Лёвшин (1746—1826). С них, собственно, начиналась художественная проза XVIII века. Проф. Д. Д. Благой пишет, что при знакомстве с творчеством Чулкова «мы присутствуем при становлении русского реально-бытового романа».²⁰

Один из них, М. И. Попов, издает волшеббно-фантастическое повествование в трех частях под названием «Славенские древности, или Приключения славенских князей» (ч. I — 1770; ч. II и III — 1771). Бесконечные приключения героев, представленные в конспективно-кратком изложении, сумбурный план, по-видимому, отражают знакомство автора с былинами, известными еще до их издания. С другой стороны, обнаруживается и влияние постбарочных фантазий К.-М. Виланда. Бешеный темп происходящего свидетельствует и о знакомстве с «Философскими повестями»

¹⁸ Цит. по: Соколов Б. М. Русский фольклор. М., 1929. Вып. 1. С. 9.

¹⁹ Миллер Вс. Экскурсы в область народного эпоса. М., 1892. С. VI.

²⁰ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. М., 1951. С. 459.

Вольтера, пародирующими, в свою очередь, приключенческий жанр XVII—XVIII веков. Попов пытался переводить повести Вольтера, знакомство с которыми тем подтверждается.

Пушкин, без сомнения, знал «Славенские древности» Попова. Несмотря на нагромождения вздорных событий и низкий литературный уровень, текст их, быть может развлекавший его в детстве, был им использован в качестве отправного при создании «Руслана и Людмилы». Как бы оправдывая это обстоятельство, в год переиздания поэмы он пишет: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» (XI, 73).

Рассказ Попова начинается со своеобразного конкурса женихов, сватающих княжескую дочь Милославу. Счастливый избранник витязь Вельзюль в момент венчания утрачивает невесту. После раздавшегося грома некто в драконовом облике уносит девицу. Жених отправляется к пустынно-прорицателю. Похитителем оказался злодей-исполин Волот, который далее оборачивается мерзким «ефиопом», притом еще карлом. По-видимому, это первое в литературе название малорослого словом «карло». Происходит вытеснение новым словом старого длинного описательного «сам с перст, борода на семь верст». Карло-эфиоп имеет имя — Карачун. Он — профессиональный похититель девиц и дам. И варяг Рус (!), утративший супругу, сообщает об этом Вельзюлю. Начинается «рассказ в рассказе» — принцип «матрешки» соблюдается почти во всех сказках XVIII века. И у Руса «огненный клуб, провожаемый громом и молниями, влетев к ним в комнату, пресек их восхищения. Это был Карачун», имевший вид «семиглавой гидры». ²¹ Во второй части «Славенских древностей» Рус продолжает свой рассказ о злоключениях, где появляется тот же злодей, но уже именуемый «неверный пигмей, коварный Исполин» (в одном лице). Руса сменяет Добрыня из города Коростеня (третья ступень «рассказа в рассказе»), который повествует о несчастьях, подобных Вельзюлевым и Русовым. Снова говорится о «малорослом ефиопе на облаке, в китайском платье», который, как рассказывает Добрыня, «спустившись к нам, выхватил Милославу (снова это имя! — Н. Т.) из рук ее мужа... посадя женщину на облако, устремился с нею от нас лететь». Но друг Добрыни стал пускать стрелы в карлу, отчего тот «бросил бедную Милославу долой с облака, а сам устремился от меня лететь». От всего этого жених ее упал в обморок. ²² Появляется некто Древлянин, тоже обиженный «ефиопом», и чтобы узнать, «где сыскать и как победить Карачуна», ²³ обращается к «рыболову, в прошлом вельможе Болгарскому», ²⁴ очевидно Булгарскому, поволжскому (частый в сказках адрес). Соблазненный этим рыболовом, Пушкин делает его не болгарским, а финским. Возникшая топографическая ассоциация приводит его ко второму смыслу: финн превращается в Финна. Профессиональная и национальная окрашенность обретают дополнительные свойства — доброго чародея, владеющего могуществом скандинавского протоварианта.

Этот рыболов (четвертая ступень «матрешки»), в свою очередь, сообщает о себе: «Будучи долго игральщиком судьбы и изнурен превратностями

²¹ Попов М. И. Славенские древности... СПб., 1770. Ч. I. С. 120.

²² Там же. Ч. II. С. 94.

²³ Там же. С. 115.

²⁴ Там же. С. 107.

лживого счастья, удалился я в сию страну, отрекшись от суетных пышностей сего мира».²⁵ В части III заколдованный карлой Вельзюль превратился в дельфина, который доставил из воды герою Древлянину победительный меч; тот же дельфин оказывается морским львом и «несет куст с кокосовыми орехами утолить глад Древлянину».²⁶

И, наконец, еще один герой, брат Милославы Светлостан, попадает в волшебный замок Волота-Карачуна, где толпа девиц «и всякая из них наперерыв старается прельстить юного князя»,²⁷ но они — сирены, посланницы карлы. Эту толпу обольстительницы Пушкин приберег и отправил навстречу Ратмиру, выкинув, как уже ясно, и построение-матрешку, и все забавные нелепости повествования Попова.

Милослава найдена в замке злодея братом ее, но по воле «ефиопа» бездыханна. Светлостан в отчаянии начал все сокрушать,²⁸ мечтая освободить сестру и других пленниц из-под власти волшебства. Найдя сестру, он убивает Карачуна, чему способствовал Светозарный дух.²⁹ Тогда пробуждается Милослава и другие девы. Выясняется, что ласки Карачуна были не очень опасны: Милослава обнаружила «пред собою прескаредного арапа, и притом еще карла».³⁰

Надо полагать, что «скаредность» и означала в тексте Попова неполноценность колдуна. Нет сомнения, что эта деталь восходит у Попова, переводчика и писателя, к вышедшему в 1763 году творению К.-М. Виланда «История принца Бирибинкера», которая является вставной новеллой романа «Победа природы над мечтательностью, или Приключения донна Сильвио де Розальвы. История, в которой все чудесное происходит естественным образом». В новелле рассказывается, что карлик Падманаба, окруживший себя феями-дамами, вынужден был предоставлять им возможность забавляться с сильфами. Этот Падманаба был «волшебником с белоснежной бородою в локоть длины»,³¹ он снабдил свою возлюбленную таинственным талисманом, который мог делать ее невидимою для прочих глаз (замена шапки-невидимки). Один из персонажей сказки Виланда от старого карлика берет «прекрасную саламандру, которой у него нечего было делать, как только спать и быть невидимкою».³²

От Виланда тема эта идет и к Попову, и к Пушкину. Или — через Попова — к Пушкину. Обратим внимание, что *не родовое* бессилие, но старость чародея спасает у Пушкина Людмилу:

...но бремя поздних лет
Тягчит бесстыдника седого —
Стоная, дряхлый чародей,
В бессильной дерзости своей,
Пред сонной девой упадет...

(IV, 59)

Итак, каркас поэмы о Руслане — утрата жены, поиск, новое ее завоевание и устранение колдуна — был обнаружен Пушкиным у

²⁵ Там же. С. 108.

²⁶ Там же. Ч. III. С. 37.

²⁷ Там же. С. 52.

²⁸ Там же. С. 58.

²⁹ Там же. С. 130.

³⁰ Там же. С. 108.

³¹ Виланд К.-М. История принца Бирибинкера. Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л., 1972. С. 26.

³² Там же. С. 51.

М. И. Попова, однако много привлекательного сушили поэту детали, предоставлявшиеся и другими сказочниками — в сюжетах, не менее нелепых, как бы пробуждавших общей своей бездарностью соревновательное чувство юного поэта. Отметим, что «матрешечное» построение волшебных-фантастических повествований преобразовалось в поэме в принцип «инкрустированного пояса». Вставными новеллами — камнями — оказываются рассказы Финна и Головы, придающие элегический и романтический колорит всему повествованию. Сюда не следует относить встречу Ратмира с заколдованным «девичьим замком» (компонент средневекового рыцарского романа) и околосозерную пастораль, в которой тема Ратмира и завершается. Эпикурово «довольствуйся малым» и горациево «сагре diem» («лови день») нашли здесь свое выражение, обогатив и этими цветовыми вкраплениями великолепие поэмы.

Однако какие же мотивы у других авторов соблазнили Пушкина, уже нашедшего каркас для своей поэмы?

Назовем повествование М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки», две первые части которых были опубликованы в 1766—1768 годах и не однажды переиздавались. Не скрывая перенятых из разных источников и соединенных в одной сказке мотивов — как то делает в своих мелодиях пересмешник, подражая другим певчим, — Чулков в запутанной своей сказке отправил героя Силослава отыскивать похищенную возлюбленную Прелепу:

«Незнакомые места и неизвестный путь смущали его мысли; однако ж, упоая на свою храбрость, не оставил своего предприятия и положил идти, но не в свое отечество, а удаляясь от оногo следовал по неизвестным сторонам. Странствуя очень долго, нашел он многочисленное воинство, порубленное мечом. Обширное и пространное поле все покрыто было мужскими телами. Такое зрелище смутило его дух и вселило в него любопытство. Он очень долго рассматривал трупы, которые находились в разных положениях; наконец посередине сего умерщвленного ополчения увидел он голову, подле которой находилось тело, которого платье и вооружение показывали его военачальником. Голова сия открывала и закрывала глаза свои истомленно, из чего заключив, что она жива, спрашивал ее, кого она представляла в своей век?

— Я и тело, лежащее подле меня, — ответствовала голова, — называемся вообще Роксоланом».³³

Роксолан погиб из-за коварства и измены жены Прелесты со злодеем Влегоном. Силослав выслушивает рассказ несчастной головы, не превышающей, однако, нормальных размеров, мстит злодею, и Роксолан оживает, его тело срастается с головой, погибшие на бранном поле воскресают, а царь Роксолан, чей облик принимал колдун-оборотень Влегон, занимает свой трон.

Имя Роксолана, прочтенное у Чулкова и уподобленное фольклорному Еруслану, впервые представлено в форме «Руслан» в 1788 году в драме И. Ф. Богдановича «Славяне»,³⁴ и уже оттуда оно приходит к Пушкину.

Мотив говорящей головы и поля боя с останками его бойцов, а затем и восстановленной справедливостью занимал Чулкова, но ни тема клада или меча под голову, ни исполинский рост пострадавшего царя еще не возникали.

³³ [Чулков М. Д.] Пересмешник, или Славенские сказки. 3-е изд. М., 1789. Ч. 1—2. С. 120—121.

³⁴ Об этом см.: Халанский М. Г. «Руслан и Людмила» // Пушкин А. С. [Соч.] / Под ред. С. Венгерова. СПб.: Брокгауз—Ефрон, 1907. Т. 1. С. 581.

Это произойдет уже в творениях В. А. Лёвшина, известнейшего и многообразного в своих литературных проявлениях. В 1780 году вышли его «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывания в памяти приключения, в 4-х частях» (переиздания — 1807, 1820, 1829).

По-видимому, Лёвшин первым соблазнился скандинавским сюжетом о ванах — великане и карле. Как уже говорилось, великан-оборотень, превративший себя в Дракона, хранил сокровища под своим телом. Меч, столь важный для Сигурда-Зигфрида, превращается в русском сказании в меч-кладенец, достать который — чрезвычайный подвиг. Он положен так, что доступен только для храбра. Это меч Агрикана. Поскольку только им можно сразить Зло, то именно его ищет герой. Лёвшин *первый* заменяет Дракона-великана огромной головой, под которой скрыт ключ от далекой палаты, а там хранится всяческое оружие и меч Агрикана, предназначенный неведомому герою будущего. Им оказывается у Лёвшина Добрыня Никитич. Первые части «Русских сказок» повествуют о сражениях с погаными, т. е. иноверными. Во главе их — Тугарин Змеевич, претендующий на руку киевской княжны. Но из пропасти поднялся богатырь на коне, он дерется с драконом Зилантом — перевертышем Тугарином. Одна «стрела ударила его в нос толь сильно, что он чихнул и, подхвата оную, проглотил... Пена била клубом изо рта его, подобного печному устью... и так сокрылся в лесах, окружающих реку Каму».³⁵ Оказывается, что и предсказания героям делаются на Чертовом городище, на берегу Камы, где живет мудрый Змей, а «храпение его — подобное шуму на Днестровских порогах».³⁶

Чертово городище — неизвестного времени каменное здание, по объему напоминающее часовню, — реально: оно находится близ Елабуги, это красивейшее место на высоком берегу Камы у впадения в нее речки Тоймы. Ветры, гуляющие через проемы в стенах, создают шум и гул.

Примечателен рассказ Добрыни о его странствиях в поисках меча и о том, что голова, скрывавшая ключ от входа в палаты, где был меч, принадлежала... Еруслану Лазаревичу. Однако рассказ Лёвшина об этой встрече Добрыни (функционально у Пушкина — Руслана) с головой, уже размером увеличившейся, отличен от первого (этой темы) у Попова: голова не имеет признаков жизни.

Эпоха сентиментализма, знакомство с Оссианом начинает сказываться через элегический тон, который удержится и впредь — до Пушкина включительно — в рассказе Лёвшина об эпизоде встречи Добрыни с головой: «Через несколько дней въехал я на пространную долину, которая вся покрыта была человеческими костями. Я сожалел о судьбе сих погибших и лишенных погребения и предался в размышления о причинах, приводящих смертных в толь враждебные противу себя поступки. Но задумчивость моя пресеклась тем, что конь мой вдруг остановился. Я понуждал онго вперед; он ни шагу не двигался. Я окинул взорами, и увидел пред собою лежащую богатырскую голову отменной величины. Жалко мне стало видеть сию, валяющуюся может быть между костями погаными. Я сошел с коня и вырыл яму, вознамерясь предать земле кость богатырскую (сноска Лёвшина: Богатырские кости признавались по отменной толстоте своей, и Богатырь, наезжающий оныя без погребения, долженствовал их предавать земле. — *Н. Т.*). Окончив рытье, поднял я

³⁵ Лёвшин В. А. Русские сказки... 2-е изд. М., 1807. Т. 2, ч. 1—2. С. 46.

³⁶ Там же. С. 60.

голову сию и увидел под оною превеликий медный ключ». ³⁷ Затем Добрыня воткнул копьё свое над местом погребения. На ключе слова: «Добродетель не остается без награды» и совет идти на восток. Добрыня так и сделал, и у Рифейских гор нашел палату. В трех ее углах лежали кучи доспехов и оружия. В четвертом обнаружился воин по имени Тороп, сообщивший, что все найденное переходит теперь во владение Добрыни. Среди прочего был и меч Агрикана, погибшего среди других богатырей и погребенного в кургане близ Оренбурга. В живых остался один Еруслан Лазаревич, ушедший сражаться с погаными; его-то голову и кости нашел сначала Добрыня. Разумеется, с этим мечом Добрыня победил Тугарина с его бумажными крыльями. Заметим, что до издания сказаний Кириши оставалось еще 24 года, но они уже расходились, видимо, в копиях: там уже появились эти бумажные крылья.

Однако усложненный путь обретения меча Добрыней сменяется в полюбившемся Лёвшину, и вероятно читателям, еще одном варианте встречи, теперь уже богатыря Булата с головой некоего Сидона, который был оруженосцем Еруслана Лазаревича. Приведем этот вариант из рассказа о Булате:

«Шествуя таким образом, очутился он на просторном поле, покрытом мертвыми человеческими костями; переломанное или заржавевшее оружие, всюду разбросанное, показывало бывшее некогда на месте оном кровопролитное сражение.

В уединении оставленного человека всякие пристрастия и предают сердце его естественным рассуждениям. Булат размышлял о суетности человеческих действий, об ослеплениях мщениа и ложной славы, принуждающих их гнать и убивать друг друга...

Булат увидел богатырскую голову, валяющуюся в бесчестии и лишенную погребения... Он видит исполинский остов, одетый броней; долготы времени, обнажившая кости, не лишила сию красоты ее: броня сияла от лучей солнечных, и великий меч лежал вместо возглавия под черепом богатырским». ³⁸

Булат оживил голову, сбрызнув ее из сосуда (!), и она повествует о своем имени и прошлом служении Еруслану, о своих приключениях и прекрасной Зениде, заключенной в хрустальном замке, а также колдунье, им убитой, — «тогда страшный гром оглушил богатырей; сады, где они находились, обратились в страшную пустыню». ³⁹ Пробудившаяся Зенида рассказывает: «Все желания мои предупреждались посредством слуг; мне следовало только вообразить в мыслях о какой-нибудь вещи, и она тотчас появлялась предо мною». ⁴⁰

Среди бесчисленных «матрешечных» повествований есть и рассказ о радостях рыболовства, есть и Ратмир с Милославой. ⁴¹

Следует обратить внимание на то, что начало «Повести о богатыре Булате» (одной из «матрешечных» вставок) уснащено различными скандинавизмами, подтверждающими знакомство Лёвшина с мифологией Севера. Некий Астульф рассказывает об исполине в *Варягии*, чья голова, облитая железом, была неприступна и «как вершина дуба, земле равнолетнего, возвышалась она почти до облаков», а сразивший этого злого

³⁷ Там же. С. 102.

³⁸ Лёвшин В. А. Русские сказки... // Старинные диковинки. М., 1991. С. 315.

³⁹ Там же. С. 347.

⁴⁰ Там же. С. 349.

⁴¹ Там же. С. 404.

великана Булат оказался по пояс в крови.⁴² Вполне отчетливо в этом описании проступает влияние на Лёвшина сюжета о Сигурде, сразившем Фафни, а также древний миф Севера об Имире, чья гибель дала все видимое на Земле: мозги Имира стали облаками, кости — горами, плоть — землей и т. д.

Проходят годы, и в 1815 году печатается сказка анонимного автора, которая, быть может, послужила последним толчком, возбудившим фантазию Пушкина и его жажду вторгнуться в хаос и нелепости, а часто и просто глупости волшебного-фантастических творений последних пятидесяти лет.

Повествование называлось «Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Вторая часть настоящих русских сказок, где помещены следующие: о славном и сильном витязе Еруслане Лазаревиче, о его храбрости и о неизобразимой красоте Царевны Анастасии Вахрамеевны». Напечатано было «Лекарство» в типографии Ивана Глазунова в С.-Петербурге и стоило 60 копеек. Первой частью, по-видимому, были «Гузаратские сказки, или Сны неспящих людей, монгольские сказки» (СПб., 1768—1769. Т. 1—3). Анализом этого текста никто не занимался. Нас он интересует как смесь из сюжетов Попова, Лёвшина, Чулкова, однако все повествование стоит под знаком Востока.

Сказка вместе с тем подводит итог самому жанру. В «Лекарстве от задумчивости», как нигде ранее, обнаруживается воздействие сюжета, рожденного в Систане — так именовалось древнее царство, располагавшееся в южной части современного Афганистана и включавшее земли части Индии. Севернее Систана находился Туран, западнее — Персия (Иран). Сюжет «Лекарства» повествует о Еруслане, врагом которого был Данила Белый, ослепивший царя Картауса, а также Лазаря — отца Еруслана — и 12 богатырей, пока Еруслан был в походе. Теперь герой направляется добывать средство от слепоты «за тихие воды, за теплые моря в Подольскую Орду».⁴³ Он ехал полгода, попал на поле с побитым войском, «и в той рати лежала богатырская голова, как великий бугор». На зов Еруслана голова откликнулась, назвала былое имя свое Росланей и сообщила, что тело достигало десяти сажень, хотя лет ему было всего десять. И рать побил он один, потому что привел ее тот, кто захватил трон законного царя Прохоза, отца Росланей. Интересно то, что голова скрыла под собою меч, которым, и только им, мог быть сражен новый царь-насилник (в позднейшей версии, записи XIX века, он Змей).

И если биться с ним Еруслан согласен, заявляет голова, «то я для тебя с меча сдвинуся».⁴⁴ Этим мечом Еруслан убивает злодея, его желчью мажет голову и торс Росланей, который оживает. Желчью этой он восстанавливает затем зрение ослепшим уже в своей земле.

Опустим прочий набор приключений, отметим лишь, что каркас сказки восходит к фольклору дальнего юго-востока; его в десятом веке воспроизвел перс Фирдоуси в «Книге царей» («Шах-наме»), но «бродячий сюжет» о герое, его коне, его подвигах пришел на Русь через давнее общение с персидским царством и скопами переработан на русский лад со свойственной фольклору, по выражению А. Н. Веселовского, пластичностью. Он же назвал протоимена систанских героев.⁴⁵

⁴² Там же. С. 286—287.

⁴³ Лекарство от задумчивости... СПб., 1815. С. 44.

⁴⁴ Там же. С. 51.

⁴⁵ См. об этом: *Веселовский А. Н.* О сравнительном изучении средневекового эпоса // Журнал министерства народного просвещения. 1868. № VII. С. 281—359. Здесь употребляется наименование «скоп» в отношении творца и в отличие от распространителя-сказителя.

Однако обратимся к главам VII—XII «Книги царей» Фирдоуси,⁴⁶ чтобы познакомиться с древнейшим пластом сюжета, его смыслом и именами. Подданный царя Кай Кауса князь Сам имел сына по имени Заль Зер, что значит светловолосый. Сыном последнего был Рустем — главный герой этого древнего эпоса. Он решает помочь законному царю из рода Кай, т. е. Каусу, у которого завистники убили сыновей. Рустем появился на свет великаном уже после того, как отец покинул его мать, отправившись свершать подвиги. После долгих поисков юный Рустем находит коня по себе — это могучий, рыжий в яблоках Рахш, что на фарси означает «свет». Его имя превратится в Араш, а в варианте Орошь обнаружится в русском фольклоре. Женившись на дочери царя дальних стран, Рустем покидает ее, передав камень-талисман для будущего сына, Сухраба. Они встретятся, и часть поэмы об этом известна в неточном переводе В. А. Жуковского — «Рустем и Зораб». Но всем народам известный сюжет о борьбе отца и неузнанного сына — с переменной победой нового над старым и наоборот — не пригодился для поэмы Пушкина. Рустем же, пройдя через имя Рустан, а потом Еруслан, обрел в конце XVIII века и затем у Пушкина окончательное свое наименование — Руслан. Отчество из Залазоревича естественно превратилось в известное по библии Лазаревич.

Добавим, однако, что поэма Фирдоуси создавалась в X веке, но основа связывается с историей V века, временем до Зороастра-Заратустры, эпохой маздоистской религии. Таким образом, звенья столетий уходят назад, и надежда на опору первоначальную так же неверна, как и все другие в текучем мире фольклора, где живое творчество никогда не прекращается.

Казалось бы, нет нужды искать и находить мотивы и имена, использованные Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила», взятые из «бродячих сюжетов» прошлого: слишком велика дистанция между невнятными отрывками древности или нелепостями сказок XVIII века и его поэмой.

Между тем легенды древнего Севера и Востока, русские сказания и их переложения в волшеббно-фантастических сказках XVIII века были удивительным образом адаптированы, скомпонованы и, наконец, преобразованы поэтом с гениальным изяществом, лиризмом и шутливостью.

Поэма являет единственный в своем роде пример гармонизации хаоса. Сами древние сюжеты, преодолев огромные пространства — географические и временные, часто полузабытые и опустившиеся до поверхностной яркости лубка, вдруг обретают новую высоту, новый смысл в предромантической поэме Пушкина. Проследить этот процесс и было задачей настоящей работы.

⁴⁶ Фирдоуси. Книга о царях (отрывки) / Пер. М. Л. Лозинского. Л., 1934.

«ПРОРОК» ПУШКИНА: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Стихотворению А. С. Пушкина «Пророк» посвящено огромное количество исследований. Их неиссякаемый поток связан как с попытками постижения художественного совершенства этого шедевра, так и с неясной историей его создания, породившей жаркие споры среди пушкинистов. На протяжении полутора столетий пушкиноведение вбирало в себя различные философские и социально-исторические веяния, что отразилось и на понимании «Пророка». Очень схематично движение научной мысли, связанное с этим стихотворением, можно изобразить следующим образом: от «Пророка» как «идеала поэта» (П. В. Анненков)¹ и «чистого носителя (...) безусловно идеального существа поэзии» (В. Соловьев)² к декабристскому подтексту произведения; между этими концепциями был этап испуганного шараханья от открытия связи «Пророка» с историей декабризма (оно опиралось на ставшие известными свидетельства мемуаристов), затем постепенное усиление социологизированной концепции и, наконец, обратное движение, возвращающее произведение к первоначальной трактовке и снимающее со счетов даже малейшее упоминание о его сложной истории.

Важную роль в развитии концептуальных построений религиозно-философского характера сыграло высказывание о «Пророке» Адама Мицкевича, содержащее в себе, как считают некоторые исследователи, элементы мистики. Вот что писал в опоре на него М. О. Гершензон, первым попытавшийся «утвердить» в биографии Пушкина «факт» какого-то преобразования, будто бы пережитого поэтом и отраженного в «Пророке»: «Мицкевич несомненно был прав, когда назвал „Пророка“ Пушкина его автобиографическим произведением. Недаром в „Пророке“ рассказ ведется от первого лица; Пушкин никогда не обманывал. Очевидно, в жизни Пушкина был такой опыт внезапного преобразования; да иначе откуда он мог узнать последовательный ход и подробности события столь редкого, столь необычайного? В его рассказе нет ни одного случайного слова, но каждое строго деловито, конкретно и точно, как в клиническом протоколе» («Мудрость Пушкина»; впервые: 1917).³ В работах о С. Булгакова («Жребий Пушкина», 1938) и С. Л. Франка («Религиозность Пушкина», 1933, и «Светлая печаль», 1949), конечно же, нет такого безоглядного и наивного биографизма. Они писали о «преображении» поэта более осторожно, но не менее увлекательно. У Булгакова это было дано в форме яркого вопроса, утвердительный ответ на который напрашивался сам

¹ Пушкин А. С. Сочинения / Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. I. С. 419.

² Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX—первая половина XX в. / Сост., вступ. ст. и комм. Р. А. Гальцевой. М., 1990. С. 77.

³ Цит. по: Пушкин в русской философской критике. С. 219.

собой: «Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним было, то есть данное ему видение Божьего мира под покровом вещества?»⁴ В книге А. Позова вновь проявился родственный гершензоновскому пафос утверждения очевидного и неоспоримого: «В самом серафическом из всех своих произведений, в стих. „Пророк” Пушкин показал новое таинство, не предусмотренное святоотеческим и апостольским богословием и школьным катехизисом, 8-ое таинство сверх семи церковных таинств, таинство пророческого посвящения. Он сам принял это посвящение в почти пророческом экстазе».⁵

Интерес к этой концепции не оставляет и современных авторов.⁶ В основе построений религиозно-философского характера лежит высказывание о «Пророке» Мицкевича, а между тем оно никогда не было переведено на русский язык в полном объеме. Более того, ни в одной из работ такого рода нет отсылки к первоисточнику. Их авторы предпочитают ссылаться друг на друга, но не на текст Мицкевича. Самое большее, что может найти читатель на страницах работ религиозно-философского направления о «Пророке», — это подчеркивание авторитетности мнения такого мемуариста, как Мицкевич (см., например, в статье Франка «Религиозность Пушкина»: «„Пророк” — бесспорно величайшее творение русской религиозной лирики, которое, по авторитетному свидетельству Мицкевича, выросло у Пушкина из его основного жизнепонимания, из веры в свое собственное религиозное призвание как поэта»)⁷ Между тем высказывание Мицкевича о «Пророке» чрезвычайно противоречиво и нуждается в детальнейшем анализе.

В 1840—1844 годах в Collège de France Мицкевич читал цикл лекций по славянской литературе.⁸ В них он неоднократно касался творчества Пушкина. Интересующее нас высказывание о «Пророке» Мицкевич сделал 20 декабря 1842 года (это третий курс лекций). Вот что было сказано им в этот день: «C'est le commencement d'une ère nouvelle dans la vie de Puszkin; mais il n'eut pas la force de realiser ce pressentiment; le courage lui manqua pour régler sa vie interieure et ses travaux littéraires d'après ces hautes idées; la pièce dont nous parlons erre au milieu de ses ouvrages comme quelque chose de tout-à-fait à part de vraiment supérieur, et dont personne ne connaît pas l'histoire. Il l'avait écrite après la découverte de la conspiration de 1825. L'état extraordinaire dans lequel il a composé cette pièce n'a duré que peu de jours, et depuis ce moment commence la chute morale du poète».⁹ Перевод: «Это — начало новой эры в жизни Пушкина, но у него не достало сил осуществить это предчувствие, ему не

⁴ Там же. С. 232.

⁵ Позов А. Метафизика Пушкина. Мадрид, 1967. С. 187.

⁶ См., например: Архангельский А. Н. «Огонь бо есть...» // Новый мир. 1994. № 2. С. 238; Мальчукова Т. Г. «Тайно светит» (стихотворения А. С. Пушкина «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры) // Пушкинская эпоха и христианская культура. Вып. VII. По материалам традиционных Христианских пушкинских чтений. СПб., 1995. С. 34—49; Котельников В. А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 17.

⁷ Пушкин в русской философской критике. С. 389.

⁸ См. об этом: Фишман С. Парижские лекции Мицкевича о славянских литературах // Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения М. П. Алексеева. М.; Л., 1966. С. 232—242. См. также публикацию «Из лекций о славянских литературах (1840—1843)» и комментарий к ним М. С. Живова в кн.: Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 125—437, 467—500 (это самая полная публикация курса Мицкевича на русском языке, в которую, однако, не вошла значительная часть его лекций).

⁹ Mickiewicz A. Les slaves. Cours professe au Collège de France, par Adam Mickiewicz (1842—1843), et publié d'après les notes stenographiées. Paris, 1849. Т. 4. Р. 39—40.

хватило духа устроить свою домашнюю жизнь и свои литературные труды в соответствии с этими высокими идеями; пьеса, о которой мы говорим, среди его произведений занимает совершенно особое, поистине высокое место, и никто не знает истории ее создания. Он написал ее после раскрытия заговора 1825 года. Особое состояние, в котором он написал эту пьесу, продлилось всего несколько дней, а потом началось моральное падение поэта».

Анализ текста Мицкевича необходимо предварить характеристикой того этапа, который переживался им в это время. Третий и четвертый курсы общеславянской литературы были прочитаны Мицкевичем под сильнейшим влиянием Анджея Товяньского (Товианского, 1799—1878), известного мистика и проповедника польского мессианизма. М. Дерналович писала об этом периоде: «Есть нечто глубоко трагическое в жизни Мицкевича: гений, поддающийся воле мелкого шарлатана, мечущийся в душной атмосфере сектантских интриг, псевдомистических порывов».¹⁰

Воздействие Товяньского легло на уже давно подготовленную в душе поэта почву. Мицкевича отличало чрезвычайно высокое, основанное на внутреннем религиозном чувстве представление о долге поэта. «Мне кажется, — писал он И. Кайсевичу 31 октября 1835 года, — что вернутся времена, когда надобно будет быть святым, чтобы быть поэтом, когда нужны будут вдохновение и априорные знания о вещах, которых разум выразить не может, чтобы пробуждать в людях уважение к искусству, которое слишком долго было актрисой, блудницей или политической газетой. Эти мысли часто вызывают во мне скорбь, почти горечь; часто мне кажется, что я вижу обетованную землю поэзии, как Моисей, с вершины горы, и чувствую, что не достоин войти в нее».¹¹

Вся жизнь польского поэта была подчинена святому в его представлении долгу — служению страждущей отчизне. В. Соловьев писал о нем: «Мицкевич был больше Пушкина глубиной своего религиозного чувства, серьезностью своих нравственных требований от личной и народной жизни, высотой своих мистических помыслов и, главное, — своим всегдашним стремлением покорять все личное и житейское тому, что он создавал как безусловно должное, — и все это, конечно, звучало и в стихах Мицкевича, — хотя бы не имевших прямо религиозного содержания, — сообщая им особую привлекательность для душ, соответственно настроенных».¹² Эти особенности личности Мицкевича объясняют ту требовательность, с которой он отнесся к произведению Пушкина. Мицкевич как бы спрашивал у автора «Пророка»: если в душе поэта прогремело от Бога слово «Глаголом жги сердца людей», то тогда где же творческое осуществление этого призыва? В поэзии Пушкина Мицкевич рассмотреть этого не сумел. Вацлав Ледницкий, проанализировавший позицию польского поэта в отношении «Пророка», считал, что Мицкевич имел право на такой максимализм. В его поэзии Ледницкий указал на ряд сходных с «Пророком» образов и сюжетов. Представленное в них глубокое религиозное чувство влекло поэта к деятельному служению во имя заявленных в его творчестве идеалов. Таковую же цельность жизненной и творческой позиции Мицкевич хотел увидеть и у Пушкина.¹³

¹⁰ Дерналович М. Адам Мицкевич. Варшава, 1969. С. 97.

¹¹ Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 490.

¹² Пушкин в русской философской критике. С. 44.

¹³ Lednicki W. Ex oriente lux (Mickiewicz and Pushkin) // Lednicki W. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenew and Sienkiewicz. University of California. Martunus Nijhoff, The Hague, 1956. P. 71—73.

Менее сочувственный, чем у Ледницкого, отзыв о высказывании польского поэта мы находим в статье Вяземского «Мицкевич о Пушкине» (1872). Она содержала пересказ части лекции Мицкевича 20 декабря 1842 года: «Говоря о некоторых отдельных стихотворениях поэта, Мицкевич обращает особенное внимание на известное под заглавием „Пророк”. В этом произведении критик видит начало новой эры в жизни Пушкина; но, продолжает он, Пушкин не имел в себе достаточной силы, чтобы осуществить это предчувствие; недостало смелости, чтобы подчинить внутреннюю жизнь и труды свои этим возвышенным понятиям. Произведение, о котором говорим, блуждает посреди произведений его как нечто совершенно отдельное и поистине превосходное». И несколько далее: «По мнению критика, после „Пророка” начинается нравственное падение поэта. Он бесспорно остался неподражаемым; но с тех пор не создал он ничего подобного произведению, о котором речь идет; кажется даже, он возвращается вспять».¹⁴

Изложив таким образом фрагмент лекции Мицкевича, Вяземский сделал следующий вывод: «Видимо, Мицкевичу все хотелось бы завербовать Пушкина под хоругвь политического мистицизма, которому он сам предан с таким увлечением. Мудрено понять, как поэт в душе и во всех явлениях жизни своей, каковым был польский поэт, мог придать какому-нибудь отдельному стихотворению глубокое значение переворота и нового преобразования в общем и основном характере поэта. Неужели самому Мицкевичу не случилось быть под наитием всеобладающего, но перелетного вдохновения? В жизни поэта день на день, минута на минуту не приходится. Одни мелкие умы и тупоглазые критики, прикрепляясь к какой-нибудь частности, подводят ее под общий знаменатель. Далеко не таковы были ум и глаза Мицкевича. Но дух системы, но политическое настроение отуманивают и самые светлые умы, и самое пронизательное зрение».¹⁵

Вяземский писал свою статью в большом раздражении. Он приступил к ее созданию после знакомства с малодостоверными воспоминаниями О. А. Пшецлавского (Ципринуса). В них Пушкин был представлен как ученик, трепещущий перед «мэтром» Мицкевичем.¹⁶ Своей статьей Вяземский хотел расставить все по своим местам, отдав должное двум великим поэтам. Упоминание в ней лекционного курса Мицкевича отражало давний интерес Вяземского. В начале 1840-х годов он напряженно следил за лекциями по их переложениям во французских и польских газетах. О них ему рассказывал в своих письмах и А. И. Тургенев, посещавший выступления Мицкевича в Париже. В свое время именно этот корреспондент Вяземского принес ему известие об увлечении польского поэта Товяньским. Это во многом определило оценку двух последних лекционных курсов, данную Тургеневым. Ее разделял Вяземский, которому фигура Товяньского была весьма антипатична.¹⁷ Это настроение отразилось в статье 1872 года, где «товянизм» Мицкевича был охарактеризован Вяземским как «политический мистицизм».

Вернемся к изложенному у Вяземского высказыванию Мицкевича о «Пророке». Из его пересказа выпали три момента: во-первых, утверждение о том, что историю «Пророка» «никто не знает», во-вторых, что

¹⁴ Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1882. Т. VII. С. 320—321.

¹⁵ Там же. С. 321.

¹⁶ См. об этом: *Ивинский Д. П.* А. Пушкин и А. Мицкевич в кругу русско-польских литературных и политических отношений. Вильнюс, 1993. С. 106—115.

¹⁷ См. об этом: *Живов М.* Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., 1956. С. 449—450.

Пушкин написал его «после раскрытия заговора 1825 года», и, в-третьих, что состояние, в котором было создано это произведение, продлилось «несколько дней». В пушкиноведении, оперировавшем только пересказом Вяземского, эти свидетельства мемуариста никогда не рассматривались, а между тем именно в них-то и кроется самая ценная часть высказывания Мицкевича.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что Мицкевич связал стихотворение Пушкина «Пророк» с декабрьским восстанием 1825 года. Об этом же говорили и другие мемуаристы, с которыми Пушкин, вернувшийся из михайловской ссылки, встретился в Москве осенью 1826 года (среди них был и Мицкевич). По словам С. А. Соболевского, «„Пророк“ приехал в Москву в бумажнике Пушкина» 8 сентября 1826 года.¹⁸ «Во время коронации, — вспоминал С. П. Шевырев в 1850—1851 годах, — государь послал за ним нарочного курьера (обо всем этом сам Пушкин рассказывал) везти его немедленно в Москву. Пушкин перед тем писал какое-то сочинение в возмутительном духе, и теперь, воображая, что его везут не на добро, дорогою обдумывал далее это сочинение; а между тем известно, какой прием сделал ему великодушный император. Тотчас после этого Пушкин уничтожил свое возмутительное сочинение и более не поминал об нем».¹⁹

Несколько иначе об этом сообщается в рассказе П. В. Нащокина, записанном П. И. Бартеневым в 1851—1853 годах: «С письмом губернатора этот нарочный прискакал к Пушкину. Он в это время сидел перед печкою, подбрасывал дров, грелся. (...) Встревоженный этим и никак не ожидавший чего-либо благоприятного, он тотчас схватил свои бумаги и бросил в печь; тут погибли (...) и некоторые стихотворные пьесы, между прочим стихотворение „Пророк“, где предсказывались совершившиеся события 14 декабря».²⁰

Свидетельство Нащокина об уничтожении в день отъезда из Михайловского (3 сентября 1826 года) первой редакции «Пророка», связанной с «событиями 14 декабря», как будто противоречит сообщениям других мемуаристов о том, что в день приезда Пушкина в Москву этот текст был при нем, однако это противоречие снимается наблюдениями современных текстологов. «Анализ сохранившегося рукописного наследия Пушкина, — пишет С. А. Фомичев, — приводит к несомненному выводу, что с ноября 1824 г. он завел рабочую тетрадь, до нас не дошедшую (далее мы будем называть ее михайловской тетрадью). Она была заведена, вероятно, для автобиографических записок... С июня—июля 1825 г. эта тетрадь становится основной рабочей тетрадью Пушкина».²¹ По предположению Я. Л. Левкович, именно об этой «михайловской тетради» и говорил в своих воспоминаниях Нащокин: «Нащокин — близкий друг Пушкина, свято чтивший его память, — мог что-то перепутать, но не выдумать. Когда Пушкин поздно вечером вернулся из Тригорского в Михайловское, где его ждал офицер, какую-то рукопись он, по-видимому, успел бросить в топившуюся печь. Скорее всего, это была черновая тетрадь...»²² Рукописей «Пророка» до нас не дошло. Думаем, что они

¹⁸ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 гг. / Вступ. ст. и прим. М. Цявловского. Л., 1925. С. 34.

¹⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст. В. Э. Вадуру. Подг. текста, сост. и прим. В. Э. Вадуру, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. 2-е изд. М., 1985. Т. 2. С. 49—50.

²⁰ Там же. С. 226.

²¹ Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 29.

²² Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 82.

находились именно в этой «михайловской тетради». В таком случае какой же из автографов «Пророка» мог оказаться «в бумажнике» поэта по приезде его в Москву? Возможно, что это был один из вырванных листов тетради, брошенной затем Пушкиным в огонь.

Сам факт поездки Пушкина в сопровождении фельдъегеря с крамольным сочинением в кармане поражает воображение. М. П. Погодин даже считал возможным утверждать, будто бы «„Пророка” Пушкин написал, ехавши в Москву в 1826 г.».²³ Свидетельства как Погодина, так и Шевырева указывают на то, что путь из Михайловского в Москву был своего рода этапом в истории создания «Пророка». «Когда поэта везли в Москву, — писал Н. О. Лернер, — он, не зная наверное, что его ждет: получит ли он желанную свободу или, напротив, подвергнется еще горшим гонениям, и приходя в отчаяние за свою судьбу, слагал какое-то, быть может начатое уже раньше, стихотворение, „возмутительное сочинение”, которое после свидания с государем уничтожил, так как заключающийся в нем протест уже не вязался с новым поворотом в жизни поэта».²⁴ Слагал его поэт, конечно же, мысленно, как с ним постоянно бывало в дороге (видимо, это было продолжением работы над «Пророком»). Маловероятно, что Пушкин имел возможность делать это на бумаге во время одной из остановок (так считал, например, Н. В. Фридман).²⁵

8 сентября 1826 года Пушкин был привезен в Москву и принят Николаем И. М. И. Семевским после своего посещения в 1866 году Тригорского писал: «В тогдашнем обществе (...) ходили (...) о Пушкине и о разговоре его с Государем самые разноречивые, самые нелепые толки. Так, например, уверяли, будто бы Государь в разговоре с Пушкиным пожелал узнать, нет ли при нем какого-нибудь нового стихотворения. Тот будто бы вынул из сюртука несколько бумаг, впопыхах захваченных им при отъезде из Михайловского, перерыл их, но никакого нового стихотворения не нашел. Выходя из дворца и спускаясь по лестнице, Пушкин вдруг заметил на ступеньке лоскуток бумажки: подымает его и с ужасом будто бы узнает в нем собственноручное небольшое стихотворение к друзьям, сосланным в Сибирь. Он стал вспоминать, как оно попало сюда, и наконец вспомнил, что (...) вынимал из кармана платок, при чем будто бы и вывалился этот лоскуток бумажки, который мог надеть ему столько хлопот. Придя в гостиницу, Пушкин немедленно сжег это стихотворение».²⁶ Послание к декабристам «Во глубине сибирских руд» было написано Пушкиным в 1827 году, следовательно, в воспоминаниях тригорских обитательниц, переданных Семевским, речь могла идти только о «Пророке».

Эпизод с временной утратой Пушкиным текста стихотворения припомнил вслед за Семевским и Соболевский, который, полемизируя с ним, рассказал об этом со всей убежденностью очевидца: «Мы ехали с Лонгиновым через Собачью площадку; (...) я показал товарищу дом Ринкевича (...), в котором жил я, а у меня Пушкин²⁷ (...) Дом совершенно не

²³ Цявловский М. А. Погодин о «посмертных» произведениях Пушкина // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 405.

²⁴ Лернер Н. О. «Пророк России» // Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 104.

²⁵ Фридман Н. В. О стихотворении «Пророк» // Фридман Н. В. Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980. С. 189—190.

²⁶ Семевский М. И. Прогулка в Тригорское // С.-Петербургские ведомости. 1866. № 163.

²⁷ Пушкин переехал к Соболевскому в конце 1826 года, вернувшись из поездки в Псковскую губернию. 8 сентября 1826 года Соболевский встретился с поэтом в доме его дяди В. Л. Пушкина. Возможно, что оттуда друзья и отправились к Соболевскому на Собачью площадку.

изменился в расположении... Вот то место, где он выронил (к счастью — что не в кабинете императора) свои стихотворения о повешенных, что с час времени так его беспокоило, пока они не нашлись!!!»²⁸

Статья Соболевского «Квартира Пушкина в Москве (письмо к редактору)» при публикации ее в газете «Русский» (1867. Листы 7 и 8. С. 111) претерпела ряд искажений, среди которых было следующее: вместо слов «стихотворения о повешенных» редактировавший это издание Погодин вставил слова «стихотворение на 14 декабря» (исправлено по автографу в 1974 году В. Э. Вацура).²⁹ Для хорошо знакомого с историей «Пророка» Погодина эта замена была равноценной: оба выражения характеризовали с идейно-тематической стороны одно и то же произведение. Определение привезенного Пушкиным в Москву произведения, данное Соболевским («стихотворения...»), перекликается с письмом Погодина Вяземскому от 29 марта 1837 года (в этом письме Погодин интересовался местонахождением ряда известных ему, но неопубликованных сочинений Пушкина). О «Пророке» он писал: «Должны быть четыре стихотв(орения), первое только напечатано (Духовной жаждою томим etc.)». ³⁰ В письме Погодина хотелось бы выделить слово «первое», которое автор отнес к известному нам стихотворению «Пророк». Согласно этому четыре «пророческих» стихотворения выстраиваются в некую последовательность, которую можно охватить понятием «стихотворный цикл». Именно к этому жанровому определению первой редакции произведения пришли два комментатора «Пророка» — Б. В. Томашевский³¹ и Т. Г. Цявловская³² (отметим, что это мнение разделяли не все исследователи).³³

Итак, высказывание Мицкевича о «Пророке» как нельзя лучше вписывается в ряд других свидетельств мемуаристов, утверждавших, что у этого произведения была ранняя, очень острая в политическом отношении редакция. Все они указывали на связь «Пророка» с событиями 14 декабря 1825 года. При этом имя Мицкевича должно открывать этот ряд имен современников Пушкина, поскольку ему первому удалось сказать хотя бы вскользь о необыкновенной истории «Пророка», никому еще в 1842 году не известной. Вяземский в своем пересказе фрагмента лекции Мицкевича не коснулся этого момента, видимо, из соображений благодарности. Но сам факт связи стихотворения с историей декабризма он не стал оспаривать в своей статье. То же можно увидеть и в другом принадлежащем Вяземскому документе. В 1872 году Бартенев спросил его о справедливости сообщенного Соболевским эпизода с рукописью первой редакции «Пророка». 6 марта 1872 года Вяземский ответил на это: «(...) полагаю, что Соболевский немножко драматизировал анекдот о Пушкине. Во-первых, невероятно, чтобы он имел эти стихи в кармане своем, а во-вторых, я видел Пушкина вскоре после представления его Государю, и он ничего не сказал мне о своем испуге». ³⁴ Обратим внимание

²⁸ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 13.

²⁹ См.: Там же. С. 424—425.

³⁰ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. С. 405.

³¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 2. С. 439.

³² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 2. С. 689—690.

³³ См.: Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей... С. 94; Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. С. 106; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. III. С. 1130 (комментарий к «Пророку» Цявловского). Далее ссылки на это издание сочинений Пушкина даются в тексте с указанием тома и страницы.

³⁴ Цит. по: Бартенев П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников / Сост., вступ. ст. и прим. А. М. Гордина. М., 1992. С. 408.

на такую особенность письма Вяземского: он возражает против драматизации Соболевским эпизода с текстом крамольных стихов, но он не отрицает их существования! Он считает невероятным лишь их местонахождение «в кармане» Пушкина во время царской аудиенции. Таким образом, у нас есть основание видеть в этом письме Вяземского еще одно свидетельство в пользу существования политически заостренной редакции пушкинского «Пророка».

Очень важен для творческой истории произведения Пушкина другой момент лекции Мицкевича 20 декабря 1842 года: «Особое состояние, в котором он написал эту пьесу, продлилось всего несколько дней (...)». Что имел в виду лектор, говоря об «особом состоянии» поэта? Гершензон, Булгаков, Франк, Позов и др. ответили на это однозначно: речь может идти только о религиозном переживании. Мистическое откровение, не больше и не меньше! Как и всякое предположение, эта гипотеза имеет право на существование. Однако следует отметить, что она не обладает никакой реальной (биографической или творческой) основой. Ее попросту нечем подкрепить, потому что, создавая «Пророка», Пушкин жил совершенно другими чувствами и ему было тогда не до идеальных «серафических» откровений.

С момента известия о восстании 14 декабря 1825 года Пушкина не оставляла тревога за свою дальнейшую судьбу. Прямо или намеками об этом говорится почти во всех письмах Пушкина, написанных в 1826 году, вплоть до его отъезда из Михайловского. «Все-таки я от жандарма еще не ушел, легко может, уличат меня в политических разговорах с каким-нибудь из обвиненных. А между ими друзей моих довольно» (письмо к Жуковскому, 20 января 1826 года. — XIII, 257). 10 июля 1826 года Пушкин писал Вяземскому: «Если бы я был потребован комиссией, то я бы конечно оправдался, но меня оставили в покое, и кажется это не к добру» (XIII, 286). При этом Пушкин постоянно высказывал живейшую надежду на снисходительный приговор бунтовщикам: «Надеюсь для них на милость царскую» (письмо к Плетневу, январь 1826 года. — XIII, 256); «Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя» (письмо к Дельвигу, начало февраля 1826 года. — XIII, 259); «(...) крепко надеюсь на милость царскую» (вновь к Дельвигу, 20 февраля 1826 года. — XIII, 262).

Приговор декабристам, в основе которого лежали не законы государства, а воля монарха, стал полной неожиданностью для всей образованной России. «По совести нахожу, — писал Вяземский, — что казни и наказания несоразмерны преступлениям, из коих большая часть состояла только в одном умысле».³⁵ Казнь пятерых заговорщиков произвела на людей пушкинского круга ужасающее впечатление. «О чем ни думаю, как ни развлекаюсь, — сообщал своей жене Вяземский, — а все прибавляет меня неволью и неожиданно к пяти ужасным виселицам, которые для меня из всей России сделали страшное лобное место».³⁶ Вот так же тяжело, как подлинную трагедию, пережил казнь декабристов и Пушкин.³⁷ 24 июля он услышал о ней и сделал запись в рабочей тетради. Спустя три недели, 14 августа, Пушкин написал Вяземскому одно из самых горестных своих писем, каждая строка которого проникнута

³⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. IX. С. 81—82.

³⁶ Остафьевский архив кн. Вяземских. СПб., 1909. Т. V. Вып. 2. С. 54.

³⁷ См. об этом: *Иезутова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. С. 88—114.

мыслью об участии «друзей, братьев, товарищей»: «Ты находишь письмо мое холодным и сухим. Иначе и быть невозможно. Благо написано. Теперь у меня перо не повернулось бы» (XIII, 291). Только это письмо Пушкина дошло до нас за период с 24 июля по 3 сентября 1826 года. По нему мы можем судить о состоянии поэта, в котором скорбь сменила собой былую надежду, а боязнь за свою дальнейшую судьбу приобрела, по-видимому, еще большую основательность.

Напомним определение первоначального текста «Пророка», данное Соболевским, — «стихотворения о повешенных». С содержательной стороны это напоминает следующий отрывок:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди, и с вервием на выи
К у.(бийце) (?) г.(рознаму) (?) явись³⁸ —

так, по свидетельству ряда мемуаристов (подробнее об этом см. ниже), заканчивался «Пророк», привезенный Пушкиным в Москву. Отрывок «Восстань, восстань...» входит в раздел «Отрывки» собрания сочинений поэта (III, 461). О нем существует большая литература, в которой о принадлежности Пушкину этого отрывка говорится как «да»,³⁹ так и «нет».⁴⁰ Не входя в комплекс всей проблематики, связанной с текстом «Восстань, восстань, пророк России», здесь лишь укажем на него в качестве одного из свидетельств сложной истории пушкинского «Пророка», родившегося как отзвук на расправу с декабристами в последние, чрезвычайно трудные для поэта недели его михайловской ссылки.

По предположению Цявловского (см. его комментарий: III, 1130), датировка «Пророка» должна открываться датой 24 июля 1826 года, т. е. днем, когда Пушкин получил известие о казни декабристов. Именно оно, как нам кажется, и привело Пушкина в то «особое состояние», о котором сообщил в своей лекции Мицкевич. Это было состояние гнева, возмущения, боли. В одном из перечней, составленных Пушкиным в середине 1827 года, «Пророк» фигурирует под заглавием «Великой скорбью томим».⁴¹ Этот вариант первого стиха как нельзя лучше передает то настроение, в котором находился Пушкин, узнавший о приговоре над декабристами. Это была «великая скорбь» — чувство, в высшей степени достойное пророка. Поэт, весь 1826 год с напряжением ожидавший своего вызова на следствие, вдруг увидел, что он промыслом Божиим оставлен вне круга заговорщиков и спасен от страшной участи. Для чего? Многие из современников Пушкина изнывали в напряженном и тяжелом чувстве,

³⁸ Здесь нами предложена новая конъектура в стихе 4 отрывка «Восстань, восстань...». Цявловский полагал, что запись в тетради Бартенева «К у. г.» должна расшифровываться как «К у.(бийце) (?) г.(нусному) (?)» (Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей... С. 31, 94). Эта конъектура принята во всех пушкинских изданиях. Думаем, однако, что в Михайловском, после прогремевшего на всю Россию приговора над декабристами, Николай I мог видеться Пушкину именно «убийцей грозным». Здесь есть намек на венценосную особу (ассоциация с Иоанном Грозным), что, по-видимому, и продиктовало Бартеневу необходимость зашифровки этого стиха.

³⁹ См., например: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 533—542; *Строганов М. В.* Стихотворение Пушкина «Пророк» // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 27. СПб., 1996. С. 5—17.

⁴⁰ См., например: *Цявловская Т. Г.* О работе над «Летописью жизни и творчества Пушкина» // *Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей Всесоюзной пушкинской конференции*. М.; Л., 1953. С. 381; *Слонимский А. М.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 144—145.

⁴¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 111.

у него же в руках была лира. Видимо, не только жестокость свершившегося наказания, но и сознание своего избранничества подтолкнули поэта к созданию самого острого из всех написанных им политических сочинений. Так появилась не дошедшая до нас первая редакция «Пророка», представлявшая собой стихотворный цикл.

Итак, научная биография Пушкина не вмещает в себя «факт» мистического преображения, будто бы пережитого Пушкиным в 1826 году и отраженного затем в стихотворении «Пророк». Вопреки мнению авторов религиозно-философского направления, Мицкевич в своей лекции говорил не о мистике, а о связи «Пророка» с историей декабризма. Почему же высказывание Мицкевича было воспринято ими столь специфично? Прежде всего из-за недостаточности знаний в области декабристского движения (это объективная причина; советская же наука этим кругом авторов замечена не была). До революции, в силу очень серьезных цензурных стеснений, наука успела сделать лишь самые первые шаги в этом направлении. То же можно сказать и о проблеме «Пушкин и декабристы». Об этом знали тогда столь мало, что намеки Мицкевича по сути дела некому было и понимать. Хорошо его понял Вяземский, который поэтому и не стал спорить с парижским лектором по вопросу о связи «Пророка» с историей заговора 1825 года. Он лишь намекнул на то, что у поэта «день на день, минута на минуту не приходится». Эти осторожно сказанные слова нужно, по-видимому, понимать так: позиция Пушкина, выраженная в «Пророке», не могла не претерпеть серьезных изменений в его дальнейшей творческой жизни. Эта точка зрения совпадает с современным подходом к проблеме «Пушкин и декабристы», выработанным академическим пушкиноведением.

При оценке взгляда авторов религиозно-философского направления на высказывание Мицкевича о «Пророке» следует учитывать и такой факт. До революции самой постановке проблемы «Пушкин и декабристы» настойчиво препятствовал имперский официоз, утверждавший, что ее просто-напросто не существует. Это бросается в глаза при знакомстве с той бурей публикаций, которая была вызвана появлением в печати отрывка «Восстань, восстань, пророк России». На принадлежность Пушкину этого текста указали в своих публикациях П. П. Каратыгин, сославшийся на Соболевского,⁴² А. П. Пятковский (со ссылкой на А. В. Веневитинова, брата поэта Д. В. Веневитинова),⁴³ наконец, П. И. Бартев, записавший четверостишие со слов Погодина и Хомякова.⁴⁴ Однако декабристский контекст, в котором в результате всех этих публикаций оказался вдруг пушкинский «Пророк», устраивал далеко не всех. Критика четверостишия «Восстань, восстань...» приняла характер усилий по его дискредитации. Так, В. Д. Спасович писал в своей статье «Байронизм Пушкина и Лермонтова. Из эпохи романтизма», что эта «строфа не могла быть заключительною, так как она оставляет читателя в полном недоумении, зачем имел явиться и что имел сказать этот с вервьем на шее человек в своем, совсем не обычном по нашему времени, костюме и с своими весьма малопонятными библейскими речами? В данных условиях его поступок сильно походил бы на выходку помещанного. Вспомним еще,

⁴² Каратыгин П. П. Александр Сергеевич Пушкин. 1799—1837 // Русская старина. 1880. Т. XXVII. Январь. С. 133.

⁴³ Пятковский А. П. Пушкин в Кремлевском дворце. 1826 г. // Там же. Март. С. 674—675.

⁴⁴ Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. VIII. Письма. С. 381—382 (примечание Бартева); Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей... С. 31.

что либеральный бред прошел у Пушкина еще в то время, когда он писал „Сеятеля“, что в январе 1826 г. он уже непременно желал примириться с правительством. Он не был заодно с декабристами, — он только скорбел о них. У него не могло быть в запасе никаких „жгучих глаголов“, коль скоро от милостивых слов государя он мгновенно раскаялся и сделался на остальную жизнь человеком, не противным правительству».⁴⁵

Незнание обстоятельств зарождения в творчестве Пушкина замысла «Пророка» сказалось и в анализе произведения, сделанном Н. И. Черняевым. «Отождествление пушкинского пророка с поэтом, а пророческой миссии с призванием поэзии, — считал этот исследователь, настаивавший на «кораническом» прочтении «Пророка», — держится исключительно на тех четырех стихах, которые не имеют с Пушкиным ничего общего и не находят в самом „Пророке“ ни малейшей опоры».⁴⁶ Вопреки данным биографического характера, Черняев был убежден, что «не в характере благородного, прямодушного и искреннего Пушкина было держать камень за пазухой и писать резкие выходки против молодого царя, на справедливость которого он возлагал все надежды».⁴⁷ Малая изученность проблемы «Пушкин и декабризм», характерная для литературоведения конца XIX века, а также неглубокое знание Черняевым Библии (на это намекнул в своей статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» В. Соловьев) определили целую серию недоумений этого исследователя, которые он был не в состоянии разрешить: «(...) обращение к неведомому пророку России, пристегнутое к рассказу пушкинского пророка, поражает своей неожиданностью и звучит диким и резким диссонансом... „Позорной ризой облекись“ — это такой стих, какого не мог написать не только Пушкин, но и ни один сколько-нибудь грамотный поэт. (...) Трудно даже понять, что надлежит понимать под выражением „позорная риза“. Уж не рубище ли? Но почему же „пророк России“ должен ходить непременно в разорванной одежде? (...) Третий стих — „И с вервием на выи“ — производящий, несмотря на весь его задор, несколько комическое впечатление, мог бы удовлетворить разве только завзятого „словеноросса“, приверженного к высокому слогу во вкусе Шишкова...»⁴⁸

Ряд претензий Спасовича и Черняева к тексту «Восстань, восстань, пророк России» носил эстетический характер. Эта сторона их выступлений была замечена издателями Пушкина П. А. Ефремовым и П. О. Морозовым, и они, несмотря на уже состоявшиеся публикации четверостишия в составе пушкинских собраний, поспешили исключить его из своих новых изданий.⁴⁹ В этих условиях лишь Бартенева не отступился от правды об истории «Пророка», слышанной им некогда от друзей Пушкина — Погодина, Хомякова, Шевырева, Нащокина, Соболевского, Вяземского. В 1900 году Бартенева пошел на публикацию спорного отрывка, записанного им почти пятьдесят лет до этого (он сделал это в примечании к одному из писем Хомякова, где речь шла о «Пророке», — см. сн. 44). Голос Бартенева, однако, не был услышан издателями Пушкина. «Восстань, восстань, пророк России» вошло в собрания сочинений Пушкина лишь в

⁴⁵ Вестник Европы. 1888. Т. II. Март. С. 83.

⁴⁶ Черняев Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898. С. 17.

⁴⁷ Там же. С. 16.

⁴⁸ Там же. С. 14—15.

⁴⁹ См. критические реплики издателей по поводу отрывка «Восстань, восстань...»: Пушкин А. С. Сочинения и письма / Под ред. П. О. Морозова. СПб., 1903. Т. II. С. 395; Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1905. Т. VIII. С. 263.

послереволюционный период. Его присутствие в разделе «Отрывки» большого академического собрания сочинений поэта (III, 461) не было одобрено всеми исследователями. Показательна в этом отношении позиция Б. В. Томашевского: «Восстань, восстань...» включено в подготовленное им десяти томное собрание сочинений Пушкина,⁵⁰ в трехтомном же издании «Библиотеки поэта» (большая серия) он привел его только в комментарии «Пророка».⁵¹ Ключевую роль в сложностях с текстом «Восстань, восстань, пророк России» сыграли выступления Спасовича и Черняева с их насмешками над эстетической стороной отрывка. И по сей день их недоумения вызывают сочувствие пушкинистов,⁵² а между тем они легко разрешимы при обращении к библейским текстам, на которые ориентировался поэт, создавая своего «Пророка».

Соотношение пушкинского «Пророка» с Библией — это, как ни странно, одна из наименее разработанных проблем в литературе, посвященной этому произведению. Из всех исследователей, писавших о «Пророке», подлинным знатоком Библии (а также и Корана, что немаловажно) был только В. Соловьев. Он назвал его «удачнейшим, безукоризненным подражанием Библии».⁵³ Анализ произведения, предваривший этот вывод философа, был выполнен с виртуозной тонкостью, но не без пробела: в нем недостаточна база параллельных «Пророку» мест из Библии, которые помогли бы читателю (особенно современному) удостовериться в правильности выводов автора статьи. До сих пор у нас из одного исследования в другое переходят отсылки к книге пророка Исаии, откуда Пушкин заимствовал образ горящего в руке серафима угля. Между тем «Пророк» имеет множественные точки соприкосновения с различными книгами как Ветхого, так и Нового Завета. На эту тему существует лишь одна статья, совершенно затерявшаяся среди публикаций тоненького научно-популярного журнала. А. Г. Чижов, ее автор, проделал большую работу с Библией и указал в ней массу параллельных «Пророку» мест. Ценной стороной его статьи является сопоставление с текстом «Пророка» не русской, а церковнославянской Библии (напомним, что Пушкин, в добавление к французской, читал в Михайловском именно ее). Так, в книге пророка Иезикииля (гл. 1, ст. 13) Чижов обнаружил такое церковнославянское выражение: «угля огня горящаго» (русский перевод: «вид горящих углей»)⁵⁴. Ср. у Пушкина: «Угль, пылающий огнем». И в произведении Пушкина, и в библейской книге все три слова пылают огнем — удивительно яркий образ! Что это? Один из источников пушкинского шедевра? Вполне возможно, поскольку «Пророк» вобрал в себя мощные токи библейской образности и стилистики, показав тем самым прекрасное знание Пушкиным «вечной книги».

Именно Библия помогает понять и центральный образ отрывка «Восстань, восстань, пророк России». Стих «В позорны ризы облекись» находит в Библии следующее объяснение. В ней слово «ризы» характеризует не только красивые (священнические) одежды, но и некий аллегорический покров, принимавшийся тем или иным героем как символ решимости на определенные действия. Вот, например, строки из книги

⁵⁰ См., например: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [1-е изд.]. М.; Л., 1949. Т. II. С. 358.

⁵¹ *Пушкин А. С.* Стихотворения: В 3 т. / Вступ. ст., подг. текста и прим. Б. В. Томашевского. Л., 1955. Т. 3. С. 816.

⁵² См., например, отзыв В. Э. Вацуро о художественной стороне «Восстань, восстань...»: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 425.

⁵³ Пушкин в русской философской критике. С. 60.

⁵⁴ *Чижов А. Г.* «Духовной жаждою томим...» // Наука и религия. 1983. № 2. С. 54—55.

пророка Исаии: «И суд отступил назад, и правда стала вдали, ибо истина преткнулась на площади и честность не может войти. И не стало истины, и удаляющийся от зла подвергается оскорблению. И Господь увидел это, и противно было очам Его, что нет суда. И видел, что нет человека, и дивился, что нет заступника; и помогла Ему мышца Его и правда Его поддержала Его. И Он возложил на Себя правду, как броню, и шлем спасения на главу Свою; и облекся в ризу мщениия, как в одежду, и покрыл себя ревностью, как плащом» (гл. 59, ст. 14—17). Здесь «риза мщениия» не имеет чувственной конкретики — это образное выражение всезахваченности Божества одним устремлением воли. Сам образ облачения в некие символические одежды чрезвычайно характерен как для Ветхого, так и для Нового Завета.

«Позорны ризы» в отрывке «Восстань, восстань...», по-видимому, должны быть понимаемы не как вретиче (изодранная, старая, грубая одежда), а как символическое выражение истинного смысла событий, о которых предстояло вещать пушкинскому пророку. Не случайно здесь слово «позор». Именно так понимали происшедшее многие из современников Пушкина. «Дай Бог, чтоб по крайней мере частные примеры женских добродетелей, — писал Вяземский о женах приговоренных к каторге и ссылке в Сибирь, — выкупили эпоху от позора и гнусности, коими она запечатлена».⁵⁵

В книге пророка Иеремии интересен такой эпизод: «В начале царствования Иоакима, сына Иосии, было слово сие к Иеремии от Господа: так сказал мне Господь: сделай себе узы и ярмо и возложи их себе на выю» (гл. 27, ст. 1—2). Узы и ярмо Иеремии несли Израилю страшную весть о неминуемом семидесятилетнем плене в царстве Вавилона. Полагаем, что именно к этому образу из книги пророка Иеремии восходит дошедший до нас отрывок первой редакции «Пророка»: «Иди, и с вервием на выи (...)». Видимо, в этом стихотворном цикле Пушкин ориентировался на множественные образы пророческих книг (Исаия, Иезекииль, Иеремия), объединяя их с целью обличения современной ему неправды, что и определило основное звучание первой редакции «Пророка». В ней заимствование из Иеремии (узы — «вервь») получило иное, символическое значение: напоминанием об орудии убийства свидетельствовать о беззаконии суда, совершенного над пятью участниками событий 14 декабря.

По-видимому, обе редакции «Пророка» были объединены единой темой, которой Пушкин посвятил это произведение, — призывание на служение Богу поэта-пророка. При создании первой редакции Пушкин был вдохновлен идеей социально-исторического служения библейского пророка, которую развил в не дошедших до нас стихотворениях цикла в виде обличения современной ему неправды и жестокости. При работе над второй редакцией, имевшей целью подготовку «Пророка» к печати, произведение утратило свое злободневное звучание, что придало ему философско-эстетическую глубину. Призыв обойти «моря и земли» в сравнении с локальной задачей, поставленной в михайловской редакции перед «пророком России», укрупнил замысел произведения, однако в своей основе он остался единым, что позволяет говорить о преемственности двух редакций произведения. Уже первая редакция (цикл «Пророк», а в него, по свидетельству Погодина, входило известное нам стихотворение) обладала всей полнотой концепции внутреннего преобразования поэта, выводившего его на стезю служения Богу. Во второй редакции смысл духовных

⁵⁵ Остафьевский архив. Т. V. Вып. 1. С. 55.

даров, полученных героем от серафима, проясняется в заключительном четверостишии — призыве самого Бога. По-видимому, до нас не дошла подобная этой часть первой редакции, где перед усвоившим сверхъестественную зоркость «зенниц» и чуткость слуха поэтом ставилась сообразная с дарованиями задача (во второй редакции этому соответствует призыв: «Встань, пророк, и виждь, и внемли...»). Гражданское негодование, переданное в первой редакции посредством актуальных для 1826 года аллюзий, воплотилось во второй редакции в заключающий произведение стих «Глаголом жги сердца людей». Возможность исполнить это повеление поэт-пророк получил благодаря тому огню, который оказался заключен в его груди взамен «сердца трепетного». По-видимому, финал стихотворения «Пророк» вобрал в себя те идейно-образные мотивы, которые развивала его первая редакция. Именно поэтому в стихотворении «Арион» (1830), где Пушкин подвел итог своим взаимоотношениям с декабристским лагерем, он смог открыто засвидетельствовать перед своим читателем: «Я гимны прежние пою». Одним из этих «прежних гимнов» и была вторая редакция его «Пророка».⁵⁶

Тема «Пушкин и декабристы» получила научную глубину и многоаспектность благодаря усилиям советских ученых, значительно продвинувших вперед такую область русской историографии, как декабристоведение. Вот этой-то глубины и не хватает авторам, религиозно-философские работы которых явным образом проигрывают при сравнении с базирующимся на фактах академическим пушкиноведением. Оно не было свободно от известных идеологических штампов, однако то же самое можно сказать и о религиозно-философской критике, в особенности же о современных исследователях, пытающихся работать в проложенном ею русле. Просто у них иные штампы, иная тенденциозность, иная несвобода. Да, религиозно-философская критика создавалась людьми блистательных дарований, но и на их работы следует смотреть трезвым современным взглядом, не отбрасывая за ненадобностью то богатство, которое накопила наука о Пушкине к концу XX века. Иначе нас захлестнет новая волна мифотворчества, связанного с его именем. Живучесть мифа об «авторитетном свидетельстве» Мицкевича подтверждает реальность таких опасений. Не следует забывать, что он был создан в недрах религиозно-философской критики.

Известно, что от великого до смешного один шаг. Высокие идеалы, в угоду которым закрываются глаза на данные строгой науки, способны сыграть с исследователем плохую шутку. Яркий пример тому — статья Л. М. Аринштейна «История двух мистификаций».⁵⁷ В ней автор, пытающийся утвердить другой миф о Пушкине — монархический, пишет: «Под стихотворением „Пророк“ рукою Пушкина поставлена дата: „8 сентября 1826“».⁵⁸ А между тем такой рукописи попросту не существует. Никто из исследователей ни в XX веке, ни в XIX не видел автографов «Пророка»! Откуда же Л. М. Аринштейн узнал об этом автографе? Оказывается, из беседы с таким выдающимся знатоком рукописного наследия Пушкина, как Томашевский. В начале 1950-х годов он сообщил автору статьи, что Пушкин написал своего «Пророка» 8 сентября 1826 года после

⁵⁶ «Глашатай декабризма» — так назвал Томашевский автора «Пророка» (Пушкин А. С. Стихотворения: В 3 т. Т. 3. С. 816). В этом мнении о произведении Пушкина все комментаторы академической школы были едины — см., например, комментарий Цявловской: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 646.

⁵⁷ Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1994. Вып. V. С. 68—73.

⁵⁸ Там же. С. 68.

потрясшей его царской аудиенции. Это позволило Л. М. Аринштейну усмотреть в самом сюжете стихотворения (призывание Богом на служение избранного Им пророка) сходство с «благословением первого лица Российской империи», которое получил в Москве опальный поэт. Возможно, близкие к этим размышления тревожили и Томашевского, давшего в своем издании датировку «Пророка», отличную от той, что была предложена в большом академическом собрании сочинений Пушкина: у Томашевского — 8 сентября,⁵⁹ у Цявловского — 24 июля—3 сентября 1826 года (III, 1130). Однако вероятнее всего, что решение Томашевского определило другое: он первый из комментаторов «Пророка» попытался отделить его вторую редакцию от первой. До 3 сентября Пушкин мог написать свои «стихотворения о повешенных», после же его возвращения в Москву речь могла идти только о стихотворении «Пророк». Непонимание этого важного момента творческой истории произведения составляло слабую сторону комментария Цявловского: он, говоря о стихотворении «Пророк», указал на дату создания цикла «Пророк». Этому попытался избежать в малом академическом собрании сочинений Пушкина Томашевский. Однако при всем новаторстве такого подхода его комментарий содержал один серьезный изъян: никаких доказательств того, что стихотворение «Пророк» было написано на основе стихотворного цикла 8 сентября 1826 года, не существует. Томашевский это понял и в дальнейшем отказался от даты «8 сентября 1826 года». В трехтомнике «Библиотеки поэта» Томашевский писал: «Цикл этот (...) Пушкин привез в Москву из Михайловского. Он написан, по-видимому, после 24 июля, когда Пушкин узнал о казни декабристов».⁶⁰ В этом издании Томашевский поместил «Пророка» последним в михайловском разделе стихотворений поэта (1826 год), однако в самом комментарии исследователь фактически обошел вопрос о времени создания второй редакции произведения. С «Библиотекой поэта» связана, так сказать, «последняя воля» Томашевского относительно датировки «Пророка». Жаль, что исследователь, по-видимому, не успел внести исправления в комментарий десятилетия, который, будучи повторен еще тремя изданиями, растиражировал то, от чего сам Томашевский решительно отказался.

Донныне «Пророк» остается одним из самых загадочных произведений Пушкина. В творческой истории стихотворения проблематично все, начиная с вопроса о его соотносительности с ветхозаветными пророческими книгами и кончая датировкой произведения. Что касается последней, то в ней нужно, наконец, провести хронологическую границу между первой и второй редакциями стихотворения, и эта работа еще не сделана ни в одном из изданий сочинений Пушкина.

«Пророк» был напечатан Пушкиным в № 3 «Московского вестника» за 1828 год. К Погодину, редактору этого журнала, стихотворение попало не позже 17 ноября 1827 года. В этот день он оставил в своем дневнике такую запись: «Восхищался стихами Пушкина из Исаии».⁶¹ Думаем, что здесь речь идет о второй редакции «Пророка», поскольку с первой Погодин познакомился еще осенью 1826 года. «Пушкин прочел „Пророка“, который после „Бориса“ произвел наибольшее действие», — вспоминал он об этом впоследствии.⁶² Осторожный Погодин (он признавался в

⁵⁹ См., например: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. [1-е изд.]. Т. II. С. 437.

⁶⁰ *Пушкин А. С.* Стихотворения: В 3 т. Т. 3. С. 816.

⁶¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 25.

⁶² Там же. С. 39.

тех опасениях, с которыми вступал в то время в общение с неблагоприятными в глазах правительства людьми) не оставил записей о «Пророке» в своем весьма подробном дневнике 1826 года. Видимо, в ноябре 1827 года он увидел в стихотворении нечто новое, восхитившее его. Вероятнее всего, это было заключительное четверостишие. Именно поэтому его нет в копии произведения, сделанной Шевыревым несомненно до публикации «Пророка» (напечатано Цявловским: III, 578). В этой копии перед стихами «Как труп в пустыне я лежал, И Бога глас ко мне воззвал» (на них записанный Шевыревым текст обрывается) стоит «звездочка» (она не приведена в публикации Цявловского).⁶³ Думаем, что таким образом Шевырев отметил начало второго стихотворения цикла «Пророк», и в этом особая ценность его копии.

Готовя свое произведение к печати, Пушкин, видимо, дорабатывал его. В таком случае мы не можем ограничить датировку произведения михайловским периодом. Полагаем, что вторую редакцию следует заключить в такие рамки: сентябрь (не ранее 8) 1826—октябрь 1827 (2 ноября 1827 года приехал в Москву из Петербурга Соболевский, который, скорее всего, и привез Погдину текст «Пророка»). При этом сам Пушкин датировал произведение только 1826 годом, подчеркивая тем самым неразрывную связь двух редакций произведения, смена которых была вызвана не его «сервилизмом», а стремлением в трудных условиях николаевской реакции сказать свое слово поэта и гражданина. Его не сумел оценить эмигрант Мицкевич, почти не знавший цензурных стеснений. Не было это отмечено в качестве заслуги Пушкина и религиозно-философской критикой. Только строгий научный комментарий, учитывающий самые тонкие нюансы свидетельств современников о сложной истории произведения, дает возможность в полной мере оценить мужество и стойкость поэта-пророка.

⁶³ ПД. Ф. 244. Оп. 4. № 17. Подробнее об этом см. в изложении нашего доклада, прочитанного на Третьей Международной пушкинской конференции в Одессе (Русская литература. 1995. № 4. С. 198—199).

ЕФИМ ЭТКИНД (Франция)

ПУШКИН И ЛАМАРТИН

Пушкин редко упоминал Ламартина, отзывался о нем порой пренебрежительно, чаще — с явным неодобрением; интереса к его поэзии он, казалось бы, не испытывал, а Ламартин-человек его раздражал. Автор классической работы «Пушкин и западные литературы» (1937) В. М. Жирмунский ограничился на эту тему абзацем в 14 строк: в поэзии Ламартина Пушкин «отказывается признать наличие истинного романтизма», «элегическая мечтательность Ламартина, окрашенная меланхолией и чувствительностью, его сердечное благочестие, напоминавшее Жуковского, были одинаково чужды Пушкину, в особенности в эпоху его поэтической зрелости».¹ Б. В. Томашевский пошел чуть дальше — он привел несколько цитат из пушкинских писем, статей и заметок и обобщил их остроумно, хотя не слишком содержательно: «(...) чем больше растет популярность Ламартина, тем меньше ценит его Пушкин (...). После 1830 года, когда Ламартин издал свои „Поэтические и религиозные созвучия“ (*Harmonies poétiques et religieuses*), Пушкин окончательно осудил его за ханжество в поэзии. Лирики „благочестивой“ Пушкин не признавал».² Лариса Вольперт, автор обширной монографии о Пушкине и французской литературе,³ ограничивается рассмотрением прозы и драматургии, оставляя почти все стихи в стороне (кроме Мюссе и стихов о Наполеоне).

Между тем названная в заглавии тема настоятельно требует разработки. Во всяком случае, она не менее существенна, нежели темы «Пушкин и Андре Шенье» (см. работы Анны Ахматовой, Л. Гроссмана, Р. Д. Кейля, Е. Эткинда и др.) или «Пушкин и Сент-Бёв» (см. статью Андре Марковича). Нет сомнений, что Пушкину поэзия Ламартина чужда — идейно и эстетически; однако не менее очевидно, что он отталкивается от нее, спорит с нею, стремится ее опровергнуть.

* * *

— Какой писатель нынче в моде?
— Все D'Arlincourt и Lamartine.
— У нас им также подражают.
— Ах, право? Так у нас умы
Уж развиваться начинают?
Дай Бог, чтоб просветились мы!..

Разговор между вернувшимся из Парижа графом и молодой помещицей Натальей Павловной для нашей темы небезразличен. Заметим, что графа

¹ Цит. по: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 382.

² Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 161—162.

³ Вольперт Л. И. 1) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980; 2) Пушкин в роли Пушкина. М., 1998.

Нулина вообще привлекает прежде всего мода — он возвращается в Петербург «с запасом фраков и жилетов, шляп, вееров, плащей, корсетов (...), с ужасной книжкой Гизота, с тетрадью злых карикатур, с последней песней Беранжера, с мотивами Rossini, Пера, et cetera, et cetera». Среди этого многообразнейшего et cetera имеются и стихи Ламартина, о которых Нулин только то и знает, что они, как жилеты, Гизо или Беранже, «в моде». В отношении благочестивых, «отменно длинных, длинных, длинных» поэтических произведений Ламартина это кажется странным.

К 1825 году Ламартин широко известен во Франции как автор двух поэтических сборников «Méditations poétiques» и «Nouvelles Méditations poétiques» («Поэтические размышления», 1820, «Новые поэтические размышления», 1823), поэм «La Mort de Socrate» («Смерть Сократа», 1823) и «Le Dernier chant du pèlerinage d'Harold» («Последняя песнь паломничества Чайльд-Гарольда», 1825). Большинство этих вещей — стихотворения, а тем более поэмы — пугающе многословны и для чтения трудны. Популярность Ламартина в первой половине 20-х годов объясняется настойчивой религиозностью молодого поэта, подчеркнутым спиритуализмом — все это после падения Наполеона, и в особенности после его смерти (1821), стало привлекать широкую публику. Торжествовал закон контраста, о котором Эмиль Золя напишет семь десятилетий спустя, когда наступит похожая эпоха: «Un débordement lamentable de mysticisme» («достойный сожаления разлив мистицизма»).⁴ Золя объясняет этот разлив так: «(...) une naturelle protestation contre le réalisme triomphant de la période précédente (...) Il est un résultat de la loi d'évolution où toute action trop vive appelle une réaction» («естественный протест против реализма, торжествовавшего в предшествующий период (...) Он — следствие закона эволюции: всякое слишком энергичное действие вызывает противодействие».⁵ В наполеоновское время торжествовал не столько «реализм», сколько рационалистический скепсис, все еще преобладала поэзия XVIII века, не было даже преромантика Андре Шенье, забытые произведения которого появятся в 1819 году, почти одновременно со сборником Ламартина. Другие поэты-романтики явятся позднее: Виктор Гюго в 1823 («Odes et ballades»), Альфред де Виньи в 1822 («Poèmes») и 1824 («Eloa»), Альфред де Мюссе в 1830 («Contes d'Espagne et d'Italie»), Сент-Бёв тоже в начале тридцатых («Vie, poèmes et pensées de Joseph Delorme», 1830), как и Жерар де Нерваль. Ламартиновский мистицизм оказался для французских читателей открытием нового поэтического мироощущения, близкого к религиозному пиетизму. Оно и определило моду.

Утверждение Натальи Павловны «У нас им также подражают» тоже не просто реплика в светской болтовне; Ламартина (и, конечно, Д'Арленкура — но это вопрос особый) сразу стали переводить и перепевать,⁶ хотя в России преддекабристского периода отнюдь не было той тяги к мистике, которая возникла в посленаполеоновской Франции. В русской поэзии доминировал вольнолюбивый дух «Арзамаса». Молодой Пушкин, как и некоторые его литературные единомышленники, еще был во власти французского Просвещения и, в частности, вольтерьянства.

⁴ Zola Emile. Peinture // Nouvelle campagne. 1896. P. 178.

⁵ Ibid. P. 179.

⁶ См., в частности, замечательный сборник русских (и французских) элегий этой эпохи, составленный В. Э. Вадуру.

Пушкин сразу заметил первый сборник Ламартина, который во Франции был встречен шумным одобрением (за полгода — семь изданий!). Уже в 1820 году — сборник только что появился в Париже! — К. С. Сербинович записывает в дневнике, что беседовал с кн. Одоевским «о Пушкине, Ламартине, о Шопене, о версификации» (14 октября) и что читал Пушкина и «Lamartine à Vugon» (22 октября). Стихотворение Ламартина, посвященное Байрону, — одно из первых в сборнике «Méditations poétiques»; оно озаглавлено «L'Homme» («Человек») и не могло не привлечь внимания Пушкина, тем более что его подзаголовок гласит: «A Lord Vugon». Когда в 1823 году появился второй сборник Ламартина, Пушкин тотчас же отозвался о нем — сперва в письме к Вяземскому от 4 ноября, потом в заметке «О французской литературе» 1824 года, где решительно сказано: «Tous les recueils de poésies nouvelles dites romantiques sont la honte de la littérature française» («Все сборники так называемых романтических стихотворений — позор французской литературы»).⁷ Сразу после этого осуждения следует фраза: «Ламартин хорош в *Наполеоне*, в *Умирающем поэте* — вообще хорош какой-то новой гармонией». Эта оговорка не отменяет предшествующего приговора, несомненно имеющего в виду прежде всего «Nouvelles Méditations poétiques»; выделенные Пушкиным два стихотворения — «Bonaparte» (а не «Наполеон») и «Le Poète mourant» — входят в этот сборник под номерами VII и V и отличаются от многих окружающих стихотворений. Позднее Пушкин не раз упоминал Ламартина, однако с досадой отмечал его многословие, вялую монотонность, отвлеченную метафизичность: «Между тем как сладкозвучный, но однообразный Ламартин готовил свои новые благочестивые размышления под заслуженным названием „Harmonies religieuses“ (...)». Эта ироническая фраза — из заметки об Альфреде Мюссе. Заметка датирована 1830 годом, а названный в ней сборник Ламартина «Harmonies poétiques et religieuses» появился в том же самом году — отклик Пушкина снова мгновенен. Видимо, те же «Harmonies» Пушкин имеет в виду, когда пишет в 1832 году, что Ламартин «скучнее Юнга и не имеет его глубины»; тогда же, в наброске о Викторе Гюго, он скажет: «Не знаю, признались ли наконец они (французы. — Е. Э.) в тощем и вялом однообразии своего Ламартина, но тому лет 10 они без церемонии ставили его наравне с Байроном и Шекспиром».⁸

Эти отзывы свидетельствуют о том, что Пушкин Ламартина не любил, более того, — терпеть не мог. Но интересовался им. Могло ли быть иначе? Ламартин был старше Пушкина на десятилетие (родился 21 октября 1790 года), но в литературе они появились одновременно, в 1820 году. Ламартин олицетворял для Пушкина современную ему французскую поэзию; говоря о ней, Пушкин нередко имел в виду именно Ламартина. Так, противопоставляя изящную миниатюру Вольтера современным французским стихам, Пушкин скажет: «Признаемся в госсосо нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, чем в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом и вялой меланхолией» (1836). Здесь все относится к Ламартину — кроме «площадного цинизма», который Пушкин приписывает обычно «несносному Беранже».

⁷ Пушкин о литературе. М., 1934. С. 41.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. С. 182.

Пушкину должна была претить и политическая позиция Ламартина, который в 1815 году встал на сторону ударившегося в бегство короля (даже сопровождал его), а в 1824 — послал царю Александру I свой сборник «Méditations poétiques» со стихотворным посвящением «A Sa Majesté l'Empereur de Russie». Эта эпистола содержит непристойную лесь; российский монарх назван героем, который, как все великие герои, любит прекрасные стихи, а лира поэта воспевает его славу:

Oui; toujours les héros ont aimé les beaux vers!
La lyre du poète a l'accent de la gloire...

Император Александр I, двигаясь к бессмертию, нуждается лишь во Времени и в Правде — он якобы опровергает льстивую лиру; истинные «льстецы» для Александра — это его Век и его Жизнь:

Mais toi qui pour marcher vers l'immortalité
N'a besoin que du temps et de la vérité,
Qui, dédaignant le son d'une lyre asservie,
Ne veux d'autre flatteur que ton siècle et ta vie!

Русский царь для Ламартина — воплощение добродетели, благочестия и мудрости («un sage couronné»).

Александр Павлович ответил Ламартину письмом (от 16 августа 1824 года); нет, он не наградил его «русским крестом, на который надеялся Ламартин» (это сообщает комментатор полного собрания поэтических произведений Ламартина в изд. «Плеяды», 1976). Вероятнее всего, Пушкин знал о низкопоклонном стихотворении Ламартина, адресованном тому, кого русский поэт немного позднее назовет «Властитель слабый и лукавый, плешивый щеголь...» (эпистола Ламартина будет опубликована в 1830 году в сборнике «Le Keepsake français», с. 250—251).

Ламартин с самого начала занимался темами и сюжетами, которые воодушевляли Пушкина. В 1815 году он написал элегию на смерть Эвариста Парни (представленную тогда же Маконской Академии) — Парни принадлежал к любимцам Пушкина. Отметим сразу угол расхождения. Для Пушкина Парни был прежде всего озорным поэтом «Войны богов» — произведения, вдохновившего Пушкина на создание «Гавриилиады» (1821), и автором эротического стихотворения о Прозерпине — «Le sombre Pluton sur la terre...» (в переводе Пушкина: «Плещут волны Флегетона...», 1824). Ламартин же пишет длинную траурную элегию, в которой рефреном многократно возвращаются «декоративные» строки:

Sur ce gazon, témoin de nos douleurs,
Laissons tomber des larmes et des fleurs!

(«На эту мураву, свидетельницу нашей скорби, / Уроним слезы и цветы!»).

Ламартин видит в Парни французского Тибулла, писавшего «томные и нежные элегии»:

Toi qu'il aimait, molle et tendre Elégie,
Prends aujourd'hui tes longs habits de deuil...

(«Ты, томная и нежная Элегия, которую он так любил, / Облачись ныне в ниспадающий до пят траур»).

Кажется, что Ламартин о «Войне богов» никогда не слышал, что «Превращения Венеры» (из которых — «Прозерпина») написаны неведомым ему поэтом. Привлекавшие Пушкина религиозное вольномыслие,

эротизм, изящно-озорной юмор — все это для Ламартина не существовало. Его надгробная элегия, относящаяся к Эваристу Парни, могла бы с таким же успехом адресоваться Тибуллу или Шатобриану.

Парни — первый из «общих героев» Ламартина и Пушкина. В последующие годы таковыми станут Байрон и Наполеон. Совместных сюжетов, однако, гораздо больше, — ламартиновские послание и элегии будут не раз отзываться в лирике Пушкина в двадцатые и тридцатые годы. Начну с некоторых из них, не соблюдая хронологической последовательности.

«Он пел поблеклый жизни цвет»

В первый сборник Ламартина вошла элегия «L'Automne» («Осень», 1819); пушкинская «Осень» (1833), написанная похожим размером (двенадцатисложным стихом с преобладающими перекрестными рифмами), к ламартиновской близка и в то же время ей противоположна.

Стихотворение Ламартина открывается описанием осеннего пейзажа — живописного увядания природы:

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure!
Feuillage jaunissant, sur les gazons épars!
Salut, derniers beaux jours! le deuil de la nature
Convient à la douleur et plait à mes regards...

(«Привет вам, леса, увенчанные остатком зелени! / Желтеющая листва на увядающей траве! Привет вам, последние погожие дни! Траур природы / Соответствует моей скорби и улаживает мой взор»).

Пушкин будет развивать эту тему сходным образом: его признание «люблю» в точности соответствует французскому риторическому «Salut...», дважды повторенному Ламартином:

Унылая пора! Очей очарованье!
(ср.: «...plait à mes regards»)

Приятна мне твоя прощальная краса —
(ср.: «...le deuil de la nature»)

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса...
(ср.: «...bois couronnés»).

Сочетание «bois couronnés d'un reste de verdure» («леса, увенчанные остатком зелени») отзывается в пушкинском стихе облачением монарха: «В багрец и в золото одетые леса». Однако дальнейшее у Пушкина — совсем другое, едва ли не противоположное. Ламартин видит в осени умирание природы, с которым гармонирует состояние поэта, — он тоже испытывает предсмертную тоску:

Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,
Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau!
L'air est si parfumé! la lumière est si pure!
Au regard d'un mourant que le soleil est beau!

(«Земля, солнце, холмы, прекрасная и нежная природа, / Я готов пролить над вами слезу — на краю моей могилы! / Воздух так благоуханен! Свет так чист! / Солнце, увиденное умирающим поэтом, так прекрасно!»).

Ламартин верен себе: поэтизируя смерть, он приписывает умирание и осенней природе, и воспевающему ее поэту. У Пушкина с осенью сходна «чахоточная дева», — рисуя ее печальный облик, Пушкин не скупится на детали, на условно-романтические метафоры и перифразы:

Улыбка на устах увянувших видна;
 Могильной пропасти она не слышит зева...
 (ср.: «C'est l'adieu d'un ami, c'est le
 dernier sourire
 Des lèvres que la mort va fermer à
 jamais»).

Однако в самом поэте осень пробуждает могучие творческие силы: «И с каждой осенью я расцветаю вновь...». Возможно, что эпитет «русский» («Здоровью моему полезен русский холод») иронически опровергает «французскую» тоску Ламартина. У последнего певец условен, бесконечно далек от повседневной реальности, романтически опозитирован:

Je voudrais maintenant vider jusqu'à la lie
 Le calice mêlé de nectar et de fiel:
 Au fond de cette coupe où je buvais la vie,
 Peut-être restait-il une goutte de miel...

(«Теперь я хотел бы осушить до дна / Этот фиал, в котором слиты нектар и желчь: / На дне этой чаши, из которой я пил жизнь, / Быть может, осталась хоть одна капля меда»).

Ленский сильно напоминает ламартиновского поэта: в сущности все, что рассказывает о его стихах Пушкин, относится к Ламартину; в особенности строки:

Он пел поблеклый жизни цвет
 Без малого в осьмнадцать лет.

Впрочем, и все, о чем говорится в строках, посвященных поэтическому творчеству Ленского, имеет соответствия в «Размышлениях» Ламартина; Пушкин называет немецких поэтов, которые, однако, к стихам Ленского имеют лишь косвенное отношение. О них сказано: «Под небом Шиллера и Гете...»; все остальное у немцев двадцатых годов найти трудно, да Пушкин их, этих третьестепенных немецких эпигонов, и в глаза не видел (он ведь и вообще-то по-немецки едва ли читал). Зато у Ламартина можно обнаружить десятки строк, стоящих за каждым словом Пушкина:

Он в песнях гордо сохранил
 Всегда возвышенные чувства,
 Порывы девственной мечты
 И прелесть важной простоты.

Последний стих — феноменальная по точности характеристика ламартиновских метафизических элегий, дум, стихотворных трактатов («La Foi», «L'Immortalité»). Но и все дальнейшее описывает поэзию Ламартина:

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

Найти прямое соответствие можно даже в элегии «Осень», о которой мы ведем речь. Тут есть и «нечто», и «туманна даль», и все прочее. А главное, что тут есть, — это «поблеклый жизни цвет»:

Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire;
J'aime à revoir encore, pour la dernière fois,
Ce soleil pâissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois.

Oui, dans ces jours d'automne où la nature expire;
A ses regards voilés je trouve plus d'attraits;
C'est l'adieu d'un ami, c'est le dernier sourire
Des lèvres que la mort va fermer à jamais...

(«Задумчивым шагом бреду я по одинокой тропинке; / хочу еще раз, в последний раз увидеть / Это бледнеющее солнце, чей слабый свет / едва у ног моих пробивается сквозь мрак рощи. Да, в эти осенние дни, когда природа умирает, / я чувствую особое влечение к ее затуманенным взорам; / Это — прощание друга, это — последняя улыбка / уст, которые смерть сомкнет навсегда»).

Чем это не «туманна даль» и не «нечто»? В каждом стихе говорится о возвышенной тоске умирания:

...И прелесть важной простоты.

Ламартин тянет одну и ту же тоскливую ноту условной предсмертной жалобы; к этим строкам можно отнести пушкинскую оценку стихов Ленского: «Так он писал темно и вяло...» (ср. банальную и нескладную образность: *Ce calice — cette coupe*; в кубке будто бы смешаны нектар и желчь, а в чаше — том же кубке — на дне возможна капля меда: *une goutte de miel*. *Капля меда* — в сосуде, содержащем *нектар* и *желчь*?). Пушкин обрывает «мотив умирания» и бодро произносит другим голосом:

Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят...

Пушкинский певец — не «литературный гений», не условно-романтическая тень, а физически здоровый мужчина («таков мой организм»). Элегия Ламартина кончается строфой:

La fleur tombe en livrant ses parfums au zéphire;
A la vie, au soleil, ce sont là ses adieux:
Moi, je meurs; et mon âme, au moment que j'expire,
S'exale comme un son triste et mélodieux.

(«Цветок увядает, отдавая свой аромат зефиру; / Это его прощание с жизнью, с Солнцем: / А я — я умираю; и душа моя, в тот миг, когда я испускаю последний вздох, / улетает, подобно грустному и мелодичному звуку»).

Пушкину такая образность — отождествление умирающего поэта с цветком, отдающим ветерку аромат, с музыкальным напевом, растворяющимся в воздухе, — смешна; именно ее он пародирует в стихах Ленского.

Пушкинская «Осень» завершается не смертью условно-романтического поэта, а реальной работой литератора, прозаически изображенного во плоти: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...»

У ламартиновского «умирающего поэта» нет и не может быть ни *пера*, ни *бумаги*, ни даже *пальцев*. Комментарий, добавленный Ламартином к своей элегии, не мог бы не насмешить Пушкина: «Не было никогда ни одной созерцающей и чувствительной души («une âme contemplative et sensible»), которая в какое-то мгновение ранних разочарований не отвела бы уста от кубка жизни и не приняла бы смерть, улыбающуюся ей под прелестным обликом осени, которая испускает дух в скорбной атмосфере последних дней октября («...une automne expirante dans la sérénité des derniers jours d’octobre»)). Впрочем, это примечание, добавленное позднее, Пушкин читать не мог — он мог его предчувствовать.

Зато он прочел во второй книге стихотворение «Le Poète mourant» («Умиравший поэт», 1825), которое даже одобрил, найдя в нем «новую гармонию». Какую? Не могло же пленить Пушкина начало, повторяющее сходную банальность из стихотворения «L’Automne»: «La coupe de mes jours s’est brisée encore pleine» («Кубок моих дней разбился, а был еще полон») — стихи Ламартина изобилуют такими штампами. Но вот строфа IV в самом деле звучит по-новому; Пушкин мог угадать в ней иные черты поэтики, обещавшие осмысленное будущее:

Qu’est-ce donc que des jours pour valoir qu’on
 les pleure?
Un soleil, un soleil, une heure, et puis une heure
Celle qui vient ressemble à celle qui s’enfuit;
Ce qu’une nous apporte, une autre nous enlève:
Travail, repos, douleur, et quelquefois un rêve,
Voilà le jour; puis vient la nuit.

(«Чем же являются дни, чтобы они стоили того, чтобы их оплакивать? / Солнце, солнце, один час, и еще один час; / тот, который приходит, похож на тот, который ушел; / то, что один час нам приносит, то другой от нас унесет; / работа, отдых, боль, а иногда мечта, / Таков день; потом приходит ночь»).

Пушкин был крайне чувствителен к стихам, звучавшим с подобной, можно сказать, расиновской естественностью: «Celle qui vient ressemble à celle qui s’enfuit; / Ce qu’une nous apporte, une autre nous enlève...» Такие александрийские строки у Ламартина встречаются — в частности, в его второй книге. Не это ли — «новая гармония»? Однако не она одержала верх в поэзии Ламартина. В том же «Умирающем поэте» громоздятся друг на друге десятки убийственных банальностей, которые Пушкин пародийно использовал (например, в тех же предсмертных стихах Ленского). Элегия «Умиравший поэт» содержит 220 строк, из которых не более шести или восьми могли удовлетворить строгий вкус Пушкина.

Потомки Аристиппа

Иной пример сюжетного схождения — эпистола Ламартина «La Retraite» («Убежище», 1819), адресованная «господину де Ш» («M. de C.(h)atillon»)). Это савойский дворянин, к старости уединившийся на острове, в окруженном башнями, террасами и садами древнем замке. В ламартиновской «La Retraite» узнаём без труда пушкинское послание «К вельможе» (1830), адресованное князю Юсупову, российскому дворянину-отшельнику. Узнаваемы не только тема, ситуация, тон, но и отдельные строки:

Couvert du bouclier de la philosophie,
Le temps n'emporte rien de ta félicité...

(«Ты закован в кольчугу философии, / и время не убавляет ни в чем твоего счастья»).

Ты понял жизни цель; счастливый человек,
Для жизни ты живешь...

A l'ombre du jardin que ses mains ont planté,
Aux doux sons de sa lyre il endormait ses heures.

(«В тени сада, посаженного его руками, / Нежными звуками лиры он усыплял часы...»).

Книгохранилища, кумиры и картины
И стройные сады свидетельствуют мне,
Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
Что ими в праздности ты дышишь благородной...

Оба старика — французский и российский — исповедуют одну и ту же философию, к которой привел каждого из них многообразный жизненный опыт: философию циклической повторяемости эпох и событий. Ламартин, обращаясь к савойскому дворянину, скажет:

Tu vois qu'aux bords du Tibre, et du Nil, et du Gange,
En tous lieux, en tous temps, sous des masques divers,
L'homme partout est l'homme, et qu'en cet univers
Dans un ordre éternel tout passe et rien ne change.

(«Ты видишь, что на берегах Тибра, Нила и Ганга, / повсюду, во все времена, под разными масками, человек — везде человек, и что в этом мире / все проходит, подчиняясь извечному порядку, и ничто не меняется»).

Десять лет спустя Пушкин, обращаясь к российскому мудрецу, произнесет нечто похожее:

Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный...

Тот же стих, та же поэтическая форма обращения; да и оба старика похожи друг на друга, как братья, — они ведь и современники: оба пережили французскую революцию, войны Империи, Реставрацию. Различие в том, что ламартиновский герой абстрактно-метафизичен, пушкинский же поразительно реален: был посланником Екатерины, свидетелем французского Просвещения, собеседником Вольтера и Дидерота (который «садился на шаткий свой треножник... и проповедовал...»), пережил версальские празднества и конец Бурбонов, революцию («союз ума и фурий») и империю, дождал до байроновской поэзии и сменившей романтизм эпохи буржуазной прозы («Они торопятся с расходом свесть приход»). Ламартиновский старик видел все, чему был свидетелем князь Юсупов, но — ни об одном из этих событий не сказано ни единого слова. Его молодость и его старость бегло охарактеризованы в двух весьма общих строках:

Ton matin fut brillant et ma jeunesse envie
L'azur calme et serein du beau soir de ta vie.

(«Твое утро было блестящим, и моя юность завидует / бестрепетной и тихой лазури прекрасного вечера твоей жизни»).

Ламартина, как и его героя, ничуть не волнует история, идейные, политические, военные потрясения недавнего прошлого. Ламартин — вместе со своим героем — уверен в том, что «человек — повсюду человек» («l'homme partout est l'homme»), что все проходит и ничто не меняется («tout passe et rien ne change»). У Пушкина старый князь Юсупов «видит оборот во всем кругообразный»; Пушкин же всматривается в исторический процесс — именно об этом процессе и написано послание «К вельможе». Пушкинское стихотворение развивает эпистолу Ламартина и, на нее опираясь, опровергает ее: историзм отрицает метафизику.

Зерно обоих посланий тождественно: речь идет о счастье просвещенного уединения, об искусстве и науке, источниках счастья. Однако тождество не препятствует кардинальному различию: противопоставлению неподвижной метафизики динамике историзма.

Смерть или жизнь?

В 1823 году Пушкин набросал стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...» — оно отличается от окружающих вещей (до него — «Демон», после — «Свободы сеятель...») философичностью, явно носящей полемический характер.

Надеждой сладостной младенчески дыша,
 Когда бы верил я, что некогда душа,
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,
 И память, и любовь в пучины бесконечны, —
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
 И улетел в страну свободы, наслаждений,
 В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
 Где мысль одна плывет в небесной чистоте...

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
 Мой ум упорствует, надежду презирает:
 Ничтожество меня за гробом ожидает...
 Как, ничего? — Ни мысль, ни первая любовь!
 Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой.

Стихотворение содержит утверждение: если бы поэт верил в бессмертие души, он давно покончил бы с жизнью и перешел в лучший мир, где царят свобода и наслаждение, где нет смерти и предрассуждений (т. е. несправедливости); однако за пределом жизни нет ничего, там *пустота* — потому поэт стремится к долгой жизни, позволяющей сохранять и мысль, и чувства («И память, и любовь»), а также воспоминание о любимой («образ милый»).

С кем спорит Пушкин, кто из его современников в 1823 году уверял его в бессмертии души и, более того, в преимуществе смерти над жизнью? Нет сомнений, что прежде всего Ламартин. Идея безусловного бессмертия души — одна из центральных, и даже, пожалуй, главная, в обоих сборниках «Méditations poétiques»; наиболее полно она выражена в стихотворениях «L'Immortalité» («Бессмертие», 1817), «L'Homme» («Человек», 1820), «La Foi» («Вера»).

«L'Immortalité» — стихотворный трактат, утверждающий: смерть избавляет нас от тюрьмы, каковой для души является плоть. Надежда, опираясь на веру, открывает человеку прекрасный мир, который можно понять не разумом, а только инстинктом. Вокруг человека все погибает, но человек остается — своей верой в Бога и своей нетленной любовью. Не может быть, чтобы человек был рожден для небытия.

Стихотворный трактат Ламартина в целом оказывается прославлением смерти, которое изложено в формулах рационально-уравновешенного александрийского стиха. «Je te salue, ô mort! Libérateur céleste...» («Приветствую тебя, о смерть, небесная избавительница»), — восклицает молодой французский романтик, обосновывая панегирик смерти в следующем рассуждении:

Tu n'anéantis pas, tu délivres! Ta main,
Céleste messager, porte un flambeau divin...

(«Ты не уничтожаешь, ты освобождаешь! Твоя рука / Небесный вестник, несет божественный факел...»).

И далее:

Et l'espoir, près de toi, rêvant sur un tombeau,
Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau!
Viens donc, viens détacher mes chaînes corporelles,
Viens, ouvre ma prison; viens, prête-moi tes ailes;
Que tardes-tu? Parais; que je m'élançe enfin
Vers cet être inconnu, mon principe et ma fin...

(«И надежда близ тебя, мечтающая над могилой, / опираясь на веру, открывает передо мной более прекрасный мир. / Приди же, приди и сорви с меня мои плотские цепи, / приди, открой мне ворота моей тюрьмы; приди, дай мне твои крылья; / Почему ты медлишь? Появись, чтобы я, наконец, оказался лицом к лицу / с неведомым существом, моим началом и моим концом...»).

Приведенные пассажи — начало ламартиновского трактата; восторженная хвала смерти продолжается в нескончаемом потоке метафизических вопросов и мнимо убедительных ответов. Пушкин в своей краткой реплике говорит: если человек убежден в загробном бессмертии, он должен доставить себе счастье смерти; не умирая добровольно, он оказывается невольным материалистом, сознающим, что *там* — пустота. Стихотворение Пушкина написано от первого лица, однако посвящено общечеловеческой теме, разработанной Ламартином:

Меня ничтожеством могила ужасает.
Как, ничего? Ни мысль, ни первая любовь!..

Начало стихотворения — «Надеждой сладостной...» — подхватывает утверждение Ламартина:

Et l'espoir près de toi, rêvant sur un tombeau,
Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau.

Такая «сладостная надежда» — не более чем заблуждение младенчества. Начиная свою реплику строкой, содержащей наречие «младенчески», Пушкин имеет в виду стихотворение Ламартина «La Foi», в котором утверждается, что истинная вера приходит в раннем детстве. В своем комментарии Ламартин напишет о «благочестии наших первых дней,

которое входит в душу, так сказать, с ощущениями, с памятью колыбели...» («la piété de nos premiers jours rentre dans notre âme pour ainsi dire par les sens, avec la mémoire de notre berceau»). В самом стихотворении тема младенческого благочестия возвращается не раз:

L'enfant, en essayant sa première parole,
Balbutie au berceau son sublime symbole,
Et, sous l'oeil maternel germant à son insu,
Il le sent dans son coeur croître avec la vertu...

(«Дитя, пробуя произнести первое слово, / бормочет в колыбели свой возвышенный символ, / И, вырастая незаметно для самого себя под материнским взглядом, / чувствует рост его (символа. — Е. Э.) в сердце вместе с добродетелью»).

Вот это «balbutie au berceau» и подхвачено Пушкиным в строке: «Надеждой сладостной младенчески дыша...». Бессознательной вере, осеменяющей ребенка в колыбели, противопоставлено трезво-рациональное соображение, отвергающее соблазнительную иллюзию бессмертия. Такая иллюзия логически влечет за собой идею самоубийства; недаром в стихотворении «La Foi» Ламартин восклицает:

Salut, mon dernier jour! soit mon jour le plus beau!

(«Приветствую тебя, мой последний день! Будь моим прекраснейшим днем!»).

А в стихотворении «L'Immortalité» — почти так же:

Je te salue, ô mort! Libérateur céleste...

Пушкинское стихотворение кончается утверждением, что после жизни — пустота, в которой нет ни мысли, ни любви; нужно долго жить, «чтобы долго образ милый / Таился и пылал в груди моей унылой». Стихотворение Ламартина «L'Immortalité» оканчивается вопросом: возможно ли, чтобы умерла любовь, соединявшая две души?

De tout ce qui t'aimait, n'est-il plus rien qui t'aime?
Ah! sur ce grand secret n'interroge que toi!
Vois mourir ce qui t'aime, Elvire, et réponds-moi!

(«Из всего того, что любило тебя, неужели нет больше ничего, что тебя любит? / Ах, об этой великой тайне спроси только себя! / Гляди, как умирает то, что любит тебя, Эльвира, и ответь мне!»).

Ламартин кончает вопросом, обращенным к умершей возлюбленной: ее освобожденная от плоти душа познала великую тайну бессмертия. Реплика Пушкина, вслед за Ламартином, тоже завершается мыслью о любимой женщине. Его стихотворение — прямой ответ на ламартиновское прославление смерти, согласно которому «тот свет» — это «пребывание, в котором мы черпаем отныне и навеки „знания и любовь“»:

...un séjour,
Où l'on puise à jamais la science et l'amour.

Утверждая безусловную ценность действительной жизни — и только жизни! — Пушкин со всей решительностью опровергает «танатофилию» Ламартина. Он проживет еще тринадцать лет, будет переживать многообразные изменения, но этого принципа не отвергнет никогда. Антिला-

мартиновское пристрастие к реальности прозвучит и в «Элегии» 1830 года:

Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Пушкин здесь повторил то, что сказал за шесть лет до того: «Я долго жить хочу...» — «Я жить хочу...».

Прощание с Байроном

В том же 1824 году Пушкин напишет одно из своих главных произведений всего этого периода — стихотворение «К морю». Начатое в Одессе, оно посвящено, в частности, недавним намерениям поэта покинуть Россию и эмигрировать на Запад. Об этих намерениях он поведал до того и в одной из строф «Евгения Онегина»:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! взываю к ней.
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

Планы побега продолжали зреть в сознании Пушкина. Уехав из Одессы в Михайловское, он, видимо осенью 1824 года, набросал послание к брату Льву:

Презрев и пени укоризны,
И зовы сладостных надежд,
Иду — в чужбине прах отчизны
С дорожных отряхнуть одежд⁹...

Известно, что в декабре 1824 года он почти всерьез думал уехать, прикинувшись слугой своего приятеля Алексея Вульфа.¹⁰

В стихотворении «К морю» этот несостоявшийся побег стоит в центре сюжета; отмену побега Пушкин объясняет любовью: «Могучей страстью очарован, У берегов остался я». «К морю» писалось долго, с июня по октябрь, около трех месяцев. Оно было начато в Одессе, окончено в Михайловском. Здесь необходимо привести несколько фактов, объясняющих стихотворение. Русская печать 23 мая сообщила о смерти Байрона (19 апреля 1824 года). Пушкин узнал о ней не позднее 7 июня. Вяземский многократно настаивал на том, чтобы Пушкин написал стихи, посвященные смерти Байрона, — в письмах жене от 5, 21, 27 июня, 4 июля. В самом первом из них читаем: «Кланяйся Пушкину и заставь его тотчас писать на смерть Байрона, а то и денег не пришлю...»; через несколько дней: «Пускай он мне скорее пришлет стихи на смерть Байрона; я и сам хочу прозой написать о том же. Вместе напечатаем!» (21 июня). В. Ф. Вяземская объясняла мужу по-французски: «Пушкин ни за что не хочет писать на смерть Байрона; мне кажется, что он слишком занят и главное слишком увлечен, чтобы заниматься чем-нибудь кроме своего Онегина, который, по моему мнению, второй Чайльд-Га-

⁹ См. об этом стихотворении: Неизданный Пушкин. Вып. 2 / Сост. серии С. А. Фомичев. СПб., 1997. С. 9.

¹⁰ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826 / Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд. Л., 1991. С. 482.

рольд...»,¹¹ и немного позднее, 4 июля: «Не говори ему о Байроне раньше, чем он кончит своего Онегина; он ничего не сделает, даже если и обещает тебе».¹²

В. Ф. Вяземская ошиблась: почти две недели спустя, 16 июля, Пушкин набросал черновик стихотворения «К морю». Окончательный текст он пошлет Вяземскому из Михайловского 3 месяца спустя, 8 октября. А еще через месяц, 6 ноября, Ал. И. Тургенев с восторгом напишет той же Вяземской: «Ah, quels vers!» («Боже мой, какие стихи!»).

Начало стихотворения «К морю» — прощание со «свободной стихией»; в начале июля Пушкин уже знал о решении начальства выслать его из Одессы в Михайловское. Покинуть Одессу ему пришлось 1 августа, в родовое имение он прибыл 9 августа. Там работа над текстом стихотворения продолжалась еще 2 месяца.

* * *

Море, с которым прощается Пушкин, связано с тремя героями стихотворения: первый, сам поэт, видит в нем олицетворение свободы — и союзника, который мог и хотел предоставить ему, невольнику, свободу; второй — Наполеон, умерший посреди океана, на острове Св. Елены («Одна скала, гробница славы»); третий — Байрон, который «исчез, оплаканный свободой», был певцом моря, его живым подобием. Теперь, когда «властителей дум» больше нет, стремиться некуда: «Мир опустел...»

Стихотворение «К морю» теснее других произведений Пушкина при-мыкает к Ламартину. Ламартин в обоих сборниках «Méditations poétiques» посвятил немало строк Наполеону (стихотворение «Bonaparte»), еще больше — Байрону («L'Homme», «Le Dernier chant du pèlerinage d'Harold»); наконец, Ламартину принадлежит стихотворение «Adieux à la mer» («Прощание с морем»). Начнем с последнего.

«Adieux à la mer» (1820) создано в Неаполе; оно скорее лирически-описательное, нежели, как другие у того же автора, религиозно-метафизическое. Поэт наслаждается мирным морем, выражая ему свою привязанность — из 18 строф 5 начинаются с признания в любви («Que j'aime à flotter sur ton onde...» — II; «Que je t'aime, ô vague assouplie...» — XI; «Que je t'aime quand, le zephyre...» — XII; «Que je t'aime quand, sur ma roupe...» — XIII; «Qu'il est doux, quand le vent caresse...» — XIV). Через все стихотворение протянута странная под пером Ламартина эротическая образность; уже в строфе I море сравнивается с преданной любовницей, испускающей «вечный стон» при виде каких-то поэтических развалин:

Murmure autour de ma nacelle,
Douce mer dont les flots chéris,
Ainsi qu'une amante fidèle,
Jettent une plainte éternelle
Sur ces poétiques débris!

(«Бормочи вокруг моего челна, / Нежное море, чьи дорогие мне волны, / Подобно преданной любовнице, / испускают вечную жалобу / Над этими поэтичными развалинами»).

¹¹ Там же. С. 431.

¹² Там же. С. 433.

Строфа не совсем понятна (откуда взялись руины?), однако она содержит в концентрированном виде фразеологические штампы «декоративного романтизма»: *flots chéris, amante fidèle, plaine éternelle, poétiques débris...* Эротическая образность получит удивительное развитие во второй половине стихотворения — строфа XIV вполне достойна наиболее выразительных картин Вл. Бенедиктова:

Qu'il est doux, quand le vent caresse
Ton sein mollement agité,
De voir, sous ma main qui la presse,
Ta vague qui s'enfle et s'abaisse
Comme le sein de la beauté.

(«Как сладостно, когда ветер поглаживает / твою взволнованно дышащую грудь, / видеть, как под моей ладонью, сжимающей ее, / твоя волна набухает и опускается, / подобно груди красавицы»).

После этой строфы следует приглашение:

Viens à ma barque fugitive,
Viens donner le baiser d'adieux...

(«Подойди к моей колышащейся ладье, / подойди к ней с прощальным поцелуем»).

Какое отношение имеет эта грошовая бенедиктовщина к трагическому шедевру Пушкина? Можно было бы считать, что никакого, и пройти мимо, если бы не три обстоятельства: 1) тема, сюжет, заглавие стихотворения; 2) построение пятистиший; 3) строфа VIII.

Первое понятно без пояснений; возможно, что Пушкин написал свое прощание с морем, отталкиваясь от только что прочитанного в «*Méditations poétiques*»-II однотемного стихотворения; говорю «отталкиваясь», имея в виду, что обычно, выбирая исходной точкой какое-нибудь стихотворение Ламартина, Пушкин с ним решительно спорит, опровергая его семантически и художественно.

Второе положение требует раскрытия. Ламартиновская строфа в «*Adieux à la mer*» состоит из пяти строк по восемь и девять слогов, рифмованных согласно схеме: *AbAAb*.

У Пушкина размер соответствующий — четырехстопный ямб, и преобладают четверостишия (*AbAb*). Однако когда в строфе 5 строк (строфы V, VI, XIII), формула Ламартина повторена полностью:

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

Такая строфическая форма у Пушкина почти не встречается, разве что в стихотворении «Прощание» (1830) — «В последний раз твой образ милый...»; кажется, это *единственный* случай лет за двадцать. В стихотворении «П. А. Осиповой» (1825) — «Быть может, уж недолго мне...» — такая же строфа, но обратная каталектика. Тем более вероятно, что она сознательно заимствована у Ламартина.

Третье обстоятельство: строфа VIII у Ламартина гласит:

Aussi libre que la pensée,
Tu brises le vaisseau des rois,

Et dans ta colère insensée,
Fidèle au Dieu qui t'a lancée,
Tu ne t'arrêtes qu'à sa voix.

(«Свободное как мысль, / ты разбиваешь судно королей, / и в своем бешеном гневе, / покорное создавшему тебя Богу, / ты усмиряешься, лишь повинаясь его гласу»).

Эта строфа — единственная у Ламартина, воспевающая море как стихию свободы; Пушкину благочестивое рассуждение последних двух строк чуждо, однако строфа VIII отозвалась у него и в начальном стихе («Прощай, свободная стихия!»), и в строфе V:

Смиранный парус рыбаей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей,
Но ты взыграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Отталкиваясь от стихотворения Ламартина «Прощание с морем», Пушкин как бы зачеркнул его, противопоставив салонному эротизму и банальным штампам французского романтика море как стихию свободы и трагической поэзии. Заметим существенную деталь. Верный своей безусловной набожности, Ламартин даже там, где он воспевает свободу моря («Aussi libre que la pensée»), не может не сослаться на волю Всевышнего, которому оно, море, подчинено («Fidèle au Dieu qui t'a lancée»). Пушкин отбрасывает идею зависимости стихии даже от Бога; его море подчиняется лишь собственной *прихоти* (ср.: «своенравные порывы» — IV; «парус (...) твоею прихотью хранимый», «ты взыграл...» — V; «ничем неукротимый» — XII), оно и в самом деле — *свободная стихия*. Это различие может показаться незначительным, между тем оно отражает коренную противоположность между набожностью Ламартина и вольномыслием «одесского» Пушкина.

Бонапарт или Наполеон?

Ламартин, как уже сказано, немало написал об обоих героях пушкинского стихотворения, о Наполеоне и Байроне. Передадим в сжатой форме, каково отношение Ламартина к каждому из них.

О Наполеоне написано большое стихотворение «Bonaparte» («Nouvelles Méditations poétiques», IV, 1821) — после известия о смерти императора. В своем комментарии Ламартин сообщает, что его «Дума» («Méditation») ¹³ возникла через несколько месяцев после того, как во Франции стало известно о смерти Бонапарта на Святой Елене («peu de mois après qu'on eut appris en France la mort de Bonaparte à Sainte-Hélène»). Характерно именование: «Бонапарт»; ведь на острове Св. Елены умер не генерал, не консул Бонапарт, а недавний император французов Наполеон. Но для преданного роялиста он оставался узурпатором, незаконно присвоившим корону. В этом и смысл заглавия. Ламартин в том же комментарии признается: «Я не любил Бонапарта: я был воспитан в отвращении к тирании» («Je n'aimies pas Bonaparte: j'avais été élevé dans l'horreur de la tyranie»). Ламартин упрекает себя: в оде, «которую некоторые сочли слишком строгой, я сам оказывался чрезмерно снисходительным...» («trop

¹³ Иногда он называет «Бонапарта» одой.

indulgent»). Воспевая весьма красноречиво — используя множество риторических штампов — могущество и славу своего властолюбивого героя, Ламартин внезапно восклицает (строфа X):

Ah! si rendant ce sceptre à ses mains légitimes,
Plaçant sur ton pavois de royales victimes,
Tes mains des saints bandeaux avaient lavé l'affront!
Soldat vengeur des rois, plus grand que ces rois même,
De quel divin parfum, de quel pur diadème
L'histoire aurait sacré ton front!

(«О, если бы ты вернул скипетр в законные руки, / если бы ты взял под свое покровительство царственные жертвы, / если бы твои руки отмыли с них кощунственные следы святых оков! / тогда, о солдат, мститель за королей, который превзошел бы этих королей своим величием, / — каким божественным елеем, каким священным венцом / увенчала бы История твое чело!»).

Но Бонапарт этого не сделал — он не стал защитником и покровителем Бурбонов; он оказался военачальником, стремившимся лишь к империи («Tu ne demandais rien au monde que l'empire» — XII), лишенным всяких человеческих свойств и черт: «Tu vis de la beauté le sourire et les larmes, / Sans sourire et sans soupirer» (в переводе А. Полежаева (сб. «Кальян», 1823): «Ни вздоха, ни слезы, ни ласки благосклонной / Ты не дарил красе молодой...»), влюбленным лишь в себя и «в звон стали», в собственную славу. Слава может все стереть, заставить все забыть — кроме преступления; а несмываемое преступление Бонапарта — убийство герцога Энгиенского (у Ламартина не названного): «Un jeune homme, un héros d'un sang pur inondé...» («Юноша, герой, залитый чистой кровью...»).

Ода кончается обращением умирающего узника к Богу, имени которого он не решается произнести; Ламартин не только произносит имя Господа, но и посвящает ему заключительные строфы.

У Пушкина Наполеон — а не Бонапарт — появляется как герой эпохи, современник Байрона. К Наполеону косвенно относится то, что в следующей строфе (X) сказано об английском поэте:

Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.¹⁴

В раннем варианте стихотворения «К морю» после приведенной строфы были еще четыре, позднее сокращенные:

Печальный остров заточенья
Без злобы путник посетит,
Святое слово примиренья
За нас на камне начертит.

Он искупил меча стяжанья
И зло погибельных чудес
Тоской, томлением изгнанья
Под сенью душевной тех небес.

Там, устремив на волны очи,
Воспоминал он прежних дней

¹⁴ «Властителем дум» назвал Наполеона П. А. Вяземский — в письме к Пушкину от 13 июня 1824 года; вспомним, что первая редакция стихотворения относится к 16 июля.

Пожар и ужас полуночи,
Кровавый прах и стук мечей.

Там иногда в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о юном сыне
С улыбкой горькой думал он.

Два года спустя, в 1826 году, Пушкин включит эти строфы, слегка изменив, а первую и вторую переставив, в окончательную редакцию оды «Наполеон» (основной текст ее написан в 1821 году, вскоре после получения известия о смерти императора). В стихотворении «К морю» эти строфы спорят с Ламартином: у последнего нет ни путника, который начертит «Святое слово примиренья», ни мотива искупления «тоской, томлением изгнанья», ни тем более горькой мысли отца «о юном сыне». Ламартиновский Бонапарт прежде всего *бесчеловечен*; наиболее отчетливо это выражено в строфе XV:

Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure.
Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure:
Sans haine et sans amour tu vivais pour penser...

(«Ты возвышался без радости, ты пал без ропота. / Ничто человеческое не билось под твоими прочными доспехами: / Не испытывая ни ненависти, ни любви, ты жил ради мысли...»).

Пушкинский Наполеон противоположен Бонапарту Ламартина: он испытывает тоску, томление изгнания, ужас при воспоминании о российском походе, горечь одиночества, любовь к малолетнему сыну (когда Наполеон умирал, мальчику было десять лет). Комментируя эту оду, Л. И. Вольперт замечает: «Пушкин здесь впервые разрабатывает мотивы романтического *мифа*, вошедшие в европейскую поэзию. Так, общим местом было изображение узника Св. Елены как нежного отца, страдающего от разлуки с сыном. Пушкин отдает дань модному мотиву».¹⁵ Этот мотив если и стал модным, то позднее, да и «место» еще не было «общим». В стихотворении «К морю», для которого Пушкин написал цитированные Л. Вольперт строки, важнее была полемика с Ламартином, утверждавшим бесчеловечность Наполеона (вот что было «общим местом!»); в отброшенных четырех строфах содержится многостороннее опровержение ламартиновской мысли. Здесь у Пушкина говорится еще и о «слове примиренья» — у Ламартина, как сказано, этой темы нет. Может быть именно потому, что Пушкин имеет в виду Ламартина, он выбирает характерный для избранного им оппонента эпитет: «Святое слово примиренья». Позднее, включая эти строки в текст оды «Наполеон», он этот эпитет отбросит; стих будет звучать иначе: «И путник слово примиренья...» Отпала надобность прямой полемики с Ламартином, отпало и внушенное им определение «*святое*».

Почему Пушкин отбросил четыре строфы, посвященные Наполеону? Может быть, он был ими недоволен? Едва ли — ведь он их сохранил и включил в оду 1821 года. Вероятно, причины были такие: 1) стихотворение писалось на смерть Байрона, и наполеоновская тема, слишком разрастаясь, теснила главную, байроновскую; 2) доводы в пользу человечности Наполеона имели смысл в полемике с Ламартином, отрицавшим ее, или в стихотворении, посвященном Наполеону как деятелю и человеку, — в контексте стихотворения «К морю» они оказались ненужными;

¹⁵ Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. С. 301—302.

здесь образ Наполеона должен был остаться только как масштаб для Байрона, как первый «гений» и «властитель дум», — все остальное нарушало целостность замысла; 3) строфы о Наполеоне разбивали архитектуру стихотворения, которой Пушкин придавал важнейшее значение (см. ниже).

Ода «Наполеон» оказалась последним антиламартиновским выступлением Пушкина. Напомню хронологию: она написана в 1821 году, опубликована в сборнике пушкинских стихотворений 1826 года без 4 и 5 строф, посвященных французской революции, и без строфы 8 о Тильзитском договоре, однако с добавлением двух восьмистиший (13 и 14) о страданиях изгнанного императора, о его человеческих чувствах — любви к Франции и тоске по сыну, написанных в 1824 году для стихотворения «К морю». Можно полагать, что вся целиком ода «Наполеон» воспринималась самим Пушкиным в 1826 году как опровержение Ламартина. Во-первых, она озаглавлена «Наполеон», а не «Бонапарт»; во-вторых, она содержит (или: должна была содержать) строфу, воспевающую справедливость великой Революции:

Когда надеждой озаренный
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир,
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал...

Ламартин видел события Революции и казнь короля иначе; никогда не сказал бы он о победе Республики «день великий, неизбежный — Свободы яркий день...». Для него этот день был началом узурпации власти, первым днем тирании.

Наконец, третье: новый вариант оды «Наполеон» содержит хвалу человеческих достоинств павшего императора, направленную против ламартиновских утверждений его бесчеловечности. После этих новых строф заключительная строфа, прежде возникавшая неожиданно после строк:

...до последней все обиды
Отплачены тебе, тиран!

читается иначе; она оказывается развитием мысли о том, что Наполеон искупил зло своих кровавых войн «тоскою душевного изгнания», что он достоин сочувствия и примирения. В этом случае более мотивированно звучит торжественное заключение оды: Наполеон

...миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Такое утверждение в 1826 году звучало как вызов Ламартину, восклицавшему:

C'est pour cela, tyran, que ta gloire ternie
Fera par ton forfait douter de ton génie;
Qu'une trace de sang suivra partout ton char...

(«Вот почему, тиран, твоя запятнанная слава, / оскверненная преступлением, будет вызывать сомнения в твоём гении; / след крови будет повсюду сопровождать твою колесницу»).

Ода Ламартина кончается возможным милосердием Бога по отношению к преступнику, ода Пушкина, опубликованная как бы в ответ Ламартину, — утверждением революционной роли, сыгранной в истории мира Наполеоном, который завещал человечеству «вечную свободу».

Ода «Наполеон» датируется 1821 годом. Это неверно; она написана в 1821 году, значительно расширена (в споре с Ламартином) в 1824, опубликована (с цензурными искажениями) в 1826. Вероятно, эти три даты и должны стоять под текстом оды.

«Он был, о море, твой певец». Другой Байрон

О Байроне Ламартин написал еще больше, чем о Наполеоне. Байрону посвящено стихотворение (почти поэма), озаглавленное «L'Homme» («Человек», 1829). Оно стоит в самом начале первого сборника «Méditations poétiques»-I (№ 2). В позднейшем комментарии Ламартин скажет: «Лорд Байрон в моих глазах является несомненно самой крупной поэтической личностью современности» («Lord Byron est incontestablement à mes yeux la plus grande nature poétique des siècles modernes»). Однако, ставя Байрона так необыкновенно высоко, Ламартин резко осуждал его за желание производить эффектное впечатление на своих пресыщенных земляков и современников («produire plus d'effet sur les esprits blasés de son pays et de son temps»), за то, что он «сделался загадкой — чтобы его разгадывали» («Il s'est fait énigme pour être déviné»). Ламартин удручает тот факт, что Байрон *опустился*: «Он захотел создавать поэзию, являющуюся гимном земли, издевкой над любовью, добродетелью, идеалом, Богом» («faire de la poésie qui est l'hymne de la terre, la grande raillerie de l'amour, de la vertu, de l'ideal, de Dieu»). В конце этого комментария сказано совсем уж отчетливо: «Я страдал, когда позднее видел, как лорд Байрон стал пародистом любви, гения, человечества — в своей поэме „Дон Жуан“» («le parodiste de l'amour, du génie et de l'humanité, dans son poème de „Don Juan“»). В «Человеке» Байрон постоянно отождествляется с Сатаной:

La nuit est ton séjour, l'horreur est ton domaine.

(«Ночь — твое убежище, ужас — твоя вотчина»).

Le mal est ton spectacle, et l'homme est ta victime.

(«Зло — твое зрелище, человек — твоя жертва»).

По Ламартину, Байрон — великий грешник, бросающий вызов Богу. Всевышнему было угодно, чтобы человек не мнил себя равным творцу:

Baise plutôt le joug que tu voulais briser.

(«Лучше лобызай иго, которое ты хотел разбить»).

Вот несколько строк, адресованных Байрону, из «Человека» в переводе его современника А. Полежаева:

Разящую тебя десницу лобызай!

Свята и милует она во гневе строгом:

Ты былие, ты прах, ты червь пред мощным Богом,

И ты, и червь равны пред взорами его,

И ты произошел, как червь, из ничего...

Ламартин гневно обличает мнение Байрона о своем высоком предназначении, его иронию и сарказм, его богохульные, даже сатанинские произведения — прежде всего «Дон Жуана».

Все эти оценки расходятся с представлениями Пушкина о Байроне — последние собраны и объяснены в труде В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин».

Научившись построению «романтических поэм» у раннего Байрона, Пушкин многим обязан и позднему, автору «Беппо» (1817) и «Дон Жуана» (1819—1824), без которых не было бы ни «Графа Нулина», ни «Домика в Коломне», ни, в особенности, «Евгения Онегина» — таких, какими мы их знаем. «Традиционный романтический сюжет, — говорит В. Жирмунский, — неожиданно появляется в комическом освещении или даже пародийной трактовке».¹⁶ Известно, с каким восторгом Пушкин отзывался о «Дон Жуане». Вяземскому он писал: «Что за чудо Дон-Жуан! Я знаю только 5 первых песен; прочитав первые две, я сказал тотчас Раевскому, что это chef d'oeuvre Байрона, и очень обрадовался после, увидя, что W. Scott моего мнения» (16 ноября 1825 года). Да, Вальтер Скотт оказался союзником, Ламартин же, как всегда, ожесточенным противником Пушкина. Ламартин, оценивший Байрона очень высоко, в то же время не мог не осудить его как «гения зла». А мог ли Пушкин, отлично знавший эти ламартиновские суждения, равнодушно пройти мимо них? В комментарии к своей «Последней песне паломничества Чайльд-Гарольда» (1826) Ламартин, защищаясь от нападок, привел ряд доводов в пользу того, что Чайльд-Гарольд (т. е. Байрон) не только на него не похож, но даже является его противоположностью: «Неверующий (irréligieux) вплоть до скептицизма, фанатичный сторонник революций, мизантроп вплоть до открытого презрения к роду людскому, парадоксалист до абсурдности, Чайльд-Гарольд повсюду и всегда — в этой пятой песне — самая явная противоположность идеям, мнениям, пристрастиям, чувствам французского автора».¹⁷ Ламартин, так охарактеризовавший байроновского героя, сказал бы то же самое о Пушкине 1821—1824 годов, если бы знал его творчество и его личность. Пушкин это предчувствовал; в письме Козлову, прося послать ему в Одессу «Последнюю песнь Чайльд-Гарольда», сочиненную Ламартином, Пушкин заметил: «То-то чепуха должна быть!», на что Козлов ответил, перефразируя Бомарше: «Чепуха в квадрате» (см. его письмо от 31 мая 1825 года).¹⁸

В стихотворении «К морю» Байрон не назван — Пушкин верен своему принципу не называть того, кого он особенно высоко ценит (ср.: «Стоял он, дум великих полн»). Достаточно того, что Байрон поставлен в один ряд с Наполеоном, что о нем сказано: «Другой от нас умчался гений...», что он назван певцом моря и что в строфе XII он отождествлен с морем:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Под конец стихотворения образ моря и Байрона сливаются воедино; и их соединяет *свобода* («Прощай, свободная стихия» — I, 1; «Исчез, оплаканный свободой» — XI, 1). Сливаются Природа и Человек: свобода природы — это морская стихия, свобода человека — это гений.

¹⁶ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 217.

¹⁷ Lamartine A. Notes sur le Pèlerinage d'Harold // Nouvelles Méditations poétiques. Paris, Hachette, 1910. P. 321.

¹⁸ Об этом см.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. С. 169.

Никогда еще фигура Поэта не была поднята на такую головокружительную высоту: поэт оказывается равен тому, кого тот же Пушкин назвал «муж рока», и в то же время «свободной стихии» океана. Ламартин отметил смерть Байрона странным по жанру произведением — «Последней песней паломничества Чайльд-Гарольда». Французский поэт от имени Байрона продолжает его, Байрона, знаменитую поэму; разумеется, Ламартин преображает Байронова героя, даже фальсифицирует, подводя его к благочестию, к собственной набожности. В его подделке под Байрона тоже много раз звучит слово «свобода», но Ламартин считает своим долгом оговориться: «(...) *la liberté*, qu'invoque dans ce nouvel ouvrage la muse de Childe-Harold, n'est point celle dont le nom profané a retenti depuis trente ans dans les luttes des factions, mais cette indépendance naturelle et légale, cette liberté, fille de Dieu, qui fait qu'un peuple est un peuple et qu'un homme est un homme; droit sacré et imprescriptible dont aucun abus criminel ne peut usurper ou flétrir le beau nom» («свобода, которую называет в этом новом сочинении муза Чайльд-Гарольда, не та, чье опозоренное имя звучит вот уже тридцать лет в борьбе политических партий, но та естественная и легкая независимость, та свобода, дочь Бога, благодаря которой народ является народом, а человек — человеком; священное и неотменимое право, чье прекрасное имя не может ни присвоить себе, ни очернить никакое преступное злоупотребление»).¹⁹ Пушкин, поставив в центре своего стихотворения слово *свобода*, не счел нужным отмежеваться от его исторического, революционно-республиканского смысла, в котором оно «звучит вот уже тридцать лет». Для него Свобода в применении к морской стихии и Байрону отнюдь не «дочь Бога»; она не отличается от того слова, которое вошло в сочетание: «*Liberté, Egalité, Fraternité*».

«Порой опять гармонией упьюсь...»

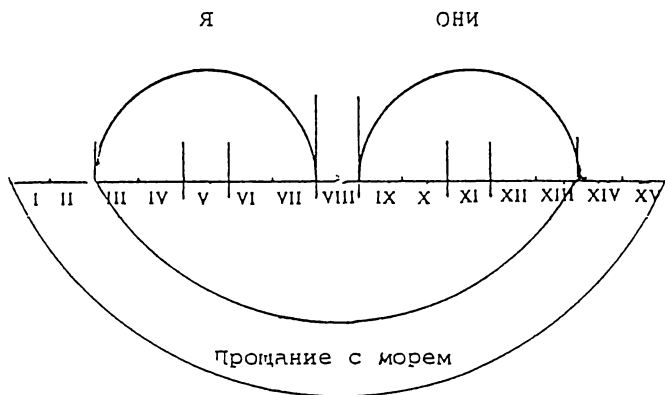
(архитектоника стихотворения «К морю»)

Выше говорилось: четыре строфы о Наполеоне, которые существенны в смысловом отношении и являются вескими доводами в споре с Ламартином, Пушкину пришлось отбросить, в частности, потому, что они нарушали архитектонику стихотворения. Композиция имела для Пушкина важнейшее значение, он обладал абсолютным чувством соразмерности частей, строящих произведение. Пушкин мог многим пожертвовать ради гармонической формы, являвшейся для него неотъемлемым элементом содержания.²⁰

Прежде всего общее построение. Стихотворение открывается и оканчивается строфами, представляющими собой обращение к морю, прощание с ним; это две строфы в начале и две в конце. Как распределены остальные 11 строф между персонажами стихотворения: его субъектом, «Я», и двумя героями эпохи, о смерти которых здесь говорится, — Наполеоном и Байроном? «Я» занимает 5 строф (III—VII), «Они», оба героя, тоже пять (IX—XIII). На схеме это принимает такой вид:

¹⁹ Lamartine A. Op. cit. P. 220.

²⁰ См. об этом: Эткинд Е. 1) Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1985; 2) Форма как содержание. Würzburg, 1978.



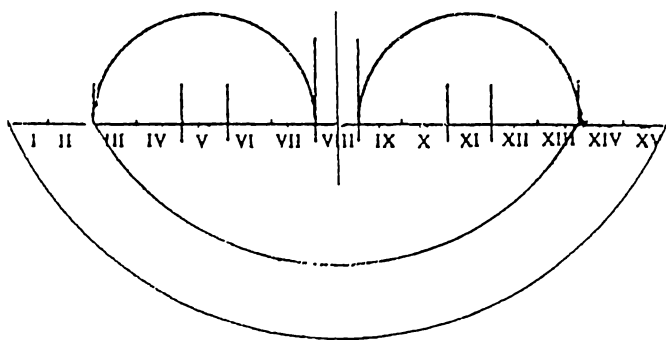
Остается центральная строфа, VIII. Куда ее отнести, к части «Я» или к части «Они»? Очевидно, что она распадается на две половины, причем первая тяготеет «назад», вторая — «вперед»:

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?

В этих строках доминирует подлежащее *Я*. Именно после них и происходит поворот:

Один предмет в своей пустыне
Мою бы душу поразил.

Подлежащим становится слово «предмет»; из дальнейшего узнаем, что это «скала, гробница славы», остров Св. Елены. Таким образом, строки 3 и 4 центральной строфы VIII связаны со второй частью, частью «Они»:

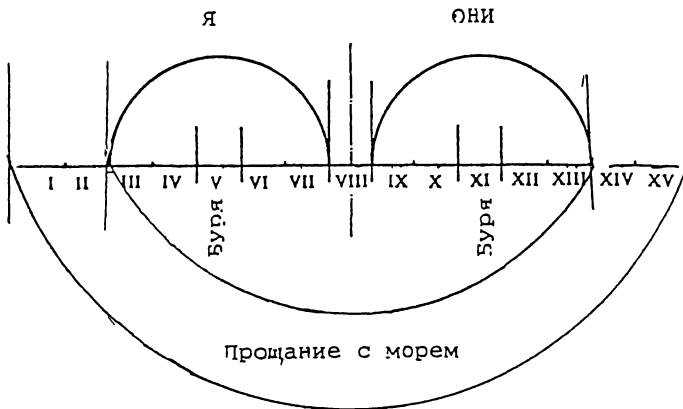


Структура стихотворения основана на зеркальной симметрии, причем ось (или плоскость) симметрии проходит посередине, деля пополам центральную, восьмую строфу, состоящую из примыкающего к первой части вопроса и открывающего вторую часть ответа. Строфа VIII содержит как бы две загадки: вопросов (*О чем?.. Куда?..*), остающихся безответными, и ответа, являющегося новой загадкой (*Один предмет — какой?*). Пос-

реди стихотворения оказывается *загадочная строфа*, разделенная на безответный вопрос и на не являющийся ответом ответ.

Вопросы центральной строфы останутся вопросами: *О чем жалеть?* Т. е. должен ли я жалеть, что не осуществил свой побег? Ответа нет и не может быть. *Куда бы ныне я путь беспечный устремил?* Ответа тем более нет; разве что в строфе XIII сказано: *Мир опустел...* После чего рождается еще один вопрос, тоже остающийся безответным: *Теперь куда же Меня б ты вынес, океан?* Последующие строки только формально-синтаксически являются ответом; по сути же дела утверждение *Судьба земли повсюду та же* не отвечает на вопрос: *куда?..* Оно разве что означает, что теперь бежать некуда, потому что всюду царит зло.

Симметрическое построение стихотворения усилено еще тем, что в нем дважды говорится о буре: в строфах V (*ты взыграл, неодолимый*) и XI (*Шуми, взволнуйся непогодой*). Не поразительно ли, что каждая из этих строф расположена посредине пятистрофной части? Таким образом, чертеж-схема принимает такой вид:



В прекрасной книге Б. А. Каца, сопоставляющей поэзию и музыку, о стихотворении «К морю» говорится весьма обстоятельно; автор полагает, что это стихотворение близко к сонатной форме и что оно членится на 3 неравных раздела: 4 + 9 + 2 строфы. С точки зрения Б. Каца, «строфы XIV—XV являются сокращенной путем сжатия репризой строф I—IV, ибо они проводят (с рядом изменений) лексический материал, экспонированный во всех первых четырех строфах (...), их синтаксические обороты (...), и к тому же строфа XV повторяет женскую рифму строфы IV...»²¹ Автор видит в стихотворении «три основных раздела сонатной формы» — экспозицию, разработку и репризу, и замечает, что «вместо двух разнотональных разделов, связанных модуляцией (в сонате это обязательно), мы имеем два одновременных раздела (в строфах I—II и III—IV). Первый признак сонатной конструкции можно считать обнаруженным».²² Хочется верить, что так оно и есть, — аргументы Б. А. Каца

²¹ Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии // Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997. С. 35.

²² Там же. С. 40.

убедительны; в таком случае можно сказать, что гармоническая композиция еще совершеннее и глубже, чем мы установили. Во всяком случае, деление на три части, предложенное Б. Кацем, ничуть не опровергает нашего «базисного» деления на 5 частей (2 + 5 + 1 + 5 + 2); две эти схемы не отменяют, а углубляют друг друга.

Первые две строфы, образующие композиционное кольцо с последними двумя, построены так, что предвосхищают построение всего стихотворения. Прежде всего, в них внешний мир (I) отделен от внутреннего (II); внешний определяется зрительными образами, внутренний — слуховыми.

Внешний, зрительный:

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

«Волны голубые», «блещешь красой» — это зрительный ряд, который сменяется слуховым:

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

Акустическая выразительность определена словесными повторами (*как* друга — *как* зов, *твой* грустный — *твой* шум, грустный *шум* — *шум* призывный) и усиливающими их повторами звуков: дрУга — заунывный — шУм — шУм (У — у — У — У — У), рОпот, зОв, твОй, твОй (О — О — О — О). Звуковой фон всей строфы — закрытые гласные УуУУУ и ОООО; они передают монотонный ритмичный шум набегающих волн. Эти звуки в обогащенном виде вернутся в заключительных строфах:

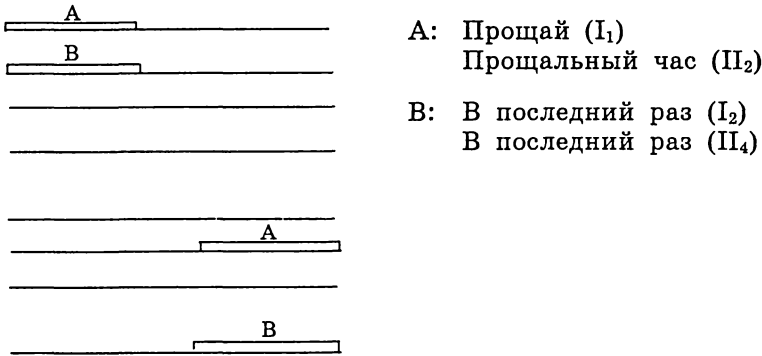
Прощай же, море! Не забуду
XIV Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

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

Сквозь оба четверостишия проходят звуко сочетания гласных О и У с плавным Л: дОЛго — дОЛго — гУЛ — молчаливы — пОЛн — скалы — заливы — воЛн.

Б. Кац справедливо обращает внимание на то, что в этих двух последних строфах (он их называет репризой) возвращаются слова и звуки из строф I—IV (у Каца — экспозиции): *прощай, твоей, красы, слышать, твой гул в вечерние часы...*

Вернусь к строфам I—II. Они противопоставлены синтаксически (I построена: 1 + 3, II построена: 3 + 1) и в то же время они соединены и тематически (прощание, природа), и повторами слов и целых сочетаний:



Важнейшая для Пушкина мысль о единстве природы и человека, ее «гордой красы» и его высокого духа с первых же строк выражена в обмене определениями и эпитетами. О море говорится, как о человеке: «свободная стихия», «твой шум *призывный*», «твои *отзывы*, бездны глас... И *своенравные порывы*»; о себе, человеке, как о море: «Бродил я, тихий и *туманный*...»

Заданное первыми строфами чередование *внешнего* (Ex) и *внутреннего* (In) пройдет с известной регулярностью через все пятнадцать строф стихотворения, принимая порой новый облик. В схеме это выглядит так:

Ex	In	In	Ex	Ex	In	In	Ex	In	Ex	Ex	In	Ex	In	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV

Постоянный переход из одного пространства в другое, из внешнего во внутреннее и назад, с самого начала создает то, к чему, как было сказано, Пушкин стремится: отождествление природы с душой, превращение метафоры в неотразимо-реальное единство, приобретающее окончательную убедительность в строфе XII; поэт Байрон не только сопоставлен с морем, но и отождествлен с ним:

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Замечу, впрочем, что даже в тех строфах, где речь, казалось бы, идет только о Байроне, присутствует Наполеон:

Исчез, оплаканный свободой

(это о Байроне; однако вспомним конец пушкинской оды «Наполеон»: «И миру вечную свободу Из мрака ссылки завещал»).

Оставя миру свой венец...

(метафорический венец поэта и в то же время императорская корона).

Все три звена Свободы — море, Наполеон, Байрон — сливаются во едино, постоянно присутствуя и во всем стихотворении, и в каждой его малой части в отдельности. Недаром Лермонтов почти два десятилетия

спустя, в стихотворении «Последнее новоселье» (1841), подхватит пушкинское сопоставление души Байрона с океаном («Как ты, могущ, глубок и мрачен...»), но применит его к Наполеону:

...как он, непобедимый,
Как он, великий океан.

Еще короткий комментарий к заключительным строфам, «репризе»: в них окончательно — в образной форме — запечатлено взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространства, души, которая становится морем, и моря, которое превращается в душу:

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

Отделить одно от другого немислимо: единство мира и в сочетании «тобою полн», и в глаголе «перенесу». Сопрягаются море и суша («В леса (...) твои заливы...»), зрительное и слуховое («И блеск (...) и говор...»), внешнее и внутреннее — природа и душа («тобою полн»). И все это, вся эта целостная Вселенная одухотворена Свободой — высшей ценностью и природы («своенравные порывы»), и человеческого духа («гений»).

* * *

Подведу краткий итог. Пушкин-поэт неоднократно в стихах опровергал Ламартина. Это естественно — ведь Ламартин был самым известным и самым влиятельным из его французских современников, считавшимся, как и Пушкин двадцатых годов, поэтом-романтиком. В то же время Ламартин, близкий Пушкину своими темами и героями, был ему не только чужд, но и противоположен — по своим философским, политическим и эстетическим воззрениям. Рассмотрев несколько пушкинских стихотворений, я стремился показать соединение сюжетно-тематической близости и мировоззренческих различий, доходящих до противоположности. В «Осени» Пушкин выступает против представления о романтическом герое как обреченном на умирание, тяжело больном, меланхолическом поэте — ему противопоставлен физически здоровый, жизнеутверждающий, веселый, неутомимо трудоспособный и деятельный литератор-работник. В послании «К вельможе» отвлеченно-метафизическому герою Ламартина противостоит человек, принадлежащий своему времени, воспитанный рядом сменивших друг друга исторических периодов и воспринявший противоречивые, но неизменно поучительные и неотменимые уроки истории. В стихотворении «Надеждой сладостной...» Пушкин доводит до абсурдного предела ламартиновское мистико-религиозное восприятие смерти и отрицание жизни, противопоставляя им трагическую убежденность в смертности человека, в иллюзорности представления о бессмертии души и в безусловной ценности жизни как таковой, материального бытия, физического — и только физического! — существования. Наконец, в стихотворении «К морю» Пушкин опровергает ламартиновское представление о двух героях эпохи — гении исторического действия и гении поэтического творчества, — толкуя обоих в ином, прямо против-

положном Ламартину духе и в связи с этим противопоставляя французскому мистика свое понимание Свободы — политической, внутренней, творческой. Метафизике Ламартина всюду противостоит историзм Пушкина, поэта действительности.

Марина Цветаева считала стихотворение «К морю» наиболее полным выражением европейского романтизма. Разобрав его строение, я пытался показать, что именно она имела в виду. Именно так Пушкин понимает романтизм. И потому, что он так его понимал, он отвергал право Ламартина считаться настоящим романтиком, да еще романтиком *par excellence*.

...Так он писал, *темно и вяло*,
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нimalo
Не вижу я; да что нам в том?).

(«Евгений Онегин»)

Л. Г. ЛЕЙТОН (США)

ПУШКИН И ГОРАЦИЙ: «АРИОН»

Под ризой бурь с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег...

«Евгений Онегин» (I, 50)

Тема утлого челна в бурном море предоставляет самые разнообразные возможности для выражения идеи рока и судьбы, религиозной веры или ее потери, поиска счастья, свободы, провидения, духовного покоя или земной радости, избавления от скуки жизни или страха смерти... У этой темы — длинная и почтенная генеалогия, от древнегреческих поэтов Алкея и Феогнида до поэтов нашего времени. Русская традиция восходит главным образом к XVIII веку, когда неклассики и предромантики нашли в одах Горация многообещающие возможности адаптировать эту тему для своих потребностей. Собственные вариации разрабатывали Тредиаковский и Державин, перед которыми тема утлого челна открывала грандиозные перспективы для выражения патриотических эмоций в связи с событиями большой государственной важности, а Муравьев, Капнист и опять же Державин нашли в ней возможности для передачи религиозных размышлений о смысле жизни и смерти. Тема дошла до предромантической, главным образом морально-религиозной, вершины в произведениях Карамзина, Дмитриева и Милонова. Основной моделью для романтиков послужили карамзинское стихотворение «Берег» и «Пловец» раннего Жуковского. Однако только в романтический период сомнений и метаний тема была расширена и углублена, образность усложнена. Список романтиков, которые развивали тему челна в море, — это доска почета поэтов первой половины XIX века. Среди наиболее известных — Жуковский, Лермонтов и Тютчев. Кроме того, к эстетическим ценностям темы проявляли интерес такие поэты, как Батюшков, Давыдов, Дельвиг и Козлов, а позже — Майков, Фет и Мей. В то время как декабристы и другие поэты — Рылеев, Раевский, Бестужев-Марлинский, Полежаев, Вяземский, Кюхельбекер, Языков — развивали политические аспекты, любомудры, а затем и славянофилы — Веневитинов, Иван Киреевский, Хомяков — испытывали философский потенциал этой темы. Она неоднократно возникала в переводах и подражаниях Горацию в поэзии Раевского, Полежаева, Козлова, Майкова и особенно Фета. Тему утлого челна можно даже назвать преимущественно русской, так как поэты-романтики других стран не разрабатывали ее так широко и разнообразно и не увидели возможности для обогащения ее неожиданными синтаксическими конструкциями, эпитетами и метафорическими приемами. Самым известным произведением на эту тему является, конечно, стихотворение Пушкина «Арион».

«Арион» — одно из лучших стихотворений, посвященных теме судьбы декабристов. Она выражена здесь столь убедительно, что можно ясно

определить ее суть. Судьба пушкинского Ариона отличается от судьбы древнегреческого героя в легенде о поэте и певце Арионе тем, что последний был сброшен в море бурей или вероломными матросами и спасся, вынесенный на берег дельфином или (в другой версии) дельфинами, в то время как пушкинский певец, бывший на борту декабристского челна, выброшен на берег целым и невредимым той самой бурей, которая уничтожила его товарищей.¹ Основными образами «Ариона» являются: «на челне», «парус», «веслы», «руль», «наш кормщик умный», «пловцам», «лоно волн», «вихорь», «и кормщик и пловец», «таинственный певец», «берег», «грозою», «гимны прежние», «ризу влажную», «на солнце под скалою». Перед декабрьскими событиями Пушкин был беспечным попутчиком; после них он испытывал ужас перед гибелью друзей. Толкователи «Ариона» почти единогласны в том, что смысл стихотворения сосредоточен в последних четырех стихах — там, где «Лишь я, таинственный певец»:

На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.²

Связь Пушкина с декабристским движением всегда вызывала споры, но никто не сомневается в том, что «Арион» — это автобиографическая аллегория, в которой поэт характеризует собственную роль в движении декабристов и излагает свое отношение к нему после поражения 14 декабря 1825 года. Образам скалы, берега, солнца обычно придают разный политический или биографический смысл, но не спорят о главной аллегорической основе.³ По мнению многих пушкинистов, самым показательным является конец третьего стиха — «Я гимны прежние пою». Этими словами поэт выражает сочувствие павшим друзьям и подтверждает свою непоколебимую веру в их дело.⁴ Другие видят в последнем четверостишии некоторую моральную и политическую неопределенность, выраженную в двух последних стихах: «И ризу влажную мою / Сушу на солнце под скалою». Они согласны с тем, что «Арион» подтверждает пушкинское сочувствие декабристам, но не исключают и того, что неучастие поэта в бунте, не говоря уже о личной «конфронтации» с идеей произвольной судьбы, доставляло Пушкину мучения совести.⁵ Никто не опровергает декабристского значения стихотворения, но некоторые позднейшие толко-

¹ Более подробно о соотношении легенды об Арионе и стихотворения Пушкина см.: *Судальский Ю. П.* «Арион» Пушкина // *Литература и мифология*. Л., 1975. С. 3—21; *Мальчукова Т. Г.* Миф в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов // *Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы*. Петрозаводск, 1992. С. 24—51.

² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1956. Т. 3. С. 58.

³ Обзор интерпретаций «Ариона» см.: *Мальчукова Т. Г.* О горацианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион» // *Horatiana*. СПб., 1992. Вып. 4. С. 198—210. О декабристских интерпретациях «Ариона», а также об обстоятельствах, при которых стихотворение было написано, см.: *Немировский И. В.* Декабрист или сервалит? (Биографический контекст стихотворения «Арион») // *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1995. С. 174—191.

⁴ См.: *Мейлах Б. С.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 381; *Рождественский В. А.* Читая Пушкина. Л., 1966. С. 149, 153—154; *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 159; *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. Л., 1971. С. 111—112. См. также: *Глебов Г. С.* Об «Арионе» Пушкина // *Временник пушкинской комиссии*. М.; Л., 1941. Вып. 6. С. 296—304; *Цявловская Т. Г.* Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина // *Литературное наследие декабристов*. Л., 1975. С. 195—218.

⁵ *Vickery W.* «Arion»: An Example of Post-Decembrist Semantics // *Alexander Pushkin: A Symposium*. New York, 1976. P. 71—84; *Mikhelson G. E.* Pushkin's «Arion»: A Lone Survivor's Cry // *Slavic and East European Journal*. 1980. Vol. 25. P. 1—13.

ватели склонны обращать большее внимание на эстетические аспекты «Ариона»,⁶ в то время как другие смягчают декабризм⁷ или выдвигают гипотезу, согласно которой Пушкин подтверждает свою верность не декабристским, а аристократическим взглядам,⁸ или даже пытаются доказать, что ни сами декабристы, ни современники поэта не увидели в стихотворении аллегорического изображения декабризма.⁹

Можно расширить интерпретацию последнего четверостишия стихотворения «Арион», придавая ей некоторые новые и неожиданно интересные нюансы. Эта возможность базируется на том, что эпитеты в стихах «И ризу влажную мою / Сушу на солнце под скалою», как и мифологическое значение этих образов, восходят к Горацию. В свою очередь связь с Горацием указывает на интерес Пушкина к роли переводов и подражаний горациевым одам в развитии любимой в русской поэзии темы утлого челна в бурном море. Русский горацианский контекст, в котором были созданы «Арион» и другие стихотворения Пушкина, широк и многозначен.

Что знал Пушкин о Горации и что именно в русской горацианской традиции могло привлечь его внимание? Не нужно доказывать, что Пушкин хорошо знал древнегреческую и римскую литературу, был погружен в поэзию Державина, Муравьева, Капниста и других подражателей и переводчиков Горация.¹⁰ Самые яркие образы корабля или челна в бурном море встречаются в семи из ста трех канонических од Горация.¹¹ В оде «К Вергилию» (кн. I, ода 3, «Sic te diva») поэт молится богам о сохранении своего друга Вергилия во время его плавания в Грецию. «Пусть же правят тобой, корабль» [боги]...

Дан Вергилий тебе: твой долг
Сохранить его нам, берегу Аттики, —
Вняв мольбе, — невредимым сдать:
Вместе с ним ты спасешь часть и моей души.¹²

⁶ См.: *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 88—114. В интерпретации Р. В. Иезуитовой солнце «является символом искусства, которое в глазах поэта обладает способностью исцелять и врачевать души». По мнению А. А. Смирнова, «мотив солнца символически знаменует пробуждение живых сил души поэта и, вероятно, поэтического вдохновения». См.: *Смирнов А. А.* Романтическая концепция «судьбы» поэта в стихотворении А. С. Пушкина «Арион» // Вестник московского университета. 1987. № 3. С. 11.

⁷ См.: *Раскольников Ф. А.* Поэт и политик в пушкинском «Арионе» // Русская литература. 1997. № 1. С. 102—106.

⁸ *Мальчукова Т. Г.* О горацианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион». С. 206—207, 208.

⁹ *Пугачев В. В.* Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820—начала 1830 годов («Арион») // Проблемы истории взаимосвязей русской и мировой литературы. Саратов, 1983. С. 38—51.

¹⁰ Об интересе Пушкина к древнегреческой и римской античности см.: *Покровский М. М.* Пушкин и античность // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 35, 44—50, 55; *Радциг С. И.* О некоторых античных мотивах в поэзии А. С. Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 369—386.

¹¹ Исчерпывающим исследованием роли Горация в русской поэзии является кн.: *Busch W.* Horaz in Russland. Studien und Materialien. Munich, 1964. О месте поэзии Горация в истории римской литературы и общественности см.: *Борухович В. Г.* Квинт Гораций Флакк: Поэзия и время. Саратов, 1993. Автор настоящей статьи выражает благодарность профессору классики Университета Иллинойса в Чикаго Джону Рамзи за его помощь в попытке понять нюансы поэзии Горация. Я тоже обратился к полному собранию од и эпод, переведенных на английский язык В. Г. Шепердом для издательства «Penguin»: Horace. The Complete Odes and Epodes with the Centennial Hymn / Tr., with notes by W. G. Shepherd. Harmondsworth, Middlesex, 1983. Об отношении Пушкина к Горацию см.: *Busch W.* Op. cit. S. 154—164; *Grégoire H.* Horace et Pouchkine // Les études classiques. 1937. N 6. P. 525—535.

¹² *Гораций.* Собр. соч. СПб., 1993. С. 29—30. Пер. Н. С. Гинцбург.

Именно в этой оде Гораций впервые употребляет образ утлой ладьи в бурном море: «Тот имел, кто дерзнул первым свой хрупкий челн / Вверить грозным волнам». Капнист любил эту оду, возможно потому, что в ней поэт в первый раз излагает свою мораль, впоследствии ставшую известной концепцией «золотой середины»: поэт просит корабль обойти и опасный океан, и неверный берег. Его перевод этих стихов оды, под названием «Мореплавание» (1821), звучит так:

Кораблы! внуши мольбы мои:
К брегам афинским чрез пучину
С Вергилием безвредно рей
И вверенну тебе храни мне половину
Души моей.¹³

Вряд ли Пушкин не вспомнил фразировки этого подражания и других версий горациевских од у Капниста, когда в «Арионе» обратился к теме челна и моря. Ему было хорошо известно, что самым активным приверженцем Горация в русской поэзии в то время являлся именно Капнист, автор девятнадцати подражаний и двадцати четырех переводов.¹⁴ В оду «К Пирре» (кн. I, ода 5, «*Quis multa gracilis*») поэт уподобляет любовь бурному морю. Неопытный молодой «красавец», который надеется на верность женщины, вскоре дивится ее изменчивости. Тема ясно передана в переводе Капниста «К Пирре» (1818, 1819):

Теперь твой взор его прельщает,
Как вид кристальных тихих вод,
Но, ах! мечтатель сей не знает
Изменных моря непогод.¹⁵

Ода «К республике» (кн. I, ода 14, «*O navis, referent*») содержит популярную, вызвавшую много подражаний аллегорическую историю государства — корабля, захваченного бурей.¹⁶

О корабль, отнесут в море опять тебя
Волны. Что ты? Постой! Якорь брось в гавани!
Неужели ты не видишь,
Что твой борт потерял уже
Весла, — бурей твоя мачта надломлена...
Снасти жутко трещат, — скрепы все сорваны...¹⁷

Состояние Римской республики ухудшилось настолько, что корабль (т. е. республика) становится «только ветра игралищем». Как утверждает Фет в своем объяснении к переводу этой оды, «Гораций намекает на внешний блеск Рима, на который в опасности так же мало надежды, как и

¹³ См.: Капнист В. В. Избр. произв. Л., 1973. С. 207—208. Фет тоже любил эту оду! перевел ее под названием «К кораблю, везущему в Афины Вергилия»:

Тебя, которому Вергилий вверен сам,
Молю тебя, корабль, снеси через пучину
Его мне бережно к аттическим брегам
И сохрани души другую половину.

(К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. М., 1883. С. 9—10).

¹⁴ О Капнисте и Горации см.: *Busch W.* Op. cit. S. 91—106; *Веселовский А. А.* Капнист и Гораций. СПб., 1910.

¹⁵ Капнист В. В. Указ. соч. С. 195—196.

¹⁶ Борухович В. Г. Указ. соч. С. 271.

¹⁷ Гораций. Указ. соч. С. 43. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

расписанную корму корабля»: «Пловец, испуганный кипящею волной, / Не верит кораблю с расписанной кормой...».¹⁸ В оде «К самому себе» (кн. I, ода 34, «Parseus deorum cultor») поэт, испуганный громом коней Юпитера, решает повернуть свой челнок вспять, т. е. внезапный грохот в безоблачном небе (гром) принудил Горация отречься от эпикурейского учения о том, что боги не заботятся о делах людей, и обратиться к традиционной религиозной вере:

Богов поклонник редкий и ветренный,
Хотя безумной мудрости следуя,
Блуждаю, ныне вспять направить
Я вынужден свой челнок и прежних
Путей держаться...¹⁹

Не забудем, что Диеспитер (Юпитер) способен «Высоким сделать низкое, славного / Низринить сразу...».

В оде «К Деллию» (кн. II, ода 3) поэт советует своему другу Деллию: «Покой не забывай душевный сохранять / В минуты трудные», т. е. сохрани твердость в достижении честной цели в жизни и не думай о последствиях своего поведения. Не надо думать и о смерти, ибо, как сказано в последних стихах, «Наш жребий... / Бросит нас в ладью / Для вековечного изгнанья», т. е. судьба каждого из нас — неумолимая смерть.²⁰ В оде «К Лицинию Мурен» (кн. II, ода 10, «Rectius vives») Гораций впервые употребляет эпитет «золотая середина» (*aurea mediocritas*) и определяет свою концепцию посредством образа челна в море.²¹ Пловец должен неуклонно направлять свой челн между бурным открытым морем и опасными скалами вдоль берега:

Будешь жить ладней, не стремясь, Лициний,
Часто в даль морей и не жмясь робко,
Из боязни бурь, к берегам неровным
И ненадежным.
Тот, кто золотой середине верен,
Мудро избежит и убогой кровли,
И того, в других чьб питает зависть, —
Дивных чертогов.²²

Развивая эту тему, русские поэты отдали предпочтение слову «умеренность», в чем обнаруживается их склонность к моральной стороне гора-

¹⁸ Как почти все подражатели и переводчики Горация, в своей версии «О республике» Фет детализировал описание разбитого политическими бурями государственного корабля:

Корабль, морской волной влечет тебя опять!
О, что же медлишь ты? Старайся порт занять.
Ужель не видишь ты, что силой ненасти
Бока обнажены, и перебиты снасти
Порывами ветров...

(К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 22—23).

¹⁹ Гораций. Указ. соч. С. 65. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

²⁰ Перевод Фета (см.: К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 52—53). Ср. перевод А. П. Семенова-Тян-Шанского (Гораций. Указ. соч. С. 78): «Хранить старайся духа спокойствие / Во дни напасти»; «В вечность изгнанья челнок перед нами». Об этой оде см.: Борухович В. Г. Указ. соч. С. 275.

²¹ О концепции золотой середины см.: Гаспаров М. Л. Гораций или золотая середина. Избр. статьи. М., 1995. С. 416—439; Преображенский П. Ф. Поэт золотой середины. В мире античных идей и образов. М., 1965. С. 99—112.

²² Гораций. Указ. соч. С. 85. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

циевых од. В своем подражании оде 10 (кн. II) под названием «Умеренность» (1806) Капнист довольно близко воспроизводит поучительный смысл оригинала:

Коль хочешь век прожить счастливо,
 Не всё в открыто море мчись,
 Не слишком к берегу трусливо
 Меж камней с лодочкою жмись.
 Кто счастья шумного тревоге
 Средину скромну предпочтет,
 Не в златоглавном тот чертоге,
 Но и не в хижине живет.²³

Хотя в своей версии этой оды под названием «На умеренность» (1792) Державин превращает оригинал в длинный политический трактат, направленный против Потемкина и других государственных деятелей, которых обвиняет в коррупции, он все же сохраняет более умеренный тон и фразировку ключевых стихов первого четверостишия. Так же как Гораций Лицинию, Державин советует русским вельможам направить свой путь в более умеренное русло:

Благополучнее мы будем,
 Коль не дерзнем в стремленье волн,
 Ни в вихрь, робея, не принудим
 Близ берега держать наш челн.²⁴

В оде «К Гросфу» (кн. II, ода 16, «Otium divos») поэт говорит о том, что мы начинаем искать утешения у богов только тогда, когда жизнь становится невыносимой. Здесь он опять прибегает к образу, связанному с темой утлой ладьи в бурном море: «Просит тишины у богов в молитве / Тот, кого в пути захватила буря».²⁵ Муравьев и другие моралисты XVIII века любили именно эту оду, написанную на тему поиска отдохновения от тягот жизни. Она была красиво переделана Капнистом в «Подражании горацовой оде» (начало XIX века):

Пловец морской спокойства просит
 Во время бури у богов,
 Когда корабль до облаков
 Свирепою волной заносит.²⁶

В своем стихотворении «Капнисту» (1797) Державин выступает против защиты Капнистом (как и Горацием) пасторального стиля жизни, но он согласен с ними в том, что мы взываем к провидению, только когда нам угрожают:

Спокойства просит от небес
 Застыженный в Каспийском море,
 Коль скоро ни луны, ни звезд,

²³ Капнист В. В. Указ. соч. С. 154—155. Следует отметить, что если у Капниста *aurea mediocritas* — «средина скромна», то Фет отдает предпочтение переводу «златая посредственность» (см.: К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 61—62).

²⁴ Державин Г. Р. Соч.: В 9 т. СПб., 1868. Т. 1. С. 349—357. О Горации в поэзии Державина см.: Busch W. Op. cit. S. 70—86. Более подробно об этом см.: Hart P. G. R. Derzhavin: A Poet's Progress. Columbus, Ohio, 1978. P. 34—35.

²⁵ Гораций. Указ. соч. С. 92—93. Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского. К этим одам можно добавить и эподу 10 («Mala soluta navis»), в которой поэт навлекает на некоего поэта-поденщика все возможные морские катастрофы.

²⁶ Капнист В. В. Указ. соч. С. 148—150.

За тучами не зрит, и вскоре
Ждет корабельщик бед от бурь.²⁷

Назидательный урок этой оды и у Горация, и у его ранних русских подражателей — никакое богатство не может купить душевного покоя. «Будь доволен тем, что имеешь». Моральный импульс темы очевиден и в другой версии горациевой оды — в «Подражании Горацию» И. И. Дмитриева (1810), где герой обращается к богам в поисках покоя:

Пловец под тучею нависшей,
Игралище морских валов,
Не зря звезды, ему светившей,
Покоя просит у богов.²⁸

Обратим внимание на оду 5 (кн. I).²⁹ В 1841 году А. Н. Майков написал подражание этой оде, стихотворение «Из Горация. Ода V», которое начинается так:

Скажи мне: чей челнок к скале сей приплывает?
Кто этот юноша, в венке из алых роз,
Укрыв свой челн в кустах, взбегает на утес
И в гроте на скале тебя он обнимает?..³⁰

Хотя стихотворение является не переводом, а подражанием, его смысл и образность довольно близки к оригиналу, который весьма точно воспроизвели на русском языке два более поздних переводчика А. П. Семенов-Тянь-Шанский и В. Я. Брюсов. А. П. Семенов-Тянь-Шанский:

Кто тот юноша, Пирра, признайся мне,
Что тебя обнимал в гроте приветливым,
Весь в цветах, раздушенный...

Валерий Брюсов:

Этот милый, он кто, — мальчик на ложе роз?
Благовоньем облит нежным, с тобою кто
В гроте сладостном, Пирра?³¹

Можно отметить ту же близость к оригиналу и в последней строфе. Так, у Майкова:

Но мне уж этих гроз не страшно дуновенье
Я вышел на берег, во храм, богам своим
Гирлянды возложил на жертвенник спасенья
И ризы влажные развесил перед ним.

²⁷ Державин Г. Р. Указ. соч. Т. 2. С. 67—74. Хотя даты производят впечатление, будто Державин написал свой ответ до того, как Капнист написал подражание, это объясняется тем, что Державин ответил на ранний, еще не изданный вариант.

²⁸ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 364—365. Хотя стихотворение называется подражанием «оде VII из книги XIII», на самом деле оно является подражанием той же оде 16 из книги II. Книги XIII у Горация нет.

²⁹ О роли этой оды в русской литературе см.: Busch W. Op. cit. S. 112—114, 209—211.

³⁰ Майков А. Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 69.

³¹ Гораций. Указ. соч. С. 32; Брюсов В. «К Пирре» // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994. С. 37. О проблемах перевода Горация на русский язык см.: Морозов Г. 1) Оды Горация в русских переводах XVIII века // Жанр, стиль, метод. Алма-Ата, 1990. С. 56—61; 2) Художественный мир переводов из Горация // Творческая индивидуальность писателя и взаимодействие литератур. Алма-Ата, 1988. С. 77—82.

А в переводах:

Семенов-Тянь-Шанский:

О ненастные

Все, пред кем ты властишь светом обманчивым
 Про меня же гласит надпись священная,
 Что мной влажные ризы
 Богу моря уж отданы.

Валерий Брюсов:

А мне гласит

Со священной стены надпись, что влажные
 Посвятил я морскому
 Ризы богу могучему.³²

Хотя литературоведы уверены, что эпитет «ризы влажные» заимствован Майковым из стихотворения «Арион»,³³ и у Майкова, и у Пушкина он восходит к эпитету Горация «влажные ризы».³⁴ Иначе говоря, хотя вполне возможно, что Майков отдает дань пушкинскому эпитету, он, как и Пушкин, использовал эпитет из горацевой оды.

Стихотворение «Арион» почти во всех отношениях резко отличается от горацевой оды и подражания Майкова. В то время как в «Арионе» Пушкин вспоминает ужасное событие и размышляет о произволе судьбы, Гораций и Майков пишут о любви. Однако и в этом отмечается некоторое сходство, ибо все три поэта употребляют образ бурного моря. Там, где Пушкин пишет о крушении челна — «Вдруг лоно волн / Измял с налету вихорь шумный», Гораций (в переводе Брюсова) говорит о любви к гетере Пирре, которая может быть опасной:

Ах, о верности
 И о кознях богов много плачет тот,
 С огорчением видя
 Понт под черными ветрами,
 Кто златою тобой ныне утешен так,
 Тот, кто вечно своей, вечно ласкательной
 Мнит тебя, забывая
 Ветра прихоти...

³² Почти все переводчики и подражатели оде 5 (кн. I) сохраняют смысл оригинала. См., например, версию Капниста «К Пирре» (1818, 1819; *Капнист В. В.* Указ. соч. С. 195—196) и перевод Фета «К Пирре» (К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 11—12). Исключением здесь является Державин, который в своей версии 1804 года «Пирре» (*Державин Г. Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 324—325) переименовывает последнее четверостишие:

Скажу: бывал я на морях,
 Терпел и кораблекрушенья:
 Но днесь, в знак моего спасенья
 Висит уже спущен мой флаг.

Также интересно в этом отношении неожиданное переименование этих стихов в переводе Анненского (см.: *Борухович В. Г.* Указ. соч. С. 289):

На храмовой стене
 Одежды влажные повесил я Нептуну
 И доску пригвоздил: ты не опасна мне.

³³ См., например, комментарий к стихотворению Майкова: «Ризы влажные восходят к стих. А. С. Пушкина „Арион“» (*Майков А. Н.* Указ. соч. С. 797). О Майкове и Горации см.: *Busch W.* Op. cit. S. 183—185.

³⁴ Впервые обратила внимание на происхождение эпитета у Горация Т. Г. Мальчукова (см.: *Мальчукова Т. Г.* О горацянских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион». С. 198—199). Как будет показано ниже, ее интерпретация значительно отличается от моей.

Майков повторяет то же предупреждение, но делает это более сильно. В то время как Гораций сравнивает женщину с опасным морем, Майков сравнивает море со страстной женщиной, и там, где у Горация просто «Понт под черными ветрами» и «Ветра прихоти», Майков добавляет к оригиналу сложный комплекс образов «свирых моря бурь»:

Как счастлив он!.. Любовь в очах его горит!
 Но он, неопытный, не знает, как неверно
 То море! как оно обманчиво блестит,
 Подобно женщине, темно и лицемерно!

 Но, боже мой! он бурь не слышит приближенья,
 Свирых моря бурь и страшных бурь любви!

Тенденция усиливать силу ветра и бури является общей для русских переработок горацевых од. Бури у Горация сравнительно умеренны. У Пушкина и других поэтов они выглядят страшнее, как в простом, но резком пушкинском стихе «Погиб и кормщик и пловец!» Там, где Гораций лаконичен, русские поэты увлекаются драматическими образами. В переводе Семенова-Тян-Шанского «черные ветры моря» («nigris aequora ventis») превращаются в жестокие волны: «И дивиться жестоким / Волнам, бурею вызванным». Эта тенденция еще более заметна в переводах оды 14 (кн. I), где в первых стихах Гораций обращается к кораблю довольно спокойно. У Фета же поэт восклицает: «Корабль, морской волной влечет тебя опять!», в то время как у Семенова-Тян-Шанского простой вопрос в оригинале превращается в целый ряд восклицаний: «О корабль, отнесут в море опять тебя / Волны. Что ты? Постой! Якорь брось в гавани!» Даже в переводе известного буквалиста Брюсова появляется гипербола: «О, корабль! ведь умчит в море волнение / Вновь тебя! Погоди!».³⁵ В основе этой склонности к драматизации часто лежит равнодушие к высокой религиозной морали, которая существенна для Державина, Капниста и других неоклассических и предромантических поэтов. У декабристов и прочих радикалов пушкинского времени заметна тенденция «укреплять» образы бурей и применять их к собственной бурной судьбе. Так, в своем подражании оде 10 (кн. II) под названием «Подражания Горацию» (вторая половина 1810-х годов) «первый декабрист» В. Ф. Раевский сильно драматизирует поиск личной свободы «Пред бурей и грозой, / Средь мрака и забвенья».³⁶ Это равнодушие к назидательным примерам и интерес к драматизации собственной судьбы нигде не обнаруживаются столь же ясно, как в горацевских стихотворениях моралиста М. Н. Муравьева. Как и пушкинский Арион, Муравьев в своих стихотворениях смирился с бурей и неизбежностью рока. Однако в его мировоззрении судьба — это божья воля. В горацевском стихотворении «Неизвестность жизни» (1775, 1802) он говорит, что жизнь коротка, и нам не дано постичь ее значения. Моралистический смысл стихотворения в том, что наша жизнь — это корабль в море, который может быть разбит бурей, и наши лучшие намерения погибнут вместе с нами:

Как вихрь, что, убежав уз северной пещеры,
 Вскрутится и корабль в пучину погрузит,
 Там смерть нечаянно разрушит наши меры
 И в безопасности заснувших поразит.³⁷

³⁵ Брюсов В. Указ. соч. С. 43.

³⁶ Раевский В. Ф. Полн. собр. соч. М.; Л., 1967. С. 116—117.

³⁷ Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 128.

Близость этих стихов к декабристской теме «Ариона» поразительна, однако очевидно, что Пушкина привлекал не горадиев назидательный пример у Муравьева. Напротив, как утверждает Т. Г. Мальчукова, «в отличии от „сладостного и полезного“ Горадия Пушкин избегает нравоучения, прямого и косвенного. Поэт действительности, он не дает моральный урок... он рассказывает случай, который таит свой смысл в глубине».³⁸ Пушкину важны не поучение, а тон и мысль, образы и фразировка: «вихрь... корабль в пучину погрузит», «смерть нечаянно разрушит наши меры», «в безопасности заснувших поразит».

Нетрудно понять аллегорический смысл оды 5 (кн. I) Горадия: женщина изменчива как море. До известной степени можно понять и образность биографических фактов, т. е. реальности. Грот — это красивое, отдаленное место, где юноша занимается любовью (*urget* — обнимает) с гетерой Пиррой. Как пишет Фет в своем объяснении, адресант оды 5 (кн. I) Пирра «с белокурыми волосами» (*flavam... somam*) была реальной женщиной, может быть, той «Лидой сладострастной», которую Горадий описывает сходным образом в последних стихах оды «К Квинтию Гирпину» (кн. II, ода 11).³⁹ Горадий дал Лиде имя Пирра из-за ее белокурых волос: греческое слово «пирра» обозначает «рыжая», «златая» (см. Брюсов: «Для кого косы рыжие / Распускаешь, хитря?»; у Фета: «златистую косу»). Имя хорошо известно в греческих и римских комедиях, в которых гетера Пирра играет условную роль хитрой, изменчивой женщины, как в комедии древнегреческого драматурга Дифила «Пирра» (4 век до н. э.). Горадиева Пирра производит впечатление простодушной деревенской девушки (*simplex munditatis*), но оказывается неверной, как море (у Фета она «коварная»). Юноша «весь в цветах» (Семенов-Тянь-Шанский) или «в венке из алых роз» (Майков), «мальчик на ложе роз» (Брюсов) (*puer in rosa perfusus*) мог бы быть молодым знакомым, которого поэт предупреждает об опасности любви к Пирре в особенности и к женщинам вообще. В последнем четверостишии сам поэт выражает свою благодарность (*me... indicat*; «А мне гласит» — Брюсов; «О мне же» — Фет, Капнист) за то, что пережил бурное море женских страстей.

Но все-таки некоторые образы не сразу поддаются толкованию, особенно в отношении к «Ариону». Что имеется в виду, когда любовники встречаются в гроте (*grato... sub antro*), который у Семенова-Тянь-Шанского становится приветливым, у Фета — прохладным, у Брюсова — сладостным, а у Майкова сочетается с челном в кустах и развивается в сложный комплекс образов: «на утес / И в гроте на скале»? Что обозначают образы скалы и берега в оде Горадия, в ее переводах, в подражании Майкова, в стихотворении «Арион»? Особенно любопытны такие слова и эпитеты, как священная доска (или надпись, *tabula sacer*), стена (*paries*), обет (*votiva*), жертвенник спасенья, храм и бог моря или морей (*maris deo*). Важнее всего эпитет «ризы влажные» (*uvida... vestimenta*), как в горадиевых стихах в переводе Семенова-Тянь-Шанского: «мною влажные ризы / Богу моря уж отданы», или в обработке Майкова: «богам своим / Гирлянды возложил на жертвенник спасенья / И ризы влажные развесил перед ним». В каком смысле «ризы влажные» относятся к спасению у Горадия и у Пушкина? Для того чтобы выяснить значение этих загадочных образов, надо обратить внимание не

³⁸ Мальчукова Т. Г. О горадианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион». С. 207.

³⁹ К. Горадий Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 11.

только на реальность, но и на мифологию, а именно на легенду о Пирре. И в греческой, и в римской мифологии Пирра является дочерью Эпиметея и Пандоры и женой Девкалиона, сына прародителя людей Прометея. Разгневанный на людей медного века (по Аполлодору) или на род человеческий железного века (в «Метаморфозах» Овидия), Зевс наслал на Землю девятидневный потоп, в котором были уничтожены все люди. Но царь богов разрешил Девкалиону и Пирре спастись. Девкалион построил большой ковчег (Аполлодор) или челнок (Овидий). На десятый день они с Пиррой увидели гору Парнас и высадились на ней (или на горе Этна). По приказу Зевса или, по другой версии, по совету оракулов в Дельфах они должны были бросать через голову (или плечо) «кости праматери». Догадавшись, что божество называет костями всеобщей матери людей Земли — камни, они и бросали их. Из камней, брошенных Девкалионом, возникали мужчины, Пиррой — женщины. Так они стали прародителями нового человеческого рода (Овидий).⁴⁰ Впоследствии оставшиеся в живых после кораблекрушения вешали на стену храма богу моря Посейдону или Нептуну ризы и доску с описанием их спасения. Как пишет Фет, Гораций применил «к своему положению обычай спасавшихся от кораблекрушения вешать в храме бога-избавителя платье с доскою, на которой изображался или описывался случай избавления».⁴¹

Стена, храм, доска, ризы... Энциклопедии и другие источники по классической древности содержат сведения о том, что храмы Посейдону были построены по всей Греции, в Италии и даже дальше, в Сицилии. В Италии, где символика моря не так тесно связана с Нептуном, храмы находились в городах и в других местах. В Греции же, где Гораций жил в ссылке, они располагались вдоль берега, на скале, часто рядом с гротом. Один из самых известных храмов был в гроте у мыса Тенарон, самой южной окраины Пелопоннеского полуострова. В этом храме древние греки совершали обряды эвокации или заклинания душ. Здесь они праздновали «Тенарию» в честь Посейдона, которому молились в Тенароне.⁴² Хотя храм служил убежищем, мыс Тенарон не считался приятным местом, ибо, как сообщает Капнист в комментарии к своему подражанию оде 34 (кн. I), неподалеку от храма находилась «глубокая пещера, ведущая, по мнению суеверов, ко вратам ада». В своем подражании «Судьба» (1814) Капнист использует горациев образ входа в

⁴⁰ См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 361; Реальный словарь классической древности: В 2 т. (4 вып.). СПб., 1883—1885. Т. 1. С. 391. Миф о Девкалионе и Пирре подробно рассказывает Овидий («Метаморфозы», 1.260), Аполлон Родосский (3, 1085) и Аполлодор (1.7.2). Ссылаются на него Пиндар («Олимпийские оды», 9.47) и Вергилий («Эклога», 6.41 и «Георгики», 1.62—63). В оде «К Августу» (кн. I, ода 2) Гораций употребляет эпитет «Пирры век», намекая на всемирный потоп (*Гораций*. Указ. соч. С. 27—28). В переводе Фета «К Цезарю Августу» (К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 6) поэт желает, чтобы Римская республика не испытала такой катастрофы: «...чтоб Пиррину годину... опять не встретил взор».

⁴¹ К. Гораций Флакк, в переводах и с объяснениями А. Фета. С. 12. Комментарий Державина Я. Грот согласен с этим: Гораций «применяет к своему положению обычай... вешать в храме, в честь богов-избавителей, доску, на которой изображался или описывался случай избавления, и при ней разные другие предметы в знак воспоминания или признательности» (*Державин Г. Р.* Указ. соч. Т. 2. С. 325).

⁴² См.: Dictionnaire des antiquites grecques et romaines: 6 vols. Paris, 1875—1877. Vol. 4. P. 64; Vol. 5. P. 21; Реальный словарь классической древности. Т. 2. С. 1095. В последнем сообщается, что среди известных римских памятников Нептуну можно отметить жертвенник и рядом с ним храм в Риме в Цирке фламинском (Circus Flaminius); второй храм был построен в Большом цирке (Circus Maximus).

подземное царство: «И страшного Тенара брег».⁴³ Образ страшной пропасти в пещере занимает ключевое место в оригинале; ср. в переводе Семенова-Тян-Шанского:

По небу чистому внезапно
 Коней промчал с грохотаньем тяжким,
 Что потрясает землю недвижимую
 И зыби рек, И Стикс, и ужасные
 Врата Тенара, И Атланта
 Крайний предел.

Русские романтики хорошо понимали символику Тенарона. У Жуковского в подражании оде 3 (кн. II) «К Делию» (1809) название «Тенарон» или «Тенар» обозначает смерть, может быть, ад:

Умерен, Делий, будь в печали
 И в счастье не ослеплен:
 На миг нам жизнь бессмертны дали;
 Всем путь к Тенару проложен.⁴⁴

Это важно еще и потому, что именно на берег мыса Тенарон дельфин унес Ариона. На этом мысе «стоит скульптурное изображение Посейдона с дельфином. Возможно, сам Арион приказал выстроить памятник в благодарность за его спасение».⁴⁵ На связь с легендой об Арионе указывает эпитет «ризы влажные». По версии Овидия (Фасты. 2.83—118), на обратном пути из Сицилии в Коринф матросы, решившие завладеть богатствами Ариона, собирались бросить его в море. Он же выпросил позволение спеть перед смертью в полном костюме свою последнюю песню. Дельфин, привлеченный звуками песни, подхватил Ариона к себе на спину и унес его на берег.⁴⁶ То есть Арион выпросил у матросов позволение не только спеть свою последнюю песню, но и сделать это «в полном костюме». Иначе говоря, вероятно, Арион хотел сохранить хотя бы возможность повесить на стене храма доску и самые лучшие свои наряды как приношение морскому богу.

По мнению Т. Г. Мальчуковой, в то время как Гораций пишет с точки зрения «эпикурейского мудреца и проповедника», Пушкин излагает свою судьбу с точки зрения «мятежного потомка... мятежного рода». Когда в «Арионе» он «свидетельствует о своей верности прежней бурной жизни», то имеет в виду не декабристские идеалы, а свою концепцию русской аристократии. У «Ариона» по сути два значения: «поэт, певец под покровительством таинственных высших сил» и «событийность рассказа», в том числе и «бытобиография». Автобиографическая действительность доводится до того, что и скала и солнце — это реальное окружение.⁴⁷ По мнению исследовательницы, основанному на сравнительном анализе этого

⁴³ *Капнист В. В.* Указ. соч. С. 554, 167—168. См. также «Брокгауз и Эфрон» («Тенарон»): «Здесь (у мыса Тенарон) находился храм Посейдона, служивший местом убежища... Вблизи, в пещере, находилась пропасть, считавшаяся входом в подземное царство». Мыс Тенарон и его место в древнегреческой мифологии подробно описаны в «Dictionnaire des antiquites» (Vol. 5. P. 21).

⁴⁴ *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 261.

⁴⁵ Реальный словарь классической древности. Т. 1. С. 146. Ср. также: «На мысе Тенарон стояла бронзовая статуя, изображающая человека на дельфине: говорили, что она поставлена там по обету богам самим А.» (Брокгауз и Эфрон. Т. 3. С. 105—106).

⁴⁶ См. Реальный словарь классической древности. Т. 1. С. 146.

⁴⁷ *Мальчукова Т. Г.* О горацианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион». С. 207—208.

стихотворения с другими, написанными в контексте горацианской традиции, стих «Гимн избавления я пою», найденный среди вариантов «Ариона»,⁴⁸ связан со стихом «От бурь спасенный провиденьем» в «Акафисте Екатерине Николаевне Карамзиной» («Земли достигнув наконец...», 1827).⁴⁹ Основываясь на этой связи, Т. Г. Мальчукова приходит к выводу, что в «Арионе» Пушкин говорит не о произволе судьбы, а о провидении, т. е. вполне возможно, что Пушкин хотел написать не «Гимн избавления я пою», а «Гимн провидению я пою». Как считает исследовательница, не «случай», а «орудие провидения» спасло поэта от гибели вместе с декабристами.⁵⁰

Нельзя сказать, что тонкая аргументация Т. Г. Мальчуковой не является убедительной, тем более потому, что благодаря ее находке ясно, что в «Акафисте...» есть отсылка к той же древней традиции вешать ризы влажные в знак благодарности за спасение в бурном море:

Земли достигнув наконец,
От бурь спасенный провиденьем,
Святой владычице пловец
Свой дар несет с благоговеньем.
Так посвящаю с умилением
Простой, увядший мой венец
Тебе, высокое светило
В эфирной тишине небес,
Тебе, сияющей так мило
Для наших набожных очес.

Тем не менее трудно полностью согласиться с этой интерпретацией, и прежде всего с мыслью о том, что реальное окружение превосходит аллегорическое значение таких образов, как скала, берег, солнце и ризы влажные. Трудно также отречься от идеи произвола судьбы в «Арионе» и согласиться с утверждением, что Пушкин пишет о том, что он находится под покровительством провидения. Концепция провидения имеет место в семантико-эстетической цельности «Акафиста Екатерине Николаевне Карамзиной». Самое слово «акафист» говорит о том, что Пушкин использует христианскую символику. Кроме того, такие стихи и образы, как «От бурь спасенный провиденьем», «Свой дар несет с благоговеньем», «высокое светило», «В эфирной тишине небес», созвучны концепции провидения в поэзии самого известного ее приверженца — Жуковского. Стихотворение же «Арион» основано на до-христианской символике произвола судьбы. Сам факт, что Пушкин предполагал вариант «Гимн избавления», подтверждает, что он имел в виду не концепцию провидения, а древний обычай благодарить бога моря за избавление от кораблекрушения.

Кроме того, если мы обратим внимание на вольное переложение Пушкиным горациевой оды 7 (кн. II) «К Помпею Вару» («O saepe месит tempus») «Кто из богов мне возвратил...» (1835), то опять найдем подтверждение концепции судьбы. Начнем с того, что эпитет «риз влажные» указывает на связь «Ариона» с этим переложением хотя бы потому, что в последнем употребляется мифологическое обращение к Эрмию, которое напоминает обращение к Нептуну:

⁴⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 593—594.

⁴⁹ Там же. С. 64.

⁵⁰ Мальчукова Т. Г. О горацианских реминисценциях в стихотворении А. С. Пушкина «Арион». С. 207.

Но Эрмий сам незапной тучей
 Меня покрыл и вдаль умчал
 И спас от смерти неминучей.⁵¹

И в «Арионе», и в переложении поэт спасен не провидением, а произвольным посредничеством богов, т. е. судьбой. Это подтверждается еще и тем, что Пушкин рассчитывал на такие варианты эпитетов в своем переложении, как «роковую битву» и «час последней битвы».⁵² Впрочем, когда речь идет об автобиографических параллелях, нетрудно поверить и тому, что в стихотворении «Кто из богов мне возвратил...» поэт сравнивает свою моральную дилемму после поражения декабристов с изложенной Горацием в оде 7 (кн. II). Так, Пушкин пишет:

Кто из богов мне возвратил
 Того, с кем первые походы
 И браней ужас я делил,
 Когда за призраком свободы
 Нас Брут отчаянный водил?

 Теперь нехстати воздержанье:
 Как дикий скиф хочу я пить.
 Я с другом праздную свиданье,
 Я рад рассудок утопить.

Так же как Гораций увлекался Брутом, впоследствии примирился с новой республикой Августа и стал его певцом, Пушкин увлекался декабризмом, впоследствии примирился с Николаем I и тоже дорого платил за покровительство.⁵³

Признаться, еще один вариант как бы подтвердил мнение Мальчуковой. При написании «Ариона» Пушкин учитывал эпитет «кормщик тайный» вместо эпитета «кормщик умный». Если сравним этот вариант с образцовым стихотворением о челноке в бурном море Жуковского «Пловец» (1812), мы увидим возможность христианской интерпретации:

«Нет надежды на спасенье!» —
 Я роптал, уныв душой...
 О безумец! Провиденье
 Было тайный кормщик твой.⁵⁴

⁵¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 389. Об этом стихотворении см.: Альбрехт М. Г. К стихотворению Пушкина «Кто из богов мне возвратил...» // Временник пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 58—68; Файбисович В. М. Стихотворение Пушкина «Кто из богов мне возвратил...». К пушкинской концепции Горация // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Вып. 15. С. 184—195.

⁵² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 975.

⁵³ В оригинале — точнее, в близком к оригиналу переводе Брюсова (Брюсов В. Указ. соч. С. 49—51) — Гораций обращается к своему другу Помпею и лишь намекает на раскаяние:

Со мной так часто в миги последние
 Водимый Брутом, войска начальником,
 Тебя кто возвратил квиритам,
 Отчим богам и родному небу...

Там, где Пушкин прямо говорит, что Гораций бежал с поля битвы, тот снова лишь намекает на это:

С тобой Филиппы и роковой побег
 Познал я, бросив щит свой не доблестно,
 Когда сломился дух и землю...

⁵⁴ Жуковский В. А. Соч. Т. 1. С. 81—82.

Но все-таки основная идея стихотворения «Арион» заключается не в роли провидения, а в любви романтиков, в первую очередь декабристов, к драматизации личной судьбы. Свободный человек должен отвечать за себя, в том числе и за последствия несправедливой, произвольной судьбы. В этом смысле Пушкин близок не к Жуковскому, а к более радикальному В. Ф. Раевскому. Пушкин был тесно связан с Раевским в кишиневские годы, уважал его и как поэта, и как человека, называл «спартанцем», так как тот бесстрастно перенес много испытаний (арест, тюрьма, ссылка).⁵⁵ Роль Раевского в написании «Ариона» хорошо известна.⁵⁶ Показательно применение того же эпитета Жуковского «тайный кормщик» в стихотворении Раевского «Осень. Идиллия» (1810-е годы).

..... Счастлив тот,
Чей челн покойно тек вдаль подводных скал,
Вдали от непогод и бурных треволнений,
Чей кормчий был — устав свободы золотой
И цель стремления — природа и покой.⁵⁷

И на Жуковского, и на Раевского сильно повлияло учение Руссо о том, что достойный человек должен презирать светскую жизнь и искать свое счастье далеко от цивилизации, на лоне природы, в деревне.⁵⁸ Но в то время, как Жуковский искал в природе связь со своей душой, с провидением, Раевский верил в то, что он должен искать свободу, испытывая свою судьбу в активной политической деятельности. Одновременно он был уверен в том, что только в «сельском убежище» сможет восстановить свои моральные силы. В «Осени» и других стихотворениях, написанных на темы челна в море,⁵⁹ Раевский соединяет своего рода руссоизм с собственной интерпретацией концепции золотой середины, предложенной Горацием в оде 10 (кн. II). Так, в «Послании Г. С. Батенькову» (между 1817-м и 1819 годом) он пишет:

Я в море суеты блуждаю,
Стремлюсь вперед, ищу пути
В надежде пристань обрести
И — снова в море уплываю.⁶⁰

Для Раевского в этом стихотворении образ челна является метафорой отдохновения от деятельной жизни. Поэт («Пловец над пропастью бездонной») ищет путь к земле, где он сможет восстановить духовные силы, чтобы потом опять направить свой челн в открытое море. Другими словами, выступающий против тирании, т. е. испытывающий свою судьбу спартанец должен укрепить дух, чтобы потом опять бороться за свободу золотую.

⁵⁵ См.: *Архипова А. В., Базанов В. Г. В. Ф. Раевский и декабристская литература* // Раевский В. Ф. Полн. собр. соч. С. 5—50.

⁵⁶ *Богач Г. Ф. «Пловец и Арион»* (А. С. Пушкин и В. Ф. Раевский) // Сибирь. 1975. № 3. С. 85—97.

⁵⁷ *Раевский В. Ф. Полн. собр. соч. С. 110—111.*

⁵⁸ См. об этом: *Канунова Ф. З. О философско-исторических воззрениях Жуковского* // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 289—305; *Канунова Ф. З., Янушкевич А. С. Своеобразие романтической эстетики и критика В. А. Жуковского* // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 7—47; *Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 35.*

⁵⁹ См. также «К сельскому убежищу» (1810-е годы; *Раевский В. Ф. Полн. собр. соч. С. 108—109*); «Путь к счастью» (1819; Там же. С. 128—129); «Моим друзьям в Кишинев» (1822; Там же. С. 151—155).

⁶⁰ *Раевский В. Ф. Полн. собр. соч. С. 84—86.*

СЕРГЕЙ ДАВИДОВ (США)

ПОСЛЕДНИЙ ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ПУШКИНА*

В последний год жизни Пушкин написал сравнительно немного стихотворений. Большинство из них было закончено летом 1836 года на Каменном острове. Среди них — «(Подражание италиянскому)» (22 июня), «Мирская власть» (5 июля), «Из Пиндемонти» (5 июня или июля), «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июня или июля), «Когда за городом, задумчив, я брожу» (14 августа) и «Памятник» (21 августа). В конце июля Пушкин выбрал четыре стихотворения и пометил их цифрами. Возможно, он собирался напечатать их как лирический цикл в журнале «Современник». Пушкинская нумерация указывает, что весь цикл должен был состоять из шести стихотворений:

- I (неизвестно)
- II «Отцы пустынноики и жены непорочны»
- III «(Подражание италиянскому)»
- IV «Мирская власть»
- V (неизвестно)
- VI «Из Пиндемонти»

Два места, предназначенных для недостающих стихотворений, свидетельствуют о том, что весь цикл принял конкретную, законченную форму. Следует заметить, что в июле, когда Пушкин пронумеровал этот цикл, два стихотворения, «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Памятник», не были еще написаны.¹

Однако вместо размышления о недостающих стихотворениях, о гипотетической форме и единстве всего каменноостровского цикла я предлагаю сосредоточиться на тех стихотворениях, которые Пушкин обозначил римскими цифрами II, III, IV и VI. Все четыре стихотворения объединяет ряд общих признаков, формальных и внутренних. Они написаны alexandрийским стихом, с цезурой после третьей стопы и чередующимися мужскими и женскими парными рифмами. Кроме того, ни одно из них не является оригинальным пушкинским произведением; все они полностью или частично основаны на чужом тексте нерусского происхождения. В стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны» Пушкин переложил почти дословно византийскую молитву Ефрема Сирина; «Подражание италиянскому» — вольное переложение сонета итальянского

* Первоначальная версия этой статьи появилась в «*Révue des Études Slaves*» (Paris, 1987. LIX/1—2. P. 157—171).

¹ Каменноостровский цикл анализировали Н. В. Измайлов в статье «Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов» (Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 7—48), Н. Л. Степанов в книге «Лирика Пушкина» (М., 1959. С. 30—34), М. П. Алексеев — «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг...“» (Л., 1967. С. 122—127), С. А. Фомичев — «Поэзия Пушкина: Творческая эволюция» (Л., 1986. С. 266—282); В. П. Старк — «Стихотворение „Отцы пустынноики и жены непорочны...“ и цикл Пушкина 1836 г.» (Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1982. Т. 10. С. 202). Со статьями Фомичева и Старка я познакомился только после публикации настоящей статьи в первом ее варианте.

импровизатора Ф. Джанни «Sopra Guida», который Пушкин воспроизвел по французскому переводу А. Дешана «Supplique de Judas dans l'enfer»; «Мирская власть» частично основана на тексте Евангелия, а стихотворение «Из Пиндемонта» — вольная импровизация на мотивы стихотворений итальянца И. Пиндемонта («Le Opinioni Politiche»), а также на темы стихотворений А. де Мюссе. Все четыре стихотворения — лирические раздумья о соотношении властей, управляющих этим миром.² Три смежных стихотворения, «Отцы пустынноики...», «(Подражание италиянскому)» и «Мирская власть», связаны еще более тесно. Они составляют триптих, объединенный темой Страстной недели: молитва Ефрема Сирина (стихотворение «Отцы пустынноики...») приходит на дни Великого поста, «(Подражание италиянскому)» приводит нас к Страстной неделе, к предательству Иуды и его самоубийству (четверг и утро пятницы), а в «Мирской власти» воспроизведена сцена распятия и смерти Христа (пятница пополудни).

«Отцы пустынноики и жены непорочны»

«Страстной» цикл открывается стихотворением «Отцы пустынноики...», хотя оно было написано последним.

II

- 1 Отцы пустынноики и жены непорочны,
- 2 Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
- 3 Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,
- 4 Сложили множество божественных молитв;
- 5 Но ни одна из них меня не умиляет,
- 6 Как та, которую священник повторяет
- 7 Во дни печальные Великого поста;
- 8 Всех чаще мне она приходит на уста
- 9 И падшего крепит неведомою силой:
- 10 Владыко дней моих! дух праздности унылой,
- 11 Любоначалия, змеи сокрытой сей,
- 12 И празднословия не дай душе моей.
- 13 Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
- 14 Да брат мой от меня не примет осужденья,
- 15 И дух смирения, терпения, любви
- 16 И целомудрия мне в сердце оживи.

Строки 10—16 передают молитву, написанную в IV веке святым Ефремом Сириным. Молитва эта читается во все 40 дней Великого поста.

«Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи, Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь».³

В стихотворении «Отцы пустынноики...» Пушкин возвращается к излюбленной теме своей кощунственной юности. В первой своей поэме «Монах» (1813) 14-летний ученик Парни и Вольтера искушал и соблазнял отца пустынноика Панкратия непристойной женской юбкой. Те же «дни

² Е. Г. Эткинд, редактор французского издания Пушкина, напечатал их под условным, но очень метким заглавием: «Les deux pouvoirs» (Oeuvres poetiques, 2/1. Lausanne: L'age d'homme, 1983. P. 230—232; Part 2. P. 399).

³ Православный толковый молитвослов. СПб., 1907. С. 139.

печальные Великого поста», которые в 1836 году вдохновили Пушкина написать «Отцы пустынноики...», в 1821 году вызывали лишь гастрономический бунт молодого поэта, истинный «*crie de ventre*»:

А мой ненабожный желудок
 «Помилуй, братец, — говорит, —
 Еще когда бы кровь Христова
 Была хоть, например, лафит...
 Иль кло-д-вужо, тогда б ни слова,
 А то — подумай, как смешно! —
 С водой молдавское вино».
 Но я молюсь — и воздыхаю...
 Крещусь, не внемлю сатане...
 А все невольно вспоминаю,
 Давыдов, о твсем вине...

(«В. Л. Давыдову», 1821)

В письме Дельвигу того же года мы находим прямую пародию молитвы Ефрема Сирина: «Желаю (Кюхельбекеру. — С. Д.) в Париже дух целомудрия, в канцелярии Нарышкина дух смиренномудрия и терпения, об духе любви я не беспокоюсь, в этом нуждаться не будет, о празднословии молчу — дальний друг не может быть излишне болтлив» (23 марта 1821).

Таково духовное расстояние между автором «Гавриилиады» и поэтом в последний год жизни, обращающимся все чаще к религиозным темам.

В 1836 году Пушкин выписывает слова из проповеди архиепископа Георгия Кониского: «Для молитвы пост есть то же, что для птицы крылья». В последний год жизни он печатает в «Современнике» ряд анонимных статей о традициях христианства, об отцах церкви, о русских святых и о Книге Книг: «...книга сия называется Евангелием, — и такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие» («Об обязанностях человека», 1836).

Высшей оценки удостоиваются проповеди Христа: «...мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились кротостию духа, сладостию красноречия и младенческою простотою сердца к проповеди небесного учителя» (там же).

Схожее обаяние имела для Пушкина молитва Ефрема Сирина, которую он почти дословно воспроизвел в своем стихотворении. Незначительные отклонения от канонического текста, как, например, замена некоторых славянизмов современными выражениями, мотивированы ображениями стилистическими. Характерное отступление — изменение последовательности четырех христианских добродетелей. У Пушкина «любовь», как и следовало ожидать, предшествует «целомудрию», которое удостоилось низшего ранга. Но особое место отведено греху «празднословия», имеющему непосредственное отношение к обращению поэта со словом. Переложив в своем стихотворении древнюю молитву, Пушкин избирает верный способ избежать греха празднословия. Самостоятельность, которой Пушкин поступился на внешнем лексическом уровне, повторив почти дословно молитву, полностью возмещается на уровне глубинном, структурном.

Хотя Пушкин не делит стихотворение на строфы, в нем можно выделить три тематических отрезка. В строках 1—4 Пушкин упоминает о множестве молитв, сотворенных в древности, в строках 5—9 названа одна из этих молитв, которую строки 10—16 воспроизводят. В развитии сюжета мы наблюдаем переход от безличного тона к личному: в первой части стихотворения личные местоимения первого лица полностью отсутствуют, во второй части они встречаются дважды, а в третьей, воспроизводящей молитву, мы находим семь местоимений первого лица. В результате молитва как бы переходит из внешнего существования во внутреннее состояние: «чужое слово» становится своим.

Замедленный ритм пушкинского alexandрийского стиха создает впечатление литургического чтения. Ритм стихотворения несет важную композиционную нагрузку. В 10-й строке его плавное течение нарушается внезапным столкновением трех ударений (ямб и спондей): «Владыко дней моих! дух праздности унылой». Эта единственная шестиударная строка стихотворения отмечает начало молитвы. Заключается же она единственной трехударной строкой: «И целомудрия мне в сердце оживи». Таким образом, после начального стаккато молитва завершается спокойной, умиротворенной строкой, произнесенной как бы на одном дыхании.

Тематическое членение стихотворения на три части выдерживается и на уровне звука. Звуковая оркестровка основывается на ударных гласных *о*, *а* и *е*. В каждой части поочередно преобладает один из них, причем встречаемость двух остальных заметно понижается (первая часть: 7*о*—2*а*—2*е*, вторая: 11*а*—2*о*—2*е*, третья: 10*е*—6*а*—2*о*). Переход от заднего гласного *о* к среднему *а* и к переднему *е* соответствует переходу от размышления о молитвах к конкретному произнесению одной из них. Показательно и то, что в самой молитве чаще, чем в предшествующих стихах, встречается губной согласный *м*: ее звуковая инструментовка, таким образом, очень точно иллюстрирует 8-й стих: «Всех чаще мне она приходит на уста».

В поэтике романтизма наблюдается сближение искусства и религии, причем поэтический текст часто воспринимается как равнозначный молитве. Но в «Отцах пустынных...» Пушкин следует не романтическому, а более древнему, средневековому канону искусства, согласно которому подражание (*imitatio*), а не изобретательность (*innovatio*) представляет высшее достоинство. Повторив слово в слово древнюю молитву, Пушкин избежал греха празнословия и вместе с тем не поступился своим поэтическим мастерством. Глубинная структура стихотворения, ее несловесные элементы, грамматика, ритм и звук раскрывают изнутри творческую изобретательность поэта. Написав это стихотворение, Пушкин смиренно присоединил к «множеству божественных молитв», сотворенных «отцами пустынножителями и непорочными женами», собственную, повторив в своем вдохновенном искусстве их духовный подвиг.

«(Подражание италиянскому)»

Стихотворение «Как с древа сорвался предатель ученик», называемое также «(Подражание италиянскому)», развивает тему, начатую в «Отцах пустынных...», на основе контраста: преданность противопоставлена предательству; уста, творящие молитву, — устам, прожженным поцелуем сатаны. Следуя церковному календарю, «(Подражание италиянскому)» приводит нас от дней Великого поста к Страстной неделе, к предательству Иуды (четверг) и его самоубийству в утро Страстной пятницы (Мф. 27: 1—5).

III

- 1 Как с древа сорвался предатель ученик,
- 2 Дьявол прилетел, к лицу его приник,
- 3 Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
- 4 И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
- 5 Там бесы, радуясь и плеща, на рога
- 6 Прияли с хохотом всемирного врага
- 7 И шумно понесли к проклятому владыке,
- 8 И сатана, привстав, с веселием на лике
- 9 Лобзанием своим насквозь прожег уста,
- 10 В предательскую ночь лобзавшие Христа.

В 1855 году П. В. Анненков определил источник этого стихотворения как сонет об Иуде итальянского поэта-импровизатора Ф. Джанни (1760—1822).⁴

SOPRA GIUDA

Allor che Giuda di furor satollo
 Piombò dal ramo, rapido si mosse
 L'instigator suo Demone, e scontrollo
 Battendo l'ali come fiamma rosse;

Pel nodo che al felon rettorse il collo
 Giù nel bollor delle roventi fosse
 Appena con le scabre ugne rotollo
 Ch'arser le carni e sibillarón l'osse;

E in mezzo al vampa della gran bufera
 Con diro ghigno Satana fu visto
 Spianar le rughe della fronte altera:

Poi fra le braccia si recò quel tristo,
 E con la bocca fumigante e nera
 Gli rese il bacio, ch'avea dato a Cristo.

(Перевод: «Об Иуде». «Когда Иуда, насытись бешенством, / сорвался с сука, / его демон-искуситель немедленно сразил его, / маша дымящимися, красными крыльями, // И за узел (удавки), сжимающей шею, / повлек Иуду к раскаленным ямам. / Как только когти выпустили Иуду, / его мясо загорелось и зашипели кости. // И среди огнепышущей бури / показался сатана с жестокой усмешкой / и разгладил морщины на суровом челе. // Затем, заключив окаянного в свои объятия, / (сатана) дымящимися и черными устами / вернул (Иуде) поцелуй, данный Христу».)

В 1930 году Б. Томашевский убедительно показал, что Пушкин знал сонет Джанни по французскому переводу А. Дешана (1800—1869), к которому были приложены четыре последних стиха итальянского оригинала.⁵

⁴ Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855. С. 312.

⁵ Томашевский Б. Мелочи о Пушкине // Пушкин и его современники. 1930. Вып. 38—39. С. 79—81.

SONNET DE GIANNI: SUPPLICE DE JUDAS DANS L'ENFER

Lorsqu'ayant assouvi son atroce colère
 Judas enfin tomba de l'arbre solitaire,
 L'effroyable démon qui l'avait excité
 Sur lui fondit alors avec rapidité.
 Le prenant aux cheveux, sur ses ailes de flamme,
 Dans l'air il emporta le corps de cet infâme,
 Et descendant au fond de l'éternel enfer
 Le jeta tout tremblant à ses fourches de fer.
 Les chairs d'Iscairiote avec fracas brûlèrent
 Sa moëlle rôtit et tous ses os sifflèrent.
 Satan de ses deux bras entoura le damné,
 Puis, en le regardant d'une face riante,
 Serein, il lui rendit de sa bouche fumante
 Le baiser que le traître au Christ avait donné.

(Перевод: «Сонет Джанни: Казнь Иуды в аду». «Когда Иуда, утолив свое отвратительное бешенство, / наконец сорвался с одинокого дерева, / страшный демон-искуситель / тут же бросился на него. / На огненных крыльях он за волосы / поднял на воздух окаянный труп / и, опустившись на дно вечного ада, / он, трепеща, наколол его на железный трезубец. / Мясо Искарюта с шумом загорелось, / костный мозг жарился и шипели кости. / Тут сатана заключил проклятого в свои объятия / и, взглянув на него с улыбкой на лице, / он спокойно, дымящимися устами / вернул ему поцелуй, данный предателем Христу».)

Б. Томашевский сравнил тексты Джанни и Дешана с пушкинским стихотворением. К пронизательным наблюдениям Томашевского я бы хотел добавить несколько собственных замечаний. Во-первых, перерабатывая чужой источник на русский лад, Пушкин поступил классической формой сонета, делимого на 4 части и не вписывающегося в формальный замысел сонета, заменив сонет 10-строчным стихотворением. Связано это, по-моему, с пушкинским членением адской тематики на три: строки 1—4, 5—7, 8—10. У Джанни и Дешана адская власть была представлена лишь демоном и сатаной. Пушкин прибавил к ним третью силу, бесов, сотворив таким образом в своей мистерии некую «адскую троицу». Хотя все три силы являются проявлением одного принципа, между ними существует определенная иерархия, в соответствии с которой Пушкин распределяет их роли.

Нижнюю ступень занимают бесы. В своем творчестве Пушкин был наиболее оригинален в описании этих существ. Это скорее «домашние» бесенята, нежели метафизические бесы. Как правило, они исполняют лакейскую службу у сатаны. Их вид, повадки и хохот вносят в пушкинское стихотворение момент гротеска, которого не было у Джанни и Дешана. Однако, несмотря на резвый нрав этих бесенят, нельзя забывать, что они причиняют боль: «Там бесы, радуясь и плеща, *на рога* / Прияли с хохотом всемирного врага». Своим происхождением пушкинские бесы обязаны как русскому фольклору, так и европейской классике — Данте, Гете и Гофману.⁶

⁶ Мы находим этих «мелких бесов» в ряде стихотворений, а также в пушкинских рисунках к «Сказке о попе и о работнике его Балде». В «Набросках к замыслу о Фаусте» (1825) они готовят бал в честь «именин» сатаны. Наиболее резвыми представляет своих «бесов» Пушкин в отрывке «И дале мы пошли» (1832), написанном дантовскими терцинами. Данте тоже пользовался приемом шутовой разрядки перед трагической развязкой: в 22-й песне «Ада» происходит драка между чертами. Ср. также смешной черта у Е. Т. А. Hoffmann («Der dumme Teufel» — «Serapion Brüder»).

Более ответственные задания Пушкин препоручает дьяволу. Дьявол в этом стихотворении имеет мало общего с романтическим демоном-искусителем. Здесь перед нами истинный, в теологическом смысле этого слова, дьявол. В отличие от Джанни и Дешана Пушкин счел излишним снабдить его такими материальными атрибутами, как когти, железный трезубец или огненные крылья. Самое интересное — пушкинский дьявол не причиняет физической боли, его роль духовного порядка: он, ни много ни мало, воскрешает Иуду. Поэтому и язык Пушкина в обращении с ним исполненный достоинства и архаично затрудненный:

Дьявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

На верхушке адской иерархии восседает сатана. Пушкин изобразил «проклятого владыку», приподнявшегося с престола, во всем величии его сатанинского могущества. Низменный хохот мелких бесов — это эхо высокого веселия, отразившегося на его лице.

В отличие от Джанни и Дешана, введение такой адской тройцы в стихотворение позволяет Пушкину изложить драматические события этой мистерии ступенчато, в три приема, причем всякий раз Пушкин усугубляет истязание Иуды. В отличие от Джанни и Дешана, у которых Иуда оставался трупом во время испытаний, Пушкин воскресил Иуду. Затем он заменил «железный трезубец» (которого не было у Джанни) менее угрожающими и более привычными русскому воображению «рогами». Пушкин также избавил Иуду от адского огня: вместо шипения мяса и костей в пушкинском аду раздается смех, которого не было ни у Джанни, ни у Дешана. Ослабив «пиротехнические» эффекты в первых двух эпизодах, Пушкин значительно повышает жар в последнем. У Джанни и Дешана сатана просто целует труп Иуды, пушкинский же сатана «лобзанием насквозь прожигает уста» своего вполне живого ученика. После всех истязаний, которым Иуду подвергли Джанни и Дешан, поцелуй сатаны в конце стихотворения походит более на избавление. У Пушкина, как правило, берет верх здравый смысл и чувство меры, и если бы Пушкин последовал примеру своих предшественников, у такого обугленного Иуды не осталось бы губ для последнего поцелуя.⁷

Далее всего Пушкин отошел от своих предшественников в дуалистичности идейного построения своего стихотворения. («Подражание италиянскому») построено полностью на приеме оксюморона, с помощью которого Пушкин драматизирует столкновение адской и божественной сил. Самоубийство Иуды, его воскрешение и низвержение в преисподнюю повторяют в перевернутом виде таинство распятия, воскресения и вознесения Христа. Но сатана лишен истинного дара созидания, и в своей демиургической гордыне он создает лишь псевдобожественную мистерию, облекая свой плагиат в атрибуты истинного творения. В этом смысле Пушкин следует учению православной церкви об антихристе, лжехристе, который действует от имени Христа. (По этой же причине сатана в «Потерянном рае» Мильтона цитирует Евангелие). Возможно, что оксюморон божественного и сатанинского начала основан на предании, что сатана есть падший ангел, который возжаждал творения (Ис. 14: 11—15; Лука 10: 18; От-

⁷ Физическая боль лобзания, прожигающего уста Иуды, которой не было ни у Джанни, ни у Дешана, может быть, тоже навеяна Данте: в последней песне «Ада» сатана кровавой пастью обгладывает голову Иуды.

кров. 12: 9). Но в сатанинском творении все вырождается в свою противоположность: поцелуй становится средством предательства, вознесение оборачивается низвержением, жизнь — смертью, награда — наказанием, любовь — ненавистью.

Противостояние двух сил порождает глубинный смысловый парадокс, которым в стихотворении пронизано все, вплоть до мельчайших его элементов. Отдельные фразы, слова, даже морфемы одновременно принадлежат как бы двум мирам, сатанинскому и божественному. Такие словосочетания, как «предатель ученик», «труп живой», «проклятый владыка», «лобзанием прожег», несут в себе свое собственное отрицание. Применение слов положительной окраски в извращенном контексте уничтожает их священное значение, создавая ощущение гротеска и кошмарности. В предыдущем стихотворении «Отцы пустынноики...» слово «Владыка» относилось к Богу («Владыко дней моих!»), в «(Подражании италиянскому)» оно применено к «проклятому владыке», сатане. Лицо сатаны называется «ликом», т. е. словом, которым называют изображения святых на иконах. Слово «древо», относящееся к дереву, на котором повесился Иуда, будет применено в стихотворении «Мирская власть» к святому кресту: «животворяще древо». (То же происходит и наоборот: отрицательное слово «предатель, предательский» повторится в «Мирской власти» в положительном значении: «Христа, предавшего послушно плоть свою».) По тому же принципу неблагозвучное «дхнул» можно воспринять как сатанинское извращение священного значения таких слов, как «дух, душа, вдохнуть» и «вдохновение» (ср.: «И, признак Бога, вдохновенье» в «Разговоре книгопродавца с поэтом»). В пушкинском стихотворении о предательстве слова постоянно «предают» свое подлинное положительное значение. Ни у Джанни, ни у Дешана мы не найдем таких теологически осмысленных поэтических приемов, как у Пушкина.

То же самое можно сказать о форме пушкинского стихотворения. Было бы вполне естественно ожидать, что в произведении, озаглавленном «(Подражание италиянскому)», доминирующим элементом звуковой структуры будет эвфония. Пушкин любил батюшковские стилизации под итальянскую речь: «Любви и очи, и ланиты» — «звуки италиянские! Что за чудотворец этот Б(атюшков)» (XII, 267). Однако в пушкинском стихотворении только заглавие «(Подражание италиянскому)» созвучно батюшковскому идеалу. В отличие от батюшковских зияний гласных, Пушкин нагромоздил в своем подражании италиянскому больше смежных согласных, чем где бы то ни было в своей поэзии. Результат — полная какофония: «*Как с дерева... дьявол прилетел, к лицу его приник, дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной... бросил труп живой в гортань геенны гладной... с хохотом всемирного врага... к проклятому владыке... привстав с веселием... лобзанием своим насквозь прожег уста... В предательскую ночь...*» Самое неблагозвучное место — это строки 3—4, в которых дьявол «дхнул» жизнь в Иуду. Оно состоит из семи групп тройных согласных и тройной аллитерации. К тому же единственная метрическая «погрешность» в стихотворении (спондей в 3-й строке) падает как раз на звуковой «ублюдок» «дхнул». Можно сказать, что в «(Подражании италиянскому)» поэтический язык Пушкина опустился в последний, девятый круг дантовского ада, в «cerchi di Giuda» — «Quell' è 'l più basso loco e 'l più oscuro, / e 'l più lontan dal ciel che tutto gira» (Inferno. 9: 27—29). Быть может, в своем «(Подражании италиянскому)» Пушкин воспроизвел прием Данте, который прибегал к какофонии во многих местах «Ада». Этот прием, который частично выдержан у Джанни,

полностью утрачен во французском переводе Дешана. Это тем более поразительно, что сам Дешан был переводчиком Данте. Таким образом, можно заключить, что пушкинское подражание ближе к итальянской поэтической традиции, чем французский текст, послуживший Пушкину подстрочником.

Наиболее ярко пушкинская изобретательность раскрывается в анаграмматическом звуковом плане. Здесь Пушкин ушел еще дальше и от подстрочника, и от подлинника. В его стихотворении об аде постоянно звучит это слово: «смадной, гладной, радуясь, хохотом, проклятому владыке» и, конечно, «сатана». Включая заглавие, «Подражание италиянскому» содержит 8 анаграмм слова «ад». В таких словах, как «смадной, гладной, проклятому», мы наблюдаем семантический параллелизм между анаграммой и словом, но в словах «радуясь» и «владыка» анаграмма идет вразрез со значением слова, пороча его своим присутствием.⁸

Раскрытие формальной и смысловой структуры стихотворения о предательстве показало, как семантика измены проникла в мельчайшие единицы текста. В более отвлеченном плане стихотворение Пушкина — это философское размышление о природе зла и о соотношении власти сатаны и Бога. Христианская теология отвергает манихейский дуализм. Сатана тоже Божие создание и, как таковое, обладает свободной волей, порождающей зло. Предав Бога, он толкнул человека повторить этот грех. Лобзание, которым сатана «награждает» своего ученика, превращается в кару, и это, по-моему, происходит вопреки его воле.⁹ Роковым образом поцелуй сатаны осуществляет волю высшей власти, и разлад, который он пытается внести в божественный строй, оказывается лишь временным. Обнажив внутренний механизм сатанинской субверсии, стихотворение Пушкина утверждает первичность высшей власти: заключительное слово стихотворения об Иуде — «Христос»; отступничество завершилось теодией.

«Мирская власть»

Христос — центральный образ стихотворения «Мирская власть». Этим стихотворением, написанным в пятницу 5 июля, Пушкин завершает свой великопостный триптих:

IV

- 1 Когда великое свершалось торжество,
- 2 И в муках на кресте кончалось Божество,
- 3 Тогда по сторонам животворяща древа
- 4 Мария-грешница и Пресвятая Дева,
- 5 Стояли две жены,
- 6 В неизмеримую печаль погружены.
- 7 Но у подножия теперь креста честнаго,

⁸ В Евангелии сказано, что сатана вложил в сердце Иуды предательство (Иоанн 13: 2, 27). Но поскольку нет зла без приятия, небезынтересно заметить, что «оборотень» слова «ад» — это «да». Наиболее отчетливо эта анаграмма выражена в словах «Иуда» и «предатель».

⁹ Данте также определял грешникам наказания сродни их прегрешениям, обрекая на муки, причиненные ими другим («contrapasso»). Это мнение не разделяется католической церковью, оно принадлежит Данте. В «Божественной комедии» сатана и Иуда, предавшие Бога, помещены в последнем, девятом круге ада. Сатана здесь грызет головы предателей: Иуды, Брута и Кассия (Canto, 34). Но возможно и другое объяснение: сатана наказывает Иуду по собственной воле за то, что тот раскаялся в невинно пролитой крови, бросил 30 сребреников и повесился, чтобы больше не служить сатане. Раскаявшийся Иуда — не прибыль аду.

- 8 Как будто у крыльца правителя градского,
 9 Мы зрим — поставлено на место жен святых
 10 В ружье и кивере два грозных часовых.
 11 К чему, скажите мне, хранительная стража? —
 12 Или распятие казенная поклажа,
 13 И вы боитесь воров или мышей? —
 14 Иль мните важности придать Царю Царей?
 15 Иль покровительством спасаете могучим
 16 Владыку, тернием венчанного колючим,
 17 Христа, предавшего послушно плоть свою
 18 Бичам мучителей, гвоздям и копию?
 19 Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила
 20 Того, чья казнь весь род Адамов искупила,
 21 И, чтоб не потеснить гуляющих господ,
 22 Пускать не велено сюда простой народ?¹⁰

Напомню, что дерево стояло в начале («Подражания италиянскому») («Как с древа сорвался предатель ученик»); в начале «Мирской власти» стоит «животворяще древо» — крест. Время действия переходит от утренних к послеполуденным часам Страстной пятницы. Оба стихотворения представляют собой размышления о земном и посмертном предательстве. В первом — Иуда предает Христа, а после смерти сатана предает Иуду; во втором — Христа и земной символ распятия предает мирская власть. Таким образом, Иуда, «всемирный враг», сопряжен с «мирской властью» более, чем просто аллитерацией.

Одновременно «Мирская власть» — это поэтический отклик на конкретное событие. По словам князя Вяземского, стихотворение, «вероятно, написано потому, что в Страстную пятницу в Казанском соборе стоят солдаты на часах у плащаницы».¹¹ «Подражание италиянскому» изображает попытку адской власти исказить божественный замысел, «Мирская власть» обличает осквернение таинства распятия светской властью. Понятие «мирская власть» предполагает существование иной власти, о которой говорит Христос: «Царствие мое не от мира сего» (Иоанн 18: 36). Все стихотворение — это драматизация конфликта между *civitas Dei* и *civitas mundi*.

Как и в двух предыдущих стихотворениях этого страстного триптиха, композиция «Мирской власти» троична. Первый отрывок (строки 1—6) воспроизводит первоначальное, историко-мистическое, как бы вневременное событие: «Когда великое свершалось торжество / И в муках на кресте кончалось Божество». Второй отрывок (строки 7—10) переносит нас из вневременности мистерии в конкретное современное историческое время, в котором происходит ее осквернение: «теперь... мы зрим». Последний отрывок (строки 11—22) является язвительной филиппикой против мирской власти: на каждый риторический вопрос «к чему?» подразумевается ответ — «ни к чему».

Подобно всем стихотворениям каменноостровского цикла, «Мирская власть» основана на чужом текстовом источнике. В отличие от трех Марий канонического Евангелия (Иоанн 19: 25), Пушкин упоминает двух. Эта намеренная неточность мотивирована соображением симметрии — во вто-

¹⁰ Стихотворение было напечатано Анненковым в 1855 году без заглавия и с купюрами 12—13 и 19—22 строк. Полный текст появился в 1870 году. Рукопись описал Н. В. Измайлов в «Известиях Академии наук СССР» (1954. Т. 13. Вып. 6. С. 548—556).

¹¹ См. примечание Т. Г. Цявловской: *Пушкин А. С. Собр. соч.*: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 749.

рой части стихотворения место «жен святых» займут «два грозных часовых». Пушкинских «двух жен» можно соотнести и с другим местом Нового завета, с посещением гробницы Христа «Марией Магдалиной и другой Марией». К пещере была приставлена вооруженная стража, чтобы ученики «не украли Его и не сказали народу: „воскрес из мертвых”» (Мф. 27: 64). (Ср.: «И вы боитесь воров или мышей?»)¹²

Разоблачая святотатство мирской власти, Пушкин прибегает к ироническим сравнениям и метафорам, в которых священные предметы оскверняются словами низшего ряда. Таким образом, «крыльцо» сопоставляется с Крестом, «Божество» снижается до «градского правителя», «две жены» заменены «двумя часовыми». «Распятие» называется «казнью», сравнивается с «казенной поклажей». Звук двух последних слов вызывает ассоциацию с *Казанским собором*, в котором произошло это постыдное событие.

Пушкинские рифмы тоже участвуют в разоблачении осквернения. В первой части, воспроизводящей подлинное событие, все рифмы омонимичны и семантически однородны (*торжество—Божество, древа—дева, жены—погружены*). Во второй части все рифмы неаллитерированы и семантически разнородны (*креста честного—правителя градского, святых—часовых, мышей—Царей, могучим—колкучим, плоть свою—копию, оскорбила—искупила, господ—народ*).

Как и остальные стихотворения этого цикла, «Мирская власть» написана правильным alexandрийским стихом. Единственная строка, отклоняющаяся от заданной нормы — это усеченный 5-й стих: «Стояли две жены», в котором недостает одной Марии. Графическая изоляция этого полустипа в тексте хорошо передает чувство потери и покинутости. В 10-й строке единственный спондей стихотворения ритмически выделяет самое кощунственное место: «В ружье и кивере двух грозных часовых». Таким образом, ритмические отступления в 5-й и 10-й строках объединяют два наиболее сопряженных и в то же время наиболее отдаленных стиха «Мирской власти».

Третья часть (строки 11—22) состоит из риторических вопросов и отличается от остального текста стихотворения не только вопросительной интонацией, но и новым ритмическим импульсом. Пиррихии перед цезурой (строки 11—19) разбивают этот отрывок перпендикулярно на два ритмико-интонационных колона, как бы воспроизводя чередование риторических вопросов и подразумеваемых ответов.

«Мирской властью» Пушкин замыкает свой триптих, связанный с темой Страстной недели. Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны» противопоставляет грехам добродетель. Два последних стихотворения имеют прямое отношение к греху Иуды. В «(Подражании италиянскому)» живого Христа предает Иуда, в «Мирской власти» распятого Христа предает светская власть. Но смертью предателя и смертью Христа не кончается внутренняя драма этих двух мистерий. Поцелуй сатаны не награда, а наказание, назначенное Иуде согласно высшему замыслу, а в «Мирской власти» царствие Божие остается также неколебимым, потому что оно «не от мира сего».

Стихотворение Пушкина о распятии и солдатах на часах у плащаницы оказалось пророческим. Оно напоминает обстоятельства, окружавшие по-

¹² Ср. также: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут» (Мф. 6: 19—20).

хороны поэта, до которых оставалось только несколько месяцев. Князь Вяземский оставил об этом такое воспоминание: «Без преувеличения можно сказать, что у гроба собрались в большом количестве не друзья, а жандармы. Не говорю о солдатских пикетах, расставленных по улице, но против кого была эта военная сила, наполнившая собою дом покойника в те минуты, когда человек двенадцать друзей его и ближайших знакомых собрались туда, чтобы воздать ему последний долг? Против кого...?»

«Из Пиндемонти»

Мы не знаем, какое стихотворение следовало за «Мирской властью». Принято считать, что Пушкин предварительно заключил свой каменноостровский цикл стихотворением «Из Пиндемонти». Но «Из Пиндемонти» не религиозное, а поэтическое *profession de foi*, противопоставляющее мирской власти полную свободу личности и неприкосновенность ее прав. Пушкинская заповедь личной независимости не похожа на «гражданское» стихотворение — это ода личной, внутренней свободе. «Из Пиндемонти» — первое стихотворение цикла, в котором появляется личное местоимение «я» в именительном падеже.

VI

- 1 Не дорого ценю я громкие права,
- 2 От коих не одна кружится голова.
- 3 Я не ропщу о том, что отказали боги
- 4 Мне в сладкой участи оспоривать налоги,
- 5 Или мешать царям друг с другом воевать;
- 6 И мало горя мне, свободно ли печать
- 7 Морочит олухов, иль чуткая цензура
- 8 В журнальных замыслах стесняет балагура.
- 9 Все это, видите ль, слова, слова, слова.*
- 10 Иные, лучшие мне дороги права;
- 11 Иная, лучшая, потребна мне Свобода:
- 12 Зависеть от властей, зависеть от народа —
- 13 Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

- 14 Отчета не давать, себе лишь самому
- 15 Служить и угождать; для власти, для ливреи
- 16 Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
- 17 По прихоти своей скитаться здесь и там,
- 18 Дивясь Божественным природы красотам,
- 19 И пред созданиями Искусств и Вдохновенья
- 20 Трепеща радостно в восторгах умиленья.
- 21 Вот счастье! вот права...

* Hamlet (прим. Пушкина).

Сначала Пушкин озаглавил стихотворение «Из Alfred Musset». Еще в 1930 году М. Н. Розанов подобрал несколько стихотворений Мюссе, близких тематически и тонально близких пушкинскому.¹³ Среди них мы находим:

¹³ Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» // Пушкин: Сборник второй. М.; Л., 1930. С. 111—142. См. также: Vickery W. Lexical Similarities and Thematic Affinities: Three Pushkin Lyrics // The International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1983. № 28. С. 137—147. Связь Пушкина и Мюссе рассматривалась в статье А. Бема «Alfred Musset a Puškin» (Časopis pro moderní filologii, 18. 1932. № 2).

DÉDICACE A M. ALFRED T(ATTET)

⟨...⟩

Je ne suis pas fait écrivain politique,
N'étant pas amoureux de la place publique.
D'ailleurs il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.
C'est un triste métier que de suivre la foule...

⟨...⟩

Que de gens aujourd'hui chantent la liberté
Comme ils chantaient les rois, ou l'homme du brumaire!..
C'est peut-être un métier charmant, mais tel qu'il est,
Si vous le trouvez beau, moi, je le trouve laid.
Je n'ai jamais chanté ni la paix, ni la guerre;
Si mon siècle se trompe, il ne m'importe guère:
Tant mieux s'il a raison, et tant pis s'il a tort...

(Перевод: «Посвящено Альфреду Т.». «Я не рожден политическим писателем, / И не влюблен в публичные места. / К тому же я не претендую быть / Человеком своего века и его страстей. / Печальное дело — следовать толпе... ⟨...⟩ Сколько людей сегодня воспевают свободу, / Так же как когда-то воспевали королей или людей брюмера!.. / Возможно, это прелестно, но само по себе (но по сути), / Если вам это кажется прекрасным, я нахожу это безобразным. / Я никогда не воспевал ни мир, ни войну; / Если мой век ошибается, мне это все равно, / А если он прав, тем хуже».)

Как и Пушкин, Мюссе в своем посвящении цитирует слова Гамлета. Розанов (и вслед за ним В. Викери) обратил внимание на другое стихотворение Мюссе, написанное по поводу закона о цензуре, начало которого напоминает пушкинское «Не дорого ценю я громкие права»:

LA LOIS SUR LA PRESSE

I

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques;
Je ne suis pas l'amant de nos places publiques;
On n'y fait que brailler et tourner à tous vents...

II

Que les hommes entre eux soient égaux sur la terre,
Je n'ai jamais compris que cela pût se faire.
Et je ne suis pas né de sang republicain...

XIV

Avez-vous comparé dans quelque théorie
L'état de république avec la royauté?

(1835)

(Перевод: «Закон о печати». «I. Я не дорого ценю политиков; / И не влюблен в публичные места; / Там только орут и меняют мнение в зависимости от ветра... / II. Что все люди между собой равны на земле, / Я никогда не понимал, как такое возможно? / Я не рожден по крови республиканцем... / XIV. Сравнивали ли вы в какой-нибудь теории / Республиканское государство с монархией?»)

Несмотря на множество общих мест, Пушкин приписал источник своего стихотворения не французскому поэту, а Ипполиту Пиндемонте (1753—1828), которого Байрон считал одним из трех великих современных

итальянцев. Пушкин знал Пиндемонте по книге С. де Сисмонди «De la Littérature du Midi de l'Europe» и еще в 1820 году намеревался взять отрывок из стихотворения «I viaggi» («Путешествия») эпиграфом для «Кавказского пленника». ¹⁴ Пиндемонте был также близким другом Андрея Шенье, поэта, казненного Французской революцией, которому Пушкин посвятил свою знаменитую элегию (1825). В своих лирических проповедях (Sermoni) Пиндемонте не раз обращался к политическим темам и пришел к убеждению, что в основе всякой власти лежит тирания. Подобно пушкинскому «Зависеть от царя, зависеть от народа — Не все ли нам равно?», Пиндемонте отказывается видеть разницу между самовластием и народовластием, монархией и республикой:

LE OPINIONI POLITICHE

Sotto qualunque reggimento uom viva,
 Benchè regni il terror, benchè la gente
 Frenin tiranne Leggi, o Re tiranni,
 Quanto de mali, onde il cor nostro geme,
 Scarsa parte è ciò mai, che i Re, o le Leggi,
 O ponno in noi causare, o sanar ponno!

(Перевод: «Мнения политические». «Под каким бы режимом человек ни жил, / Властвует ли террор, или народ / угнетаем тираническими Законами или Королями-тиранами, / Из всех зол, щемящих наше сердце, / Короли или Законы в состоянии причинить или излечить / Лишь незначительную часть этого зла!»)

В лирических проповедях Пиндемонте отводится много места рассуждениям о счастье и свободе. Истинное счастье и свобода, утверждает поэт, обитает не на площадях, но в стороне от общественной жизни, в уединении, внутри собственной души:

Noi di fuor la [felicità] cerchiamo, e chi trovarla
 Crede all'ombra d'un trono, in assemblea
 Nobile un altro, un altro in popolare...

(«Le opinioni politiche»)

(Перевод: «Мы ищем счастье вне себя; один мнит обрести его / в тени трона, другой — в дворянской ассамблее, / третий — в народной...»)

Пиндемонте, как и Пушкин, требует не политической, а «иной, лучшей свободы»:

...un'altra dunque
 Più necessaria libertà ti falla,
 Quella che sta nell'alma...
 (...)
 Quella, senza cui schiavo é l'uom sul trono,
 E che tra i ceppi...

(«Il Colpo di martello...»)

(Перевод: «...иной / Более потребной свободы нам недостает, / Той, которая в душе... (...) // Без ней и человек на троне, и тот, кто ходит в кандалах, — рабы».)

¹⁴ «Oh felice chi mai non pose ill piede / Fuori della natia sua dolce terra...» («Счастлив, кто не ступал ногой / за предел своей родной, сладкой земли...»). См. примечание Томашевского: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1957. Т. 4. С. 550.

Другая сквозная тема Мюссе и Пиндемонте — это идеал искусства, который оба поэта ставят выше всех общественных интересов. У Пушкина, как и у Пиндемонте, преклонение перед искусством соединяется с восхищением «божественной красотой природы» («l'infinita beltà della Natura»), чего не было у парижанина Мюссе.

Не подлежит сомнению, что в стихотворении Пушкина переплетаются мотивы обоих поэтов. Политические рассуждения Мюссе отразились главным образом на первой, «отрицающей» части пушкинского стихотворения. Вторая, утверждающая часть, в которой Пушкин обращается к темам счастья, истинной свободы и природы, по духу своему соответствует скорее настроениям спокойной житейской мудрости Пиндемонте. «Вполне естественно, — заключает Розанов, — что имя Мюссе, отражавшего уже пережитый самим Пушкиным фазис жизни, было зачеркнуто и на место его поставлено имя Пиндемонте».¹⁵

Судя по первым строкам стихотворения, можно подумать, что что-то неладно с «громкими правами», которые Пушкин отвергает таким беспечным жестом. Однако черновой вариант не оставляет сомнения, что Пушкин говорит не о каких-то псевдоправах, а о высоких демократических идеалах: «При звучных именах Равенства и Свободы / Как будто опьянев беснуются народы». Как объяснить этот парадокс? Надменным позерством поэта-аристократа, желающего эпатировать либералов-современников? Ведь было время, когда голова Пушкина кружилась не только от «лафита и клико», но от звука слов «свобода и равенство». В период «Зеленой лампы» поэт, вслед Радищеву, прославлял «святую вольность» и «законов мощных сочетанье», а революционно взволнованные умы прославляли певца «Кинжала». Тот факт, что Пушкин, воспевая «Свободу миру», предлагает «на тронах поразить порок», а не сам трон («Вольность», 1817), часто ускользал от внимания современников. Дружба со многими декабристами не исключала мысли, что их победа может привести к террору, каким завершилась Французская революция. Вспомним «Андрея Шенья» (1825):

О горе! о безумный сон!
Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор.
Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари. О ужас! о позор!

В 1830-е годы Пушкин все реже надевает «демократический халат» и больше печется о благе собственного класса. «Падение постепенное дворянства; что из этого следует? Восшествие Екатерины II, 14 декабря, и т. д.», — пишет он в «Заметках о русском дворянстве» (1830). В письме Вяземскому от 16 марта 1830 года Пушкин приветствует план реформы императора об «ограждении дворянства». Пушкин считает благосостояние независимого дворянства более надежной преградой абсолютизму, чем конституция. Со времен Петра I это дворянство пребывает в состоянии морального и экономического упадка. Но не только «дух века» виноват в том, что «геральдического льва / Демократическим копытом / У нас лягает и осел» («Езерский», 1832—1833). Виноваты в равной мере сами дворяне, которые, безропотно надев ливреи, «из бар полезли в tiers'état». Для Пушкина 1830-х годов слово «демократический» обозначало, как правило, «антидворянский», а то и просто «народовластие». Даже в самый

¹⁵ Розанов М. Н. Указ. соч. С. 139.

радикальный период Пушкин требовал для народа лишь свободы, но не власти. В той же «Вольности» (1817) сказано:

И горе, горе племенам,
Где дремлет он (закон. — С. Д.) неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!

Наиболее резкие выступления против народовластия относятся как раз к 1836 году. В современной Франции, т. е. после Июльской революции, по словам Пушкина, «Народ (der Herr omnis) властвует со всей отвратительной властью демократии — В нем все признаки невежества — презрение к чужому, une morgue pétulante et tranchante etc. Девиз России: Suum cuique» («История поэзии С. П. Шевырева», 1836).¹⁶

Еще резче Пушкин выступает против «цинизма, жестоких предрассудков и нестерпимого тиранства» американской демократии в статье «Джон Теннер», написанной почти одновременно со стихотворением «Из Пиндемонта». ¹⁷ В статье 1836 года «Александр Радищев» Пушкин полностью переоценивает свое юношеское отношение к отцу русского радикализма: «Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во время Ужаса? Мог ли он без омерзения глубоко слышать некогда любимые свои мысли, проповедаемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни?» Пушкин отталкивается от идеалов демократии из-за ее антидворянских тенденций, из-за ее неуважения к прошлому, которое влечет за собой уничтожение культурных ценностей, и наконец, из-за того, что демократический эгалитаризм стирает разницу между людьми, разницу, без которой немислим ни самобытный талант, ни искусство, ни свободная личность. Вот почему, мне кажется, стихотворение «Из Пиндемонта» не надменный жест, а глубоко выстраданная мысль, которая созревала на протяжении многих лет и выразилась с такой силой в последний год жизни поэта: «Иные, лучшие, мне дороги права; / Иная, лучшая, потребна мне Свобода: / Зависеть от царя, зависеть от народа — / Не все ли нам равно?» Эти слова сказаны с сознанием полной ответственности, и сказаны они в такое время, которое было не очень благоприятно для подобных идей. В стихотворении «Из Пиндемонта» Пушкин не изменяет прошлому, а скорее становится еще больше самим собой, утверждая заповеди личной независимости и служения искусству. Вехами на пути к этому сознанию стоят стихотворения «Поэт» (1827), «Арион» (1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Не дай мне, Бог, сойти с ума» (1833), «Пора, мой друг, пора...» (1834).

Как и в остальных стихотворениях цикла, структура «Из Пиндемонта» тесно связана с его идейной антиномией. Композиционно стихотворение

¹⁶ Строки об «олухах, балагурах, печати, и словах, словах, словах» в стихотворении «Из Пиндемонта» переключаются также с «Прологом» к «Ямба» (1832) Огюста Барбье, в котором поэт негодует на политическое положение в республике: «Que me font après tout les vulgaires abois / De tous ces charlatans, qui donnent de la voix, / Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase / Et tous le baladins qui dansent sur la phrase» («Какое мне в конце концов дело до всех пошляков / До всех зычных шарлатанов, / Торговцов пафосом и расставщиков ударений / И всех балагуров, пляшущих на фразе»).

¹⁷ Пушкин был знаком с американской демократией не только по книге Джона Теннера «Mémoires de John Tanner, ou trente années dans les déserts de l'Amérique du Nord (A Narrative of the Captivity of John Tanner During Thirty Years Residence Among the Indians in the Interior of North America)», но и по нашумевшей в свое время книге «Alexis de Tocqueville, De la Démocratie en Amérique», а также по роману «Gustave de Beaumont, Marie, ou l'esclavage aux États-Unis». Первые две книги хранились у него в библиотеке (№ 1423, 1440).

можно разделить на две части. В первой, отрицающей (строки 1—13), отвергаются ложные права и свободы, во второй, утверждающей (строки 14—21), поэт провозглашает высшие права и свободы. Этот перелом отмечен не только графическим и синтаксическим разъединением 13-й строки, он также выдержан и на других структурных уровнях. Ритм александрийского стиха прерывается в 13-й строке столкновением трех ударений (ямб и спондей): «Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому...» Эта единственная шестиударная строка стихотворения включает первую часть. Второе ритмическое отклонение — это усеченная строка, отмеченная спондеем, которой завершается стихотворение: «Вот счастье! Вот права...»

В свою очередь и поэзия грамматики содействует членению стихотворения на две части. В отличие от первой части, в которой встречаются как личные, так и безличные глагольные формы, вторая часть состоит из одних безличных инфинитивов-императивов. Наличие императивов во второй части создает логический парадокс: повелительное наклонение управляет частью, в которой провозглашается полная независимость и свобода. Синтаксис стихотворения усложняется переносами в строках 6—7 и 13—16. Во второй части стихотворения переносы приводят к аналогичной неувязке. Если прочитать строки 14—15 по принципу одна строка — одна мысль (т. е. игнорируя переносы и знаки препинания), то прочитанные таким образом стихи превращаются из свободолюбивых в верноподданные: «Отчета не давать себе лишь самому! / Служить и угрожать для власти, для ливрей!» Эта двусмысленность, проистекающая из неувязки между строкой и фразой, соответствует духу основного парадокса стихотворения: «Неценение ценного».

Распределение ударных гласных *y* и *e* в двух частях стихотворения зеркально противоположно: 10 *y*, 3 *e* и 3 *y*, 9 *e*. Темное, заднее *y* доминирует таким образом в части, в которой речь идет о низших правах и свободах, в то время как светлое, переднее *e* окрашивает часть, в которой отстаиваются высшие права и свобода.

Пушкин предполагал закончить цикл лирических размышлений о власти стихотворением «Из Пиндемонти», в котором «*vox Caesaris*» и «*vox populi*» уступают голосу поэта. В отличие от стихотворений о молитвах, Иуде и Распятии, «Из Пиндемонти» не христианское, а скорее языческое, римское произведение: «Я не ропщу о том, что отказали боги». Тем не менее тема Божественной власти, развитая так подробно в великопостном триптихе, не исчезает полностью. В стихотворении «Из Пиндемонти» гражданские права меркнут перед «Божественной красотой природы» и перед «созданиями искусств и вдохновенья». Чтобы отметить пройденный Пушкиным путь, напомним стихотворение «Безверие» (1817):

Напрасно в пышности свободной простоты
Природы перед ним открыты красоты;
Напрасно вокруг себя печальный взор он водит:
Ум ищет Божества, а сердце не находит.

Тем не менее отголосок последней мысли можно еще уловить в черновиках к стихотворению «Из Пиндемонти» (ПД 237, 698). После строк, в которых разоблачаются «громкие права» (1—16), Пушкин задумывается об «иных правах и свободе» и мысленно чертит христианский вариант пути к внутренней свободе:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

(1836)

Пушкин записывает этот попутный и впоследствии отвергнутый вариант между строками 16 и 17 стихотворения «Из Пиндемонта». Но тут, как бы вздохнув о том, что подняться на «сионские высоты» ему не под силу, он заканчивает стихотворение более реальным, мирским и эстетическим вариантом свободы (17—21):

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь Божественным природы красотам.
И пред созданными Искусств и Вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! Вот права...

В светском и полуязыческом стихотворении «Из Пиндемонта» сотворенная Богом красота природы существует на равных правах с созданной человеком красотой искусства. В последнем стихотворении Пушкина, в «Памятнике», и это уравнение будет поколеблено. Пушкин подчинит свое творчество и свое притязание на бессмертие высшему принципу: «веленью Божию, о Муза, будь послушна».

Post scriptum

Весь каменноостровский цикл должен был состоять из шести стихотворений, но в июле месяце, когда Пушкин пронумеровал его, недоставало первого и пятого стихотворений. Эта незавершенность вызвала в исследовательской литературе ряд гипотез о композиции цикла.

Из тех немногих стихотворений, которые Пушкину еще оставалось написать до дуэли, он закончил в это лето на Каменном острове два — «Когда за городом, задумчив, я брожу» и «Памятник». Оба стихотворения не раз привлекали к себе внимание как возможные кандидаты на место двух пропусков. Н. В. Измайлов предположил, что цикл должен был открываться «Памятником», а «Когда за городом, задумчив, я брожу» должно было занять пятое место.¹⁸ Н. Л. Степанов и М. П. Алексеев возражали против включения «Памятника» в этот цикл, хотя Степанов принял предложение Измайлова поместить «Когда за городом, задумчив, я брожу» на пятое место.¹⁹ Н. Н. Петрунина отводит пятое место четверостишию «Напрасно я бегу к Сионским высотам» (1836), а Е. А. Тоддес расширяет рамки цикла, включая в него стихотворения «Странник» (1835) и «Напрасно я бегу к Сионским высотам».²⁰ В замечательной статье Д. Миккельсон рассматривает взаимосвязанность христианских мотивов в произведениях 1836 года.²¹

¹⁸ Измайлов Н. В. 1) Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (Вновь найденный автограф) // Изв. АН СССР. 1954. Т. 13. Вып. 6. С. 555; 2) Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 52.

¹⁹ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 32; Алексеев М. П. Указ. соч. С. 124.

²⁰ Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 66—72; Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26—44.

²¹ Mikkelsen G. «Pushkin's „Pamjatnik” in the Light of His Meditative Lyrics of 1836» — доклад, прочитанный на Пушкинской конференции в Висконсине, 1987.

По-моему, вслед за покаянной молитвой Ефрема Сирина (Великая среда) и стихотворениями о самоубийстве Иуды и Распятия (Великий четверг и пятница) наиболее естественно было бы поместить на пятое место стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу», написанное 14 августа, т. е. уже после того как Пушкин пронумеровал незаконченный цикл.

«Когда за городом, задумчив, я брожу»

(V)

- 1 Когда за городом, задумчив, я брожу
- 2 И на публичное кладбище захожу,
- 3 Решетки, столбики, нарядные гробницы,
- 4 Под коими гниют все мертвецы столицы,
- 5 В болоте кое-как стесненные рядком,
- 6 Как гости жадные за нищенским столом,
- 7 Купцов, чиновников усопших мавзолей,
- 8 Дешевого резца нелепые затеи,
- 9 Над ними надписи и в прозе и стихах
- 10 О добродетелях, о службе и чинах;
- 11 По старом рогаче вдовицы плач амурный,
- 12 Ворами со столбов отвинченные урны,
- 13 Могилы склизкие, которы также тут
- 14 Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, —
- 15 Такие смутные мне мысли все наводит,
- 16 Что злое на меня уныние находит.
- 17 Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне

- 18 Осеннею порой, в вечерней тишине,
- 19 В деревне посещать кладбище родовое,
- 20 Где дремлют мертвые в торжественном покое.
- 21 Там неукрашенным могилам есть простор;
- 22 К ним ночью темною не лезет бледный вор;
- 23 Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,
- 24 Проходит селянин с молитвой и со вздохом;
- 25 На место праздных урн и мелких пирамид,
- 26 Безносых гениев, растрепанных харит
- 27 Стоит широко дуб над важными гробами,
- 28 Колебясь и шумя...

У стихотворения есть свой биографический фон. Описание городского кладбища связано с посещением Пушкиным могилы Дельвига на Волковом кладбище (апрель, 1836). К этому событию относится и план произведения «Prologue», который можно считать зародышем стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу».²²

«Я посетил твою могилу — но там тесно; les morts m'en distrai/en/t — теперь иду на поклонение в Ц/арское/ С/ело/и в Баб/олово/.

Ц/арское/ С/ело/!... (Gray) les jeux du Lycée, nos leçons... Delvig et Kuchel/becke/, la poésie — Баб/олово/» (ПСС, т. 3/1, с. 477).

Вторая, сельская часть стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу», возможно, навеяна свежим воспоминанием о кончине матери в 1836 году. Надежда Осиповна умирала в Петербурге во время Страстной

²² См.: Алексеев М. П. Указ. соч. С. 153—154; Абрамович С. Л. Пушкин. Последний год. М., 1991. С. 143.

недели и скончалась 29 марта в день Светлого Воскресения. Из всей семьи один Александр проводил ее тело в Михайловское и похоронил в Святогорском монастыре, на краю обрыва, откуда открывался вид на родные сельские места. Похоронив мать, Пушкин тут же купил участок подле нее для собственной могилы. Месяц спустя в Москве Пушкин рассказывал жене Нащокина Вере, что когда рыли могилу для матери, он, «любуюсь песчаным, сухим грунтом», вспомнил о Нащокине. Пушкин выразил мысль, что если Нащокин умрет, его непременно надо там похоронить: «земля прекрасная, ни червей, ни сырости, ни глины, как покойно ему будет здесь лежать... (...) А когда умру я, меня положат рядом...».²³

Как и предыдущие стихотворения цикла, «Когда за городом, задумчив, я брожу» написано александрийским стихом, и оно также ориентировано на чужой поэтический источник. Я имею в виду «кладбищенскую» поэзию, поэзию «гробниц», образцом которой стала элегия Томаса Грея «Elegy Written in a Country Churchyard» (1750), переложенная Жуковским как «Сельское кладбище» (1802). К традиции «кладбищенской поэзии» примыкал и Пиндемонте, которого англичане называли «итальянским Греем» (см. его поэму «I Cimiteri» («Кладбища», 1806), написанную под прямым воздействием элегии Грея, или поэму «I Sepolcri» («Гробницы»), которой Пиндемонте отвечал на посвященную ему поэму под тем же названием Уго Фосколо). В хорошо известной Пушкину книге «De la Littérature du Midi de l'Europe» Сисмонди описывает поэзию Пиндемонте именно в духе кладбищенских настроений Грея. В качестве примера Сисмонди приводит три строфы из стихотворения Пиндемонте «La Sera» («Вечер»), в котором поэт останавливается перед собственным надгробным камнем, на котором даже имени нельзя разобрать.²⁴ Стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу» вписывается таким образом и в итальянскую ориентацию цикла, включающего в себя сонет Джанни, стихотворение «Из Пиндемонти» и, как я предполагаю, «Памятник» (Гораций).

В свою очередь, пушкинское размышление о загробной жизни косвенным образом дополняет и литургический замысел каменноостровского цикла. Контраст между смертью Иуды и Христа (III, IV) находит здесь свое отражение в противостоянии двух потусторонних обитателей. С одной стороны, перед нами надменное, публичное городское кладбище, на котором «склизкие могилы и гниющие рядком мертвецы столицы» наводят на поэта «злое уныние» — «Хоть плюнуть да бежать...» Этому кладбищу, напоминающему ад и перекликающемуся с образами «геенны гладной» (III), противопоставлено исполненное райской благодати родовое сельское кладбище, где «могилам есть простор» и «мертвые дремлют в торжественном покое» (ср.: «Когда великое свершалось *торжество*» — IV). Над могилами здесь раздается не «плач амурный по старом рогаче», а смиренная молитва селянина (ср. аналогичный контраст между III и IV: «Там бесы, радуясь и плеща, на рога / Прияли с хохотом всемирного врага» и «Тогда по сторонам животворяща древа Мария-грешница и Пресвятая Дева / Стояли две жены, в неизмеримую печаль погружены»). «Злое уныние»,

²³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 196, 200.

²⁴ «Dans son petit poème sur les quatre parties du jour, il se plaît à considérer son propre tombeau, une sépulture ignorée, qu'aucune inscription ne fera reconnaître» (S. de Sismondi. «De la Littérature du Midi de l'Europe»). Пушкин был знаком с книгой Сисмонди с 1821 года, а издание 1829 года было у него в библиотеке (№ 1391). См. также: Алексеев М. П. Указ. соч. С. 156; Розанов М. Н. Указ. соч. С. 128.

которое наводит на поэта городское кладбище, и благодать молитвы селянина перекликаются, в свою очередь, и с мотивами стихотворения II «Отцы пустынноики...» («дух праздности унылой... не дай душе моей» и «Сложили множество божественных молитв»). Следуя часам Страстной недели, пушкинское «хождение по мукам» соответствует дням во гробе и сошествию Христа во ад в Великую субботу.

«Памятник»

Продолжая мысль, что весь цикл мог основываться на том же принципе, который породил и внутренний триптих, цикл следовало бы завершить не светским стихотворением «Из Пиндемонти», как принято считать и как Пушкин предположительно намеревался в июле 1836 года, а еще ненаписанным, но более подходящим к христианской теме «Памятником», написанным на Каменном острове 21 августа вслед за стихотворением «Когда за городом, задумчив, я брожу». Хождение по кладбищам нас приводит к могиле поэта, к «Памятнику», в котором Пушкин гордо предъявляет свое право на бессмертие.

(VI)

Exegi monumentum

- 1 Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
- 2 К нему не зарастет народная тропа,
- 3 Вознесся выше он главою непокорной
- 4 Александрийского столпа.

- 5 Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
- 6 Мой прах переживет и тленья убежит —
- 7 И славен буду я, доколь в подлунном мире
- 8 Жив будет хоть один пиит.

- 9 Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
- 10 И назовет меня всяк сущий в ней язык,
- 11 И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
- 12 Тунгуз, и друг степей калмык.

- 13 И долго буду тем любезен я народу,
- 14 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
- 15 Что в мой жестокий век восславил я Свободу
- 16 И милость к падшим призывал.

- 17 Веленью Божию, о Муза, будь послушна,
- 18 Обиды не страшась, не требуя венца,
- 19 Хвалу и клевету приемли равнодушно,
- 20 И не оспаривай глупца.

Как и остальные стихотворения цикла, «Памятник» написан таким же размером и основан на чужом тексте (Гораций. «Exegi monumentum» и Державин. «Памятник»), но в отличие от своих предшественников, Горация и Державина, Пушкин не требует в конце своей поэтической «страсти» лавров от Музы. В последней строфе этого самого гордого стихотворения поэт смиряет свою языческую музу, так же как и свою надежду на бессмертие перед волей христианского Бога: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна». Следуя событиям Страстной недели, стихотворение «Памятник» предвосхищает Воскресение и Пасху («смертью смерть поправ»), хотя речь здесь в первую очередь идет о поэтическом бессмертии.

Для того чтобы закончить настоящее рассуждение о построении каменноостровского цикла, остается определить место для стихотворения «Из Пиндемонти», которое по многим причинам не вписывается в христианский контекст цикла и которое следовало бы поэтому перенести на первое место.

Оба стихотворения роднит ряд признаков: гордая декларация независимости от светской власти и нежелание «оспоривать» свой век, будь он представлен «налогами» или «глупцом». Но одновременно в обоих стихотворениях поэт подчиняет себя высшей власти: в стихотворении «Из Пиндемонти» — божественным красотам природы и созданиям искусства, в «Памятнике» — голосу Музы и велению Божию. Но более существенна разница между ними. В гражданском, римском «Из Пиндемонти» обращение к этой высшей власти — языческое, пантеистическое. Множественное число в ключевом слове «боги» («Я не ропщу о том, что отказали боги») делает стихотворение менее подходящим для завершения цикла, который принял теперь в сознании Пушкина христианский облик. К тому же в стихотворении «Из Пиндемонти» «божественная красота природы», т. е. творение богов, было равноценно «созданию искусств», т. е. человеческому творению. В «Памятнике», подчиняющем Музу велению Божию, этот знак равенства окончательно снят. Поэтому мне кажется, что более правильно считать надменное, гражданское и, во всяком случае, дохристианское по духу «Из Пиндемонти» произведением, которое скорее должно было предшествовать триптиху, посвященному Великому посту и Страстной неделе, а «Памятник», гордо заявивший о поэтическом бессмертии, но заканчивающийся нотой христианского смирения, — стихотворением, завершающим каменноостровский цикл.

Недавно С. Фомичев вразрез с общепринятой издательской традицией предположил, что цифровую помету на беловом автографе стихотворения «Из Пиндемонти» следует читать не как «VI», а как «№ 1». К тому же Фомичев предлагает и новое прочтение дат написания этих стихотворений: «Из Пиндемонти» — 5 июня; «Отцы пустынноики...» — 22 июня; «Подражание италиянскому» — 22 июня; «Мирская власть» — 5 июля; «Когда за городом, задумчив, я брожу» — 14 августа; «Я памятник...» — 21 августа.²⁵ Таким образом, хронология написания совпадает с сюжетной композицией цикла, и можно только согласиться с заключением Фомичева, что стихотворение «Из Пиндемонти» (под № 6) не может по своему смыслу занимать то место, на котором должно стоять произведение на тему «Воскресение».²⁶

• Есть еще одна причина, почему «Памятник», скорее чем «Из Пиндемонти», более уместен в качестве финала, а не зачина. «Памятник» отражает в себе внутреннее движение всего цикла, в котором чередовались моменты крайней гордыни и крайнего смирения. В первом, предположительно, стихотворении «Из Пиндемонти» поэт надменно отвергает гражданские права для единственного права «трепетать в восторгах умиленья» перед божественным человеческим творением. Во втором стихотворении поэт, подобно «отцам пустынноикам и непорочным женам», творит молитву и испрашивает для себя «дух смирения» («И дух смирения мне в сердце оживи»). Стихотворение об Иуде — это самый страшный пример высшей гордыни и расплаты за нее. Четвертое стихотворение, «Мирская власть» открывается примером высшего человеческого смирения Христа и двух

²⁵ Фомичев С. А. Указ. соч. С. 279—280.

²⁶ Там же. С. 269.

Марий, чья кротость противостоит надменности мирской власти. В пятом стихотворении, «Когда за городом, задумчив, я брожу», людское чванство простирается за грань жизни. Надменное городское кладбище противопоставляется смиренному, родовому, сельскому. В заключительном стихотворении цикла поэт останавливается перед собственным памятником. Размышление о посмертной судьбе, которое началось с гордого «Нет, весь я не умру» и завершилось кротким «Веленью Божию, о Муза, будь послушна», контрапунктом повторяет движение всего цикла, в котором чередовались примеры гордыни и смирения. В этом смысле «Памятник» как нельзя лучше завершает «страстной путь», в котором поэт «послушно» предаёт и плоть свою (ср. «Христа, предавшего послушно плоть свою / Бичам мучителей, гвоздям и копия»), и свою Музу высшей власти, «не требуя венца» ни тернового, ни лаврового и не вдаваясь в лишние пререкания с веком.

Стихотворение Горация «Ehægi monumentum», которое легло в основу державинского и пушкинского «Памятника», лишней раз подтверждает правдоподобность предлагаемой последовательности. Можно предположить, что Пушкин хотел закончить свой цикл не только гораціанской одой, но и в соответствии с композиционным замыслом Горация, который поместил «Ehægi monumentum» в конец третьей книги своих «Песен». Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», которым мог завершиться каменноостровский цикл, оказалось последней «песней» на поэтическом и земном пути поэта.

П. В. КУПРИЯНОВСКИЙ, Н. А. МОЛЧАНОВА

«ПУШКИН — НАШЕ СОЛНЦЕ»

(К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ ПУШКИНА К. БАЛЬМОНТОМ)

В статье «Герой труда», посвященной Брюсову, Марина Цветаева со свойственной ей категоричностью суждений заявляла: «Пушкин—Бальмонт — непосредственных связей нет».¹ Так ли это?

Конечно, если под словом «непосредственные» иметь в виду *очевидные* тематические или иные влияния и переклички, то связей можно и не заметить. Между тем сама Цветаева, сопоставляя Брюсова с Бальмонтом, уподобила первого Сальери, а второго Моцарту. А Моцарт — это близкий Пушкину тип художника, в основе творчества которого лежат артистизм, вдохновение, искреннее, непроизвольное выражение эмоций. Так что, уподобив Бальмонта Моцарту, поэтесса тем самым, как бы противореча себе, проложила «мостик» от Пушкина к Бальмонту.

По неоднократным признаниям Бальмонта, Пушкин был одним из первых поэтов, который занял особое место в его душе еще в раннем детстве. В автобиографическом романе «Под новым серпом» он писал, что Гарик (прототипом этого героя является сам поэт) читал много стихов Пушкина и «его поэзию воспринимал совершенно так же, как очарование сада, леса и поля».² Тогда же он сочинил первое свое стихотворение — подражание пушкинскому «Зимнему вечеру»:

Вьюга воет, вьюга злится,
На домах иней сидит,
Ветер то по полю мчится,
То на улице свистит.

Очарование Пушкиным Бальмонт сохранил на всю жизнь, хотя его роль в духовном мире поэта на разных этапах была не одинакова. В юношеские годы, увлекаясь народническими идеями и считая, что «надо заботиться о счастье „униженных и оскорбленных“ (...), чтобы была облегчена тяжесть, которая лежит на них»,³ Бальмонт не мог пройти мимо гражданской, вольнолюбивой лирики Пушкина, таких его произведений, как ода «Вольность» и «Деревня». Отзвуки этого чувствуются в ряде неопубликованных стихотворений 18-летнего поэта, которые хранятся в архиве В. Г. Короленко («Свободное слово», «Под липами» и др.).⁴

¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 4. С. 56.

² Бальмонт К. Под новым серпом. Берлин, 1923. С. 259.

³ Из письма к брату Николаю от 3 марта 1885 года (РГАЛИ. Ф. 57. Ед. хр. 92).

⁴ РГБ. Ф. 135. (III). Карт. 46. Ед. хр. 3. Подробнее об этом см.: Куприяновский П. В. К. Д. Бальмонт и В. Г. Короленко // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1998. № 4. Стихотворение «Под липами», где в первой части изображено созерцание прекрасной природы, а во второй — бедствия народа, заставляет вспомнить пушкинскую «Деревню», о которой позднее Бальмонт писал, что в ней «дышит все очарованием деревенской глуши и гремит пламенное проклятие ненавистному рабству» (Бальмонт К. Д. Мысли о творчестве. Тургенев // Бальмонт К. Д. Где мой дом. М., 1992. С. 317).

Надо заметить, что, в отличие от других поэтов-символистов, Бальмонт рос и формировался не в столице, а в провинции, близко соприкасался с демократической средой и не был чужд выступлений, носивших характер общественного протеста. Недаром иногда его называли «поэтом-гражданином» и считали выразителем народных чаяний. Гражданский темперамент Бальмонта проявился как в известных противоправительственных выступлениях, за что он подвергался преследованиям, так и в творчестве, особенно в период первой русской революции. В его произведениях, направленных против самодержавия («Маленький султан», «Наш царь», «Неистовое воинство» и др.), по-своему преломилась традиция пушкинских вольнолюбивых стихов, инвектив и эпиграмм.

Дооктябрьское творчество Бальмонта было связано прежде всего с эстетикой символизма, определявшей в том числе и его отношение к Пушкину. Поэты-новаторы, символисты, в отличие от позднее появившихся футуристов, не сбрасывали основоположника русской литературы с «парохода современности». Напротив, они стремились по-своему осмыслить и продолжить пушкинскую традицию. Но их поэтическое самоопределение было — и не могло не быть — в своих истоках противоречивым. С одной стороны, как это показал В. В. Мусатов,⁵ символисты утверждали эстетический культ Пушкина, видели в нем абсолютный идеал гармонического «аполлонического» поэта, с другой стороны, они ориентировались в собственном творчестве на традиции Тютчева и Фета — поэтов, которые по мироощущению и способам воспроизведения лирической эмоции были им ближе. В творчестве символистов, вслед за Тютчевым и Фетом, ассоциации, символы, намеки, недосказанность, то, что Ин. Анненский назвал «музыкальной потенцией слова»,⁶ и другие средства создания художественного образа превратились в устойчивую систему, призванную открыть завесы вечного и таинственного, проникнуть в «великую область отвлечения, (<...> символизации всего сущего».⁷

Становление Бальмонта как поэта-символиста происходило в 90-е годы прошлого века, когда русское общество переживало сильнейшее увлечение Пушкиным. К этому времени утвердилось понимание всемирной, всечеловеческой роли поэта, провозглашенной в знаменитой речи Достоевского. В противовес скептическим и нигилистическим тенденциям 60-х годов именно под таким знаком шла подготовка к 100-летию юбилею со дня рождения Пушкина. О поэте много писали. Большой литературно-общественный резонанс получили тогда статьи Д. С. Мережковского и Вл. Соловьева. Был выпущен «Пушкинский сборник» (1899), в котором принял участие и Бальмонт, — там напечатано его стихотворение «Затон». Зыбкие, мерцающие образы этого стихотворения с их «тайною чарой» далеки от пушкинских тем и поэтики, но появление его в «Пушкинском сборнике» — свидетельство почитания автором великого поэта.

В творческом сознании Бальмонта Пушкин был первым из крупнейших поэтов. В статье 1903 года о Некрасове «Сквозь строй» он выстраивает такую цепочку из семи великих русских поэтов: Пушкин—Лермонтов—Тютчев—Фет—Кольцов—Баратынский—Некрасов. О Пушкине говорится: «Пушкин — наше солнце, он гармоническое все, кудесник русской речи

⁵ Мусатов В. В. Пушкинские традиции в русской поэзии первой половины XX века (Блок, Есенин, Маяковский). М., 1992. С. 11—13.

⁶ Цит. по: Анненский И. Избр. произведения. Л., 1988. С. 407—408 (статья «Бальмонт-лирик»).

⁷ Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904. С. 70.

и русских настроений, полновзвучный оркестр, в котором есть все инструменты».⁸

Еще раньше, в лекции «О русских поэтах», прочитанной в 1897 году в Тейлоровском институте в Оксфорде, 30-летний Бальмонт говорил о Пушкине и его творчестве как определяющем факторе развития русской литературы XIX века. Из этой лекции видно, что поэт не только хорошо знал и любил творчество Пушкина, но и глубоко ценил его художественный мир. С его точки зрения, пушкинский мир — это незабываемое открытие того, что впервые прозвучало на русском языке: «Он сосредоточил в себе свежесть молодой расы, наивную непосредственность и словоохотливость гениального здорового ребенка, для которого все ново, который на все отзывается, в котором каждое соприкосновение с видимым миром будит целый строй мыслей, чувств и звуков. Инструмент, на котором он играет, многострунный, и каждая струна отличается одинаковой звонкостью. Подобно тому, как его излюбленный герой, Петр Великий, создал европейскую Россию, сам он создает русскую литературу, впервые кует — не кует, а как бы роняет готовыми — самобытную лирику, эпос, эпиграмму, драму, сатиру, романтическое повествование, натуралистический (в смысле реалистический. — П. К., Н. М.) роман, пишет превосходные страницы художественной критики, воссоздает в неподражаемых стихах русские народные песни и народные сказки».⁹ Особенно привлекает Бальмонта тематика пушкинских произведений, которую он считает романтической, — «целый мир героизма, фантазии, исключительных положений, страстей».¹⁰

Однако, при всем преклонении перед Пушкиным, Бальмонт не был его апологетом. Один из зачинателей символизма, он внес много нового в русский стих и поэтическую речь. Он искал свой путь в литературе, который не повторял бы пушкинский. Поэтому Бальмонт переосмысливал Пушкина, в чем-то следовал ему, а больше отталкивался от него. Он находил, что литературная манера Пушкина не отвечает состоянию современной раздвоенной души, для ее выражения необходима *психологическая лирика*, «более интимная поэзия, находящая свое содержание не во внешнем мире, а в бездонных колодцах человеческого „я”».¹¹ Его привлекало таинственное, исполненное стихийной значительности, окрашенное мистицизмом. Все это Бальмонт видел у Тютчева и Фета и ориентировался на них как близких себе поэтов. И еще он выделял в этом смысле Баратынского — «поэта душевного раздвоения, художника философских мгновений».¹²

Пушкинскую поэзию (равно как и лермонтовскую, которую почти всегда ставил рядом) Бальмонт считал реалистической, слишком внешней, простой, описательной, и сравнивая стихи Пушкина о поэзии, любви, природе, состоянии человеческой души со стихами Тютчева и Фета на те же темы, отдавал предпочтение последним. Эти сопоставления современный исследователь может найти не всегда корректными, но субъективно они служили Бальмонту обоснованием необходимости перейти от риторической поэзии с ее приматом прямого значения слова к поискам иных, непрямых средств художественной выразительности, связанных с симво-

⁸ Там же. С. 101.

⁹ Там же. С. 62.

¹⁰ Там же. С. 63.

¹¹ Там же. С. 64.

¹² Там же. С. 101.

лизацией и импрессионизмом, который стал стилевой доминантой его собственной лирики.

Впрочем, поэт иногда и сам осознавал уязвимость подобных сопоставлений. Так, например, сравнивая пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня...») с «Бессонницей» Тютчева («Часов однообразный бой...»), он в конце концов признавал: «С точки зрения чисто артистической Пушкин мне кажется более прекрасным».¹³ Артистизм, гармония, внешнее выражение красоты, форма, все то, что принято считать моцартианством, по мнению Бальмонта, является у Пушкина идеальным. Пушкина он считал «первым вестником художественной красоты»¹⁴ и не переставал в этом отношении перед ним преклоняться. Ему самому в сильнейшей степени присуще моцартианское начало.

Существует мнение, будто Бальмонт «так и не вышел за рамки чисто эстетического восприятия Пушкина».¹⁵ Приведенные выше суждения свидетельствуют о том, что его восприятие было более сложным и глубоким и не ограничивалось одной, чисто эстетической стороной. Тем не менее, панэстетизм, свойственный художественному мировоззрению символистов,¹⁶ безусловно, определял многое в подходе Бальмонта к Пушкину. Стремясь к творению новой Красоты, он видел в Пушкине в первую очередь идеал гармонии, совершенства формы. В бальмонтских высказываниях разных лет акцентируется именно эта черта пушкинской поэзии, где, по его мнению, все является «гармоническим» (статья «Сквозь строй»). Бальмонт называл Пушкина «волшебником русского стиха», любовался аллитерациями в стихотворении «Обвал», отмечал в нем «краткость строк и повторность звуков, строгую размерность» (статья «Поэзия как волшебство», 1915).¹⁷ В статье 1921 года о Тургеневе читаем: «...создатель русского стиха Пушкин был первым поэтом, превратившим русское слово в крылья бабочек и крылья птиц и заставившим размеренные русские строки сверкнуть золотом и звенеть серебром».¹⁸ Пушкин, по Бальмонту, явил «легчайший стиха образец» (стихотворение «Заветная рифма»), достиг совершенства в двухдольных размерах — ямбе и хорее (их примеры приводятся в статье 1924 года «Русский язык»).

Сам Бальмонт — и он гордился этим — расширил границы поэтической речи, усовершенствовал стих до высокой степени выразительности в разных областях: метр, ритм, рифма, композиционно-строфическое построение, звуковая организация. И прежде всего придал русскому стиху ту певучесть, мелодичность, музыкальность, которые сразу же выделили его среди поэтов конца XIX—начала XX века и стали отличительным знаком бальмонтской лирики. Слово «певучий» стало нарицательным по отношению к Бальмонту. А. Блок писал: «Никто до сих пор не равен ему в его певучей силе».¹⁹ Поэт имел полное право сказать о себе:

¹³ Там же. С. 70. Подчеркнуто Бальмонтом; здесь и далее авторские подчеркивания выделяются нами курсивом.

¹⁴ Там же. С. 61.

¹⁵ Разумовская А. Г. Пушкин в поэтическом сознании Бальмонта // К. Бальмонт и мировая культура. Шуя, 1994. С. 23—24.

¹⁶ Об этом см.: Минц Э. Г. Блок и русский символизм // Лит. наследство. 1980. Т. 92. Кн. 1. С. 99—111.

¹⁷ Цит. по: Бальмонт К. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 299.

¹⁸ Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 315.

¹⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 136.

Я — изысканность русской медлительной речи,
 Предо мною другие поэты — предтечи,
 Я впервые открыл в этой речи уклоны,
 Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — внезапный излом,
 Я — играющий гром,
 Я — прозрачный ручей,
 Я — для всех и ничей.

 Я — изысканный стих!²⁰

Объявляя «предтечами» «других поэтов», Бальмонт несомненно имел в виду среди них и Пушкина. И в этом нет ничего предосудительного, хотя современная ему критика использовала процитированное стихотворение как повод для обличения автора в самолюбование и мании величия. Защищая поэта, Ин. Анненский в статье «Бальмонт-лирик» написал, что в этом стихотворении «поэт слил (...) свое существо со стихом», а стих, в свою очередь, «неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. (...) А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге „Прекрасное должно быть величавым?“».²¹ И все же Анненский считал, что, по сравнению с Пушкиным, Бальмонт «слишком эстетичен».²²

Есть ли какие-либо «творческие контакты» Бальмонта с Пушкиным? Они не бросаются в глаза, но они есть, в том числе и в тематике. Бальмонт указывал, что «четыре стихии» владели Пушкиным: «Россия. Природа. Женщина. Красота».²³ Эти же стихии владели и им самим. И еще к этому ряду надо добавить стихию Творчества, Поэзии.

Тема поэта, художника, вслед за Пушкиным, постоянно волновала Бальмонта. Он в полном согласии с Пушкиным, когда цитирует его слова: «Поэзия бывает исключительной страстью немногих, родившихся поэтами, она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни».²⁴ В своем понимании природы поэтического творчества и миссии поэта он сходиллся и расходился с Пушкиным. Такие ключевые стихотворения последнего, как «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту», «Пророк», были во многом близки Бальмонту. Он с сочувствием не раз цитировал первое из названных стихотворений, в котором утверждается свобода и независимость творца, его «высший суд» над самим собой:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
 Иди, куда влечет тебя свободный ум.

Пушкинское слово «избранник» из второго стихотворения варьируется в заглавиях бальмонтских стихотворений «Избранный» («О, да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный...») и «Избраннику» (сборник «Горящие здания»). Однако, при всем подчеркивании свободы художника, его одиночества, избраннической роли, точка зрения Бальмонта существенно отличается от пушкинской. Находя строку «Ты царь: живи один» «гениальной», Бальмонт далее оговаривается: «Художник свободен не потому,

²⁰ Бальмонт К. Стихотворения. М., 1989. С. 66.

²¹ Анненский И. Избр. произведения. С. 493—494.

²² Там же. С. 501.

²³ Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 316.

²⁴ Там же. С. 360. Цитата из статьи Пушкина «О предисловии г-на Ламонте к переводу басен И. А. Крылова» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 29).

что он царь, а потому, что он стихия. Художественное творчество независимо от жизни». ²⁵ Абсолютная независимость поэта от жизни, поэт-стихия — это из области крайне индивидуалистического мировоззрения, чуждого всему строю мыслей и чувствований Пушкина. Пушкин никогда не порывал с землей, тогда как «стихийный гений» Бальмонт всегда как бы парил над ней. Это хорошо подметила Цветаева, утверждавшая, что его можно было бы определить одним словом — «Поэт»: «Я бы сказала, что земля под ногами Бальмонта всегда приподнята, то есть он ходит уже по первому небу земли». ²⁶

Главной особенностью любовной лирики Бальмонта Ин. Анненский считал «нежность и женственность». Она в чем-то сродни пушкинской. Именно эти же качества выделял Бальмонт в стихах Пушкина о любви, сравнивая их с изображением женщины у Тургенева. «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» он назвал «одной из лучших жемчужин мировой поэзии», позднее рядом с этим стихотворением поставил «Ночь» и «Ненастный день потух...». «Как все цельно и ясно в этом крике любви!» ²⁷ — восклицает Бальмонт по поводу «На холмах Грузии...». Любовную лирику Пушкина, особенно тонкое проникновение в женскую душу, ее очарование, «вознесение женщины в любви» (в качестве примера он называет Татьяну Ларину из «Евгения Онегина»), Бальмонт называл образцовой. ²⁸

Иногда в его собственных стихах можно обнаружить прямые или косвенные ассоциации с любовной лирикой Пушкина. В частности, не прошло мимо внимания Бальмонта стихотворение «Талисман»: его метрика и сюжет (волшебница, вручающая талисман) повторяются в бальмонтском стихотворении «Амулеты из агата» (сборник «Злые чары»). Удачно, на наш взгляд, сопоставление в этом плане четвертой части бальмонтской «Лунной сонаты» (сборник «Только любовь») и стихотворения Пушкина «Ненастный день потух...», сделанное А. Г. Разумовской. «Здесь, — пишет исследовательница, — тот же романтический пейзаж: догорающий день, морской прибой, небеса и влюбленные. Пушкинские строки вызывают в памяти и любимый его 6-стопный ямб, общий строй стиха. Однако (...) простоте и четкости пушкинского слова антиномичны „зыбкие сочетания слов“ Бальмонта». ²⁹ Можно добавить, что любовная лирика двух поэтов имеет не только стилистические отличия: Бальмонт не всегда целен в выражении любовных эмоций, у него сильна стихия страсти. Вместе с тем верно замечено, что в его лучших стихах пушкинское сопresутствие ощущается в соединении классической формы с «лирикой современной души». Вот как это выглядит в четвертой части «Лунной сонаты»:

Вечерний час потух. И день растет все шире.
Но сказкой в нас возник иной неясный свет,
Мне чудится, что мы с тобою в звездном мире,
Что мы среди немых загрязивших планет.

Я так тебя люблю. Но в этот час предлунный,
Когда предчувствием волнуется волна,
Моя любовь растет, как ропот многострунный,
Как многопенная морская глубина.

²⁵ Бальмонт К. Д. Горные вершины. С. 65.

²⁶ Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 271, 272 (статья «Слово о Бальмонте»).

²⁷ Бальмонт К. Д. Горные вершины. С. 67.

²⁸ Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 317.

²⁹ Разумовская А. Г. Указ. соч. С. 24.

Мир отодвинулся. Над нами дышит Вечность.
Морская ширь живет влиянием Луны.
Я твой, моя любовь — бездонность, бесконечность,
Мы от всего с тобой светло отделены.³⁰

Наряду со стихами о любви, лирика природы занимает в творчестве Бальмонта центральное место. В лучшей его поэтической книге «Будем как Солнце» (1903) воспевается «четверогласие» природных стихий — Огня, Воздуха, Воды, Земли, а сам поэт уподобляется сыну Солнца, носителю огня, света, борцу с мраком. Вместе с пантеизмом и мифологизацией природных явлений в стихах поэта живет непосредственное ощущение мгновений природного бытия, будь то время года, пейзаж и т. п. Но, как не раз отмечали современники,³¹ Бальмонт не описывает реальные деревья, травы, синеву неба, не создает живописных образов, а лишь передает настроения и переживания. Солнце у него — это символ радостного приятия мира. Своим жизнеутверждающим характером лирика Бальмонта близка поэзии Пушкина. Не случайно он называет Пушкина «наше солнце», берет эпиграфом к воспоминаниям слова из «Вакхической песни»: «Ты, солнце святое, гори».³² Девиз Пушкина из этого стихотворения «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» сродни бальмонтовскому призыву «Будем как Солнце!».

В связи с темой природы и мироустройства Бальмонт выделял у Пушкина стихотворение «В степи мирской, печальной и безбрежной...», где идет речь о «трех ключах», сопровождающих человека на его жизненном пути: ключ Юности мятежной, ключ вдохновения (Кастальский ключ) и «холодный ключ Забвенья». Оно привлекло его своей философичностью, прорывом в область Вечного. 24 февраля 1911 года Бальмонт писал Брюсову: «Из всех стихотворений Мира мне кажутся прекрасным догматом лишь „Три ключа“ Пушкина».³³

В поэтическом творчестве Бальмонта дооктябрьского периода очень мало упоминаний имени Пушкина. Можно указать на эпиграф из стихотворения «Анчар» («И умер бедный раб у ног непобедимого владыки...») к стихотворению «Убийство Глеба и Бориса» (сборник «Будем как Солнце»). В стихотворении «Северный» (сборник «Жар-птица»), не называя Пушкина, Бальмонт говорит о нем: «Кудесник русской речи, песнопевец наш златой». В стихотворении «Лермонтов» (сборник «Сонеты солнца, меда и луны») есть строка: «За Пушкиным явились величавым...» (имеются в виду наиболее значительные поэты послепушкинской поры). Однако имплицитно Пушкин «присутствует» во многих стихотворениях поэта в виде метрико-фразеологических отголосков, семантического и ритмического эха, разного рода ассоциаций, реминисценций и т. п. Например, в стихотворении Бальмонта «К Шелли» («Мой лучший брат, мой светлый гений...») из сборника «Тишина» повторяются ритмико-синтаксический строй, «запев» и аллитерации пушкинского послания «И. И. Пущину» («Мой первый друг, мой друг бесценный...»). В нем тот же четырехстопный ямб, та же строфика (пятистишия с женскими и мужскими рифмами по схеме *абааб*), сходны ритмические вариации. Стихотворение «Прекрасно быть безумным, ужасно — сумасшедшим...» (сборник «Будем как Солнце») вызывает аналогию

³⁰ Бальмонт К. Стихотворения. С. 440.

³¹ См., например: Венгеров С. К. Д. Бальмонт: Литературный портрет // Вестник и библиотека самообразования и воспитания. 1905. № 24.

³² Бальмонт К. Д. На заре // Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1983. С. 553.

³³ Лит. наследство. 1991. Т. 98. Кн. 1. С. 227. «Три ключа» — название Бальмонта.

со стихотворением Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума...». В сонете «Закон природы» (сборник «Сонеты солнца, меда и луны») чувствуется переключка с пушкинским «Пророком». Известный исследователь творчества Бальмонта и блестящий знаток русской поэзии В. Марков находит «пушкинское эхо» в десятках его стихотворений.³⁴

Все это свидетельствует о том, что, хотя в дооктябрьский период Пушкин находился на периферии поэтического сознания Бальмонта, он далеко не был ему безразличен. Пушкин жил в нем «подспудно», в генетической памяти, и это, зачастую интуитивно, отражалось в бальмонтском творчестве.

Кардинальное переосмысление личности и творческого наследия Пушкина происходит у Бальмонта в период Октябрьской революции и особенно в последовавшие за ней годы эмиграции. В брошюре «Революционер я или нет» (1918) под влиянием гримас революции поэт решительно отвергает революционный путь обновления жизни и видит его в духовном преображении человека. С этой точки зрения истинная революционность Пушкина, по мнению Бальмонта, не в дружбе с декабристами и политических стихотворениях, а во всем пафосе его творчества, зовущего к гармонии и свободе личности. В этом смысле поэт готов назвать Пушкина революционером, оказавшим и оказывающим огромное духовно-преобразующее воздействие.

Впрочем, в дальнейшем осмыслении Пушкина на первый план выходит не эта сторона его личности и творчества, а воплощение национальной темы — образ России, ее судьба, история, язык и культура. Русская тема была слабо представлена в дооктябрьском творчестве Бальмонта, хотя и не исключена совсем. Да и в щемящем сердце переживании чувства природы (стихотворение «Безглагольность») разве не слышится голос русской души, тема России?

В 20—30-е годы эта тема стала ведущей, определяющей. В ее свете уясняется и значение Пушкина, который превращается для Бальмонта в олицетворение Родины. В 1934 году в статье «О поэзии Фета» он писал: «Пушкин стал моей настоящей и уже навсегдашней безмерной любовью и преклонением сердца, лишь когда я потерял Россию. То есть с 20-х годов этого столетия. Здесь, в подневольном Париже, (...) в Бретани (...), когда лишен вольности и самого заветного и самого любимого, (...) я, кажется, впервые увидел Пушкина во всем его величии, детско-юношеское увлечение им вернулось, обостренное и углубленное таким преклонением и такой любовью, что чувствую и говорю без колебания: Пушкин — самый русский и самый не только гениальный, но и божественный русский поэт. Столько России и столько русского, сколько запечатлелось в каждом поступке Пушкина, в каждом его восклицании, душевном движении, в каждом песнопении, столько целостно-русского не найдешь ни у одного русского писателя, будь то поэт или прозаик».³⁵

Начиная с романа «Под новым серпом», над которым Бальмонт работал с 1921 года, и сонета «Пушкин», опубликованного в газете «Последние новости» 1 февраля 1922 года, имя Пушкина постоянно возникает в его прозе и стихах. Часто это цитаты и эпитафии, взятые из пушкинских произведений, или упоминания и краткие характеристики. Назовем здесь

³⁴ См. именной указатель в кн.: *Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Balmont. 1910—1917. Teil II. Köln; Weimar; Wien, 1992.* К слову «Пушкин» в первом томе «Комментария» дано 34 ссылки, во втором — 8 ссылок.

³⁵ *Бальмонт К. Д.* Где мой дом. С. 393.

очерки «Ветер», «Страницы воспоминаний», «Весна» из книги «Где мой дом?» (первое издание — Прага, 1924), стихотворения «Мое — ей», «Русский язык», «Москва», «Лист анчара», статьи «Русский язык», «Звездный вестник» и др. В очерке «Осень» Бальмонт пишет, что для него, как и для Пушкина, это время года — время ясновидения и обильной поэтической жатвы, и он счастлив, что совпадает в этом «с величайшим моим любимцем, с духовным вождем всех русских поэтов». И далее цитирует пушкинское стихотворение «Осень», которое готов повторять, как молитву.³⁶ В статье «Мысли о творчестве. Романтики» Бальмонт называет Пушкина и Лермонтова «трагически-прекрасными» поэтами.³⁷ В статье «Русский язык» он относит Пушкина к «создателям самой чистой, первородной русской речи», к тем писателям, «чей поэтический язык наиболее перед другими близок к народному говору, к народному словесному пути и напевной повадке».³⁸

Более развернутые суждения Бальмонта о Пушкине содержатся в статьях «Мысли о творчестве. Тургенев» и «О поэзии Фета». Целиком посвящена Пушкину статья «О звуках сладких и молитвах».

В статье «Мысли о творчестве. Тургенев», кроме приведенных выше высказываний о Пушкине, важны субъективные, но интересные параллели с творчеством, личностью и судьбой Тургенева. Между ними, считает поэт, «существуют поразительные общности и сходства»: «...И в творчестве Пушкина, и в творчестве Тургенева берет верх ощущение гармонии, которое правит их страстными разметанными душами, как мудрый дирижер правит многочисленным оркестром». Из всех русских писателей, по мнению Бальмонта, Пушкин и Тургенев «самые русские». Первый наиболее постиг свойства русского языка и судьбы России, а второй — «речевой разлив» русской речи, «основные черты нашего народа и прихотливый ход нашей истории». Далее, сравнивая двух писателей, Бальмонт заключает: «Пушкин был наполовину африканец, наполовину славянин, ариец, Тургенев был наполовину монгол, наполовину славянин, ариец. (...) Главенствующее свойство африканца — пламенность, (...) все чувства которого горячи, как почва около костра. Главнейшее чувство монгола — чувственная страстность, степная тоска и фатализм, судьбинность. Верховное свойство арийца — всемирный огляд, всебожие природы, всечеловечность, а в славянском лике арийство есть разметанность судьбы, тоска и песня. Все поименованные черты мы находим в сходных узорах как в жизни и личности Пушкина, так и в жизни и личности Тургенева».³⁹

Статья Бальмонта «О звуках сладких и молитвах», как и другие его статьи, — это лирическая проза поэта, в которой господствуют субъективно-личностное восприятие и свойственный Бальмонту импрессионистический стиль изложения. Он сразу же предупреждает читателя, что ему хочется «рассказать что-нибудь совершенно личное». Начиная с впечатлений от стихов Пушкина, прочитанных матерью в детстве, он останавливается затем на восприятии пушкинской поэзии в годы юности и в зрелую пору, цитирует и комментирует отдельные стихи, подчеркивает, что «воспоминание» о Пушкине ведет «к строгому взгляду во внутрь себя, к очистительной беседе с самим собой». Заканчивается статья следующим

³⁶ Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 367—368.

³⁷ Там же. С. 311.

³⁸ Там же. С. 350, 360.

³⁹ Там же. С. 316.

пассажем: «Юноша, носивший звучное имя — Лермонтов, хорошо сказал о крови Пушкина, что она — праведная, правильная, во всем верная, это горячая русская кровь, понимавшая все...»⁴⁰ Как поэт, Бальмонт умеет сказать о другом поэте — Пушкине — проникновенно и заразительно, открывает в его стихах то, что подчас ускользает от взгляда не-поэта. В этом — несомненный интерес данной статьи.

Статья «О звуках сладких и молитвах» написана 29 мая 1924 года, накануне 125-летней годовщины со дня рождения Пушкина, и напечатана 8 июня 1924 года в берлинской газете «Дни», издававшейся А. Ф. Керенским. Все двенадцать страниц этого воскресного номера были посвящены юбилею Пушкина. Кроме статьи, газета напечатала три стихотворения Бальмонта под общим заглавием «Пушкин» и его же стихотворение 1922 года «Кому судьба».

В это время Бальмонт был увлечен Пушкиным, заново перечитывал его, писал о нем. 8 июня он сообщал Дагмар Шаховской из Шателейона: «Я поглощен Пушкиным. В „Днях” и „Последних новостях” (№ 1265) и 12-го в Сорбонне буду, к сожалению, заочно, — с другими славить его имя...»⁴¹ 25 июля писал тому же адресату: «Вчера и все эти дни пишу стихи. Сегодня еще не приходили. Может быть, все силы ушли на Пушкина. Вчера начал около полуночи читать „Дубровского”, да и не мог оторваться, читал до половины 4-го».⁴² А 25 августа признавался Шаховской: «Я читал вслух „Руслана и Людмилу”, обливался над Пушкиным слезами».⁴³

Кроме статьи «О звуках сладких и молитвах» и трех стихотворений под общим заглавием «Пушкин», в связи со 125-летием со дня рождения великого поэта Бальмонт сочинил еще четыре стихотворения на пушкинскую тему: «Огнепламенный», напечатанное 8 июня в парижской газете «Последние новости», а также «Русский язык», «Заветная рифма» и «Отчего?», опубликованные в том же 1924 году в № 22 журнала «Современные записки».

1924 год стал знаменательной вехой в отношении эмиграции к Пушкину. С этого времени русская диаспора, рассеянная по всему миру, начала ежегодно отмечать 6 июня — день рождения Пушкина — как День русской культуры. Этот праздник не только утолял ностальгическую тоску по России, но и напоминал о ее славе и величии, укреплял чувство национального самосознания и веру в будущее. При этом нередко приводились слова Пушкина о «пробуждении России, развитии ее могущества, хода к единству».⁴⁴ Своими стихами, выступлениями, высказываниями о поэте — не обязательно в очередную годовщину — Бальмонт поддерживал все эти переживания и надежды русских людей, вызывал в их памяти поэтический образ Пушкина и — через него — образ любимой России.

Из произведений, связанных с именем Пушкина, помимо названных выше, нам известно еще стихотворение «Пушкинский вечер», написанное, очевидно, под впечатлением вечера, проходившего в Париже в зале Рамо 17 февраля 1935 года (опубл.: Литва литературная. 1987. № 4), и цикл сонетов (4 стихотворения) «Памяти Пушкина», написанных в сентябре—

⁴⁰ Дни (Берлин). 1924. 8 июня.

⁴¹ Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской / Публ. и прим. Ж. Шерона // Звезда. 1997. № 9. С. 168.

⁴² Там же. С. 169.

⁴³ Там же. С. 170.

⁴⁴ В этом отношении примечательна заметка «А. С. Пушкин о России» в однодневной газете «День русской культуры» (Харбин, 1930).

октябре 1936 года и напечатанных в однодневной газете «Пушкин», которая вышла под редакцией профессора Сорбонны Н. В. Кульмана к 100-летию со дня гибели поэта. Этот цикл потом вошел в последнюю книгу Бальмонта «Светослужение», изданную в Харбине в 1937 году.⁴⁵

Может показаться, что триптих Бальмонта 1926 года «Москва», напечатанный в рижском журнале «Перезвоны» (1927. № 28), не «пушкинский». Он, действительно, о Москве, однако композиционным стержнем этого триптиха являются знаменитые строки из VII главы «Евгения Онегина»: «Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось!» Здесь дано личное восприятие Москвы, а с ней и России, от детских лет до того времени, когда автор-поэт «духом там», в России, а «телом — тут», далеко за ее пределами. В нем, однако, живет пушкинский «звук Москвы», и стихотворение естественно завершается словами о Пушкине:

Тот стих высокого Поэта,
 Чье творчество — мое русло,
 Один костер живого света,
 Одно творящее жерло.
 В нем: звук таинственной молитвы
 На чуть понятном языке,
 В нем Божьих рыбаей ловитвы
 В морях, в родной моей реке...⁴⁶

Подобным же образом построены стихотворения «Заветная рифма» и «Русский язык», где имя Пушкина имеет ключевое значение, вызывая ряд ассоциаций, которые помогают Бальмонту не только выразить восхищение поэтом, но и нарисовать яркие картины родной природы, русской жизни, ее истории. В «Заветной рифме» перечислены впечатления младенческих лет: журчанье ручьев, колокольный звон, голубые васильки, поля, березы, звук пастушьего рога и многое другое, что учило поэта «науке свирельной», подсказывало размеры, помогало найти «заветную рифму». В «Русском языке» родной язык осмыслен как вобравший в себя все богатство и разнообразие родной страны, ее истории, шири и размаха от Невы до Тихого океана. Завершается это стихотворение словами о Пушкине, потому что его язык впитал все это величие, а его творчество, как радуга во всем ее спектре, осветило и выразило Россию:

Ты вскрикнул: «Пушкин! Вот он, светлый бог,
 Как радуга над нашим водоемом».⁴⁷

Не все стихотворения Бальмонта, посвященные Пушкину, равноценны, есть в них известная повторяемость, однообразие. Не в каждом поэт восходит к глубокому сопоставлению Пушкина и России, но теперь Пушкин для него остается всегда истинно национальным поэтом.

Его образ в стихах 20—30-х годов дан в разном освещении. Так, в стихотворении «Кому судьба» утверждается, что Пушкину в мире была уготована судьба «быть Солнцем» — для Бальмонта это очень емкий и многозначный образ-символ. В сонете «Пушкин» поэт называет Пушкина «красивым из красивых», «избранником»,

⁴⁵ Стихи «Памяти Пушкина» Бальмонт послал в Италию писателю А. В. Амфитеатрову, который читал их на пушкинском празднике в Генуе, о чем свидетельствуют письма поэта к нему от 10 мая и 4 июня 1937 года (*Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 413—414*).

⁴⁶ *Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 83.* Здесь следует отметить также реминисценцию из пушкинского «Отрока» (указано С. А. Фомичевым).

⁴⁷ *Бальмонт К. Д. Светлый час. М., 1992. С. 377.*

Что первый вышел к травам в ранний час,
Чтоб встретить Солнце, солнцем грея нас.⁴⁸

Но образ его здесь несколько эстетизирован, сравнения отличаются нарочитой красотой, чему соответствует и лексика: «утонченная лодка», «праздник серебра», «всплеск свирели»; творчество поэта уподобляется алмазу.

Более содержательно и многогранно раскрывается образ Пушкина в стихотворениях 1924 года. «Огнепламенный» явно навеян пушкинским «Пророком»:

Младую грудь рассек мечом,
Зажечь, как факел, сердце хочет
И огнепламенно пророчит.⁴⁹

Но поэт здесь не только пророк, обходящий землю, он открыт реальному миру и мечтам, он видит радости и печали и пишет о них. Для этого стихотворения, как, кстати, и для других стихотворений о Пушкине, характерен возвышенный строй поэтической речи, что в данном случае проявляется уже в заглавии — «Огнепламенный». Пушкин пленялся «образом могучим» Петра, «свершенными» им делами, «пропел хвалебные» свои «Солнцу, ветру, зорям, тучам», он «всемудрый», «высокий», «гордый исполин», подобен «сизому орлу», создал «терем песен», «единный в замысле едином» и т. д. Слово «гармония» в эпиграфе из пушкинского стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» имеет прямое отношение к содержанию «Огнепламенного»: в нем говорится о важном свойстве Пушкина, человека и поэта, достигать «равновесья» в противоречиях.

В стихотворении «Отчего?» Бальмонт стремится ответить на вопрос: почему именно Пушкин — первый из всех поэтов? Ответом являются семь последующих шестистиший, в которых показывается, как Пушкин, будучи «с Солнцем в договоре», «в ранний час Русской речи» сотворил «нежной завязи цветы» русской поэзии, стал предтечей последующих поэтов; он пел «родной страны успех» и «длиннокрылую Победу», в его стихах «рой земных утех», «светлый смех» и многое другое:

В жизни, в песне, в сне забав,
В каждом миге Пушкин прав.
И в игре недовершенной
В вещем лике опочил.
Вдохновенный, благозвонный,
Разбросав зачатки сил,
Наши песни предрешил...⁵⁰

Сложная ассоциативно-метафорическая вязь, свойственная Бальмонту, порой затрудняет восприятие этого стихотворения, но общая мысль ясна: Пушкин — завязь всего лучшего в русской поэзии, он подготовил будущий ее «праздник». И вообще пушкинскую поэзию в этом и в других стихотворениях Бальмонт представляет как радостный праздник, поэтому его стихи о Пушкине так богаты красками, игрой звука и света.

⁴⁸ Последние новости (Париж). 1922. 1 февр.

⁴⁹ Там же. 1924. 8 июня.

⁵⁰ Бальмонт К. Д. Где мой дом. С. 54.

Самым значительным на пушкинскую тему, на наш взгляд, является триптих «Пушкин».⁵¹ В нем первое и третье стихотворения — сонеты. Они окольцовывают центральное стихотворение, написанное по мотивам и образам пушкинской поэзии, которые вошли в душу автора, стали его спутниками. У Пушкина, считает Бальмонт, можно найти отклик на любое душевное желание:

С ним поймешь, когда пророчишь,
Ход сохи и взмах меча,
Ключевой воды ты хочешь?
Даст тебе он три ключа.⁵²

В первом сонете, звучащем как автобиографическое свидетельство, образно воспроизведена эволюция отношения Бальмонта к Пушкину. Он признается, что, когда в поэзии искал «свой путь отдельный», то уходил в свои звуки, и Пушкин как бы пребывал «в напевном забытии». Однако его вновь «к себе манил художник цельный», и теперь Бальмонт погружен в «огненную струю» его поэзии.

Поэзия Пушкина не лишена противоречий, порой она «волнуема демоном» — говорит Бальмонт во втором сонете, намекая на пушкинское стихотворение «Демон»:

Но если эта часть души прекрасна, —
Первовладыка наш, священнейший наш друг,
Люблю еще сильнее очерченный твой круг,
Той лад пленительный, где все в частях согласно.
Ты — завершение несчетных голосов,
Ты — голос пламенный немой равнины нашей...⁵³

Если в первом сонете речь идет о значении Пушкина в жизни и творческой судьбе Бальмонта, то во втором автор выделяет общезначимость его творческого наследия. При этом он заменяет местоимение «я» на «мы» и говорит, что мед для «златозвонной чаши» поэт собирал со всей России, и теперь мы, наследники пушкинской поэзии, пьем ее «как духи в час громов».

Пушкинская тема в поэзии Бальмонта завершается в последней его стихотворной книге «Светослужение» циклом из четырех сонетов «Памяти Пушкина» и стихотворением «Лист анчара». Писались они на семидесятом году жизни поэтом, только что оправившимся от тяжелой душевной болезни. Это своего рода прощание с Пушкиным и Родиной. Память о Пушкине вызывает горькие и светлые раздумья. «Я всецело весь в тебе», — обращается к нему автор в первом сонете. Воспоминания о нелегкой судьбе Пушкина порождают грустные интонации:

Я неуклонно подчинен судьбе.
И любим страстно мы — не зная сами,
Какими мы стремимся крутизнами.⁵⁴

⁵¹ В повторной публикации 2 января 1936 года на страницах парижской газеты «Возрождение» его жанр обозначен как поэма, что, с нашей точки зрения, вряд ли правомерно; с такой же пометой триптих воспроизведен и в антологии «Венок Пушкину: Поэзия русского зарубежья» (М., 1994).

⁵² Дни. 1924. 8 июня. В последней строке намек на стихотворение Пушкина «В степи мирской...» (см. прим. 33).

⁵³ Там же.

⁵⁴ Бальмонт К. Д. Светлый час. С. 395.

Второй сонет сам Бальмонт определил как «светлорожденный». Сочиненный в честь Пушкина, он, действительно, звонок и светел и должен служить намеком на эту сторону личности поэта.

В третьем и четвертом сонетах прослеживается тема любви. Она аллегорически связана с образом ветки ивы и проецируется как на Пушкина, так и на автора сонетов. Сорванная как верба для счастья, пересаженная в далекой стране и превратившаяся в красивую иву, она оказалась рядом с кактусом — какая же может быть тут любовь?

Как иве хочется печали.
Как иве хочется домой!

Другой сюжетный мотив — ветка ивы в руках «девы молодой», с которой испытал счастье любви молодой Пушкин. В том и другом случае сонеты завершаются ностальгическими переживаниями автора, тоской по дому, где было счастье любви:

Мне снится вечер на пруду...
О, сторона моя родная!
.....
О, я опять хочу — быть — там!⁵⁵

В этих двух сонетах Бальмонт и в закатную пору жизни остался замечательным, вдохновенным певцом любви. Ему дорог и мил юный Пушкин в миг любви:

..... Ей изъяснялся,
Курчавой головой склонялся
Сам юный Пушкин. Над водой
Волшебный вечер засвечался...
.....
Звезда Любви — любви светила.⁵⁶

Стихотворение «Лист анчара» (три сонета) не вошло в цикл «Памяти Пушкина», но в книге «Светослужение» непосредственно предшествует ему и воспринимается тоже как «пушкинское». Анчар — это «горячий сердца яд», он погубил поэта:

О, я узнал — то жгучий яд анчара,
Так, значит, я недаром был убит.
Прощай, моя разбившаяся чара!⁵⁷

Эпиграф из пушкинского стихотворения «Анчар»: «Но человека человек / Послал к анчару властным взглядом», — должен выразить идею власти, несущей зло. Иллюзии и «чары», которыми жил поэт, оказались разбиты. Есть что-то роковое в судьбе поэта, отравленного ядом творчества: «мне нигде забвенья нет».

Почти все стихотворения Бальмонта, связанные прямо или косвенно с пушкинской темой, соотнесены с образом России, вызывают память о ней. Все они отличаются субъективностью восприятия, в той или иной мере автобиографичны. У Бальмонта, в отличие от его современников Брюсова и Цветаевой, нет сочинения под заглавием «Мой Пушкин», но его стихи и многочисленные высказывания о Пушкине в прозе могли бы составить

⁵⁵ Там же. С. 399, 400.

⁵⁶ Там же. С. 400.

⁵⁷ Там же. С. 395.

подобную работу, так как они дополняют друг друга, благодаря чему возникает единый образ поэта.

Хотелось бы еще раз обратить внимание на первый сонет в триптихе «Пушкин» и на стихотворение «Москва». В этих произведениях Бальмонт решительно переоценил свое прежнее, «символистское» отношение к поэту: он вернулся к Пушкину как к цельному, гармоничному художнику, по-новому увидел его самого и его значение как поэта, наиболее полно выразившего душу и образ России. Более того, он провозгласил, что творчество Пушкина — русло, в котором протекает и его, Бальмонта, творчество. Сказалось ли это на поэзии Бальмонта 20—30-х годов? Для ответа на этот вопрос необходимо специальное исследование. Одно несомненно — национальные основы и традиции заняли в бальмонттовском творчестве этого периода главенствующее положение, и роль Пушкина здесь необычайно велика. В поэтике Бальмонта тоже произошли сдвиги в сторону опрощения, частичного отказа от мифологизации и символизации (что не мешало ему творить свой миф о Пушкине), но все же ассоциативно-импрессионистическая манера письма сохранилась. Бальмонт остался Бальмонтом.

Он считал, что одаренный художник берет у своих учителей лишь то, что позволяет ему оставаться самим собой, т. е. находит у них «свое». К этому, по мнению Бальмонта, сводится литературное влияние, которому, судя по статье «О поэзии Фета», он не придавал большого значения. В той же статье Бальмонт признавался, что «пушкинское» ему особенно «мило и дорого». В Пушкине он видел немало близкого себе и писал об этом в стихах и прозе с большой любовью к своему великому предшественнику.

О ТЕКСТЕ ПУШКИНСКОГО ПОСЛАНИЯ «ТЫ ПРАВ, МОЙ ДРУГ, НАПРАСНО Я ПРЕЗРЕЛ...»

Послание «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» Пушкин писал в первой кишиневской тетради (ПД 831) на л. 56, об. — 58 и оставил в трудночитаемом черновике с обильной правкой. Выделение слоя, зафиксировавшего это незавершенное стихотворение в том его состоянии, в каком поэт прекратил над ним работать и более к нему не возвращался, растянулось на восемь с лишним десятилетий¹ — с 1855 до 1938 года, когда И. Н. Медведева опубликовала подготовленный ею текст,² который с небольшими изменениями вошел в академическое «Полное собрание сочинений» (Акад. II, 265—266) и с тех пор перепечатывается во всех изданиях.

Этот текст не есть точное воспроизведение написанного Пушкиным на указанных листах. Он претерпел существенное редакторское вмешательство в соответствии с одной из главных методологических установок академического «Полного собрания сочинений» извлекать из черновиков как можно более цельные художественные стихотворные произведения. Для достижения этого эффекта в данном случае были исключены из текста (без обозначения его разрыва) и выведены в отдел вариантов записи (наброски строф, план продолжения стихотворения), находящиеся в тех местах, где стихи в последнем слое не сложились или к их сочинению Пушкин даже не приступал. С другой стороны, в текст были включены две строфы с л. 36, об., сочтенные принадлежащими к этому стихотворению, но для третьей оттуда же места в нем найдено не было и она ушла в отдел вариантов. Оставленные Пушкиным в стихах пустоты были заполнены либо конъектурными чтениями (в случаях, когда пробел существовал на всех стадиях работы над стихом), либо зачеркнутыми словами из предшествующих слоев текста.

Полученная таким образом сводка была признана, без досконального публичного критического обсуждения, одним из важных достижений академического «Полного собрания сочинений» А. С. Пушкина,³ хотя в ее обоснование не было приведено ни одного сколь-либо весомого аргумента. Всю ее доказательную базу составляет лишь категорическое заявление о том, что «анализ черновиков <...> дает возможность, кроме чтения отдельных стихов и восстановления строфы „Разоблачив пленительный кумир“, поставить на место и первую из отбившихся трех строф — „Красы

¹ История установления и публикации текста подробно прослежена в текстологической справке И. Н. Медведевой в кн.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 2. [Кн. 2]. С. 1118—1119 (в дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Акад, с указанием тома римской цифрой и страницы арабской). Ранее те же сведения были приведены в статье: *Медведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 54—55.

² *Медведева И. Н.* Два стихотворения Пушкина // Лит. газета. 1938. 8 февр.

³ См.: *Измайлов Н. В.* Текстология // Пушкин: Итоги и проблемы изучения / Под ред. Б. П. Городецкого и др. М.; Л., 1966. С. 585; *Домггерр Л. Л.* Из истории советского академического издания полного собрания сочинений Пушкина 1937—1949 гг.: Материалы и комментарии // Зап. русской академической группы в США. 1987. Т. 20. С. 306—309.

лаис, заветные пиры»⁴. В чем состоял этот анализ, не было раскрыто, а между тем на страницах «Временника Пушкинской комиссии» он был бы очень уместен, особенно потому что к этому времени (1941) академическое издание было волевым, директивным решением сверху лишено текстологического комментария. В исторической перспективе, по прошествии шести десятилетий, не совсем понятно единодушное принятие реконструкции И. Н. Медведевой ведущими пушкинистами того времени, блестящими текстологами и стиховедами, которые не могли не видеть, что выработанный исследовательницей текст сильно уязвим по многим пунктам. Коль скоро с их стороны не последовало никаких возражений и замечаний, ни общих, ни частных, остается думать, что принцип извлечения из черновика цельного поэтического текста они ставили выше текстологической точности, сознательно прибегая к субъективным догадкам и натяжкам там, где рукопись содержала несложившиеся стихи, которые автор то ли бросил навсегда в этом состоянии, то ли предполагал к ним еще вернуться, но по какой-то причине этого не сделал. Впрочем, возведенный в своего рода абсолюта, этот самый принцип мог, наверное, в какой-то мере застилать острый и тонкий, во всем остальном, текстологический взор, скрывая от него какие-то особенности автографа, мешавшие полной реализации главной методологической установки.

Лишь недавно текст, установленный И. Н. Медведевой, был подвергнут ревизии С. А. Фомичевым, предложившим ряд существенных коррективов.⁵ Однако исходная текстологическая посылка сохранилась неизменной, и потому конечный результат оказался столь же, если даже не более уязвим для критики, как и предшествующий.

Если воспользоваться результатами добросовестного и местами виртуозного прочтения сложного черновика послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», то последний его слой предстанет в следующем виде:⁶

л. 56, об. — 58

- (А) Ты прав, мой друг — напрасно я презрел
Дары природы благосклонный⁷
Я знал досуг, беспечных Муз удел
И наслажденья лени сонной
- (Б) Я дружбу знал — и жизни молодой
Ей отдал ветреные годы
И верил ей за чашей круговой
В часы веселий и свободы —
- (В) Я знал любовь не мрачною *(пропуск)*⁸
Не безнадежным заблужд(еньем)
Я знал любовь прелестною ме(чтой)
Очарованьем упоеньем —

⁴ Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов... С. 54—55.

⁵ Фомичев С. А. Новые тексты стихотворений А. С. Пушкина. СПб., 1996. С. 32—37 (Неизданный Пушкин. Вып. 1).

⁶ Для удобства дальнейшего изложения вводится отсутствующее у Пушкина обозначение строф заглавными литерами и некоторые строфы приводятся в транскрипции. Прилагаемые фототипические воспроизведения нескольких строф, на которых сосредоточено в статье основное внимание, позволяют читателю проверять непосредственно ход и логику главных рассуждений.

⁷ Так у Пушкина. Эта характерная описка служит веским доказательством того, что окончания прилагательных мужского рода в именительном падеже *-ый* и *-ой* не несли для него ни грамматического, ни стилистического различия.

⁸ Последнее слово густо зачеркнуто, и более или менее уверенно в нем читается лишь первая буква «т». И. Н. Медведева поставила в конец стиха «[тоской]» (Акад. II, 265), но это конъектура, а не беспорное чтение. Так или иначе, но в результате зачеркивания место оказалось пустым.

Кипица Торадица мацрковца
 Багадирова ~~Торадица~~ ^{Диради} ~~Торадица~~
 Ерипицк ~~Торадица~~ ^{Диради} ~~Торадица~~ —
~~Багадирова~~ ~~Торадица~~ ~~Торадица~~
 Диради ~~Торадица~~ ~~Торадица~~
 Багадирова ~~Торадица~~ ~~Торадица~~
 Диради ~~Торадица~~ ~~Торадица~~
 Багадирова ~~Торадица~~ ~~Торадица~~

ма прав, мой друг, какова предло
 : : Дире предло Таласамонки
 Диради друг, Тиради ^{клер Дире} друг
 В капицик евои тои
 Диради друг — ~~Диради~~ ^{Диради} ~~Диради~~
 Диради друг — ~~Диради~~ ^{Диради} ~~Диради~~
 Диради друг — ~~Диради~~ ^{Диради} ~~Диради~~
 В востр и капицик Диради?
 Диради друг — ~~Диради~~ ^{Диради} ~~Диради~~
 В востр и капицик Диради?
 В востр и капицик Диради?

Рис. 1. Первая и вторая (А, Б) строфы послания на л. 56, об. (внизу страницы, под отчерком).

#9

Муз —
 Ко всему была охо(та)(?)
 Ко всему охладел
 Ветренный я стал бесч(увствен)(?)

{ Теперь пою (?) утрату (?)
 И это смешно —
 Хочу возобновить дружбу
 Как мертвец я (?) охладел (?)
 любовь
 труды [не могу]¹⁰

(Г) Младых бесед оставя блеск и шум —
 Я знал — и труд и вдохновенье
 И сладостно мне было жарких дум —
 Уединенное — волнение —

Д(Е)¹¹ Но все прошло! — остыла в сердце кровь
 В их наготе я ныне вижу —

⁹ Далее в правой трети страницы (л. 57) записан план двух следующих строф, левые две трети оставлены пустыми, видимо, для работы над стихами.

¹⁰ Знаки, поставленные слева, означают у Пушкина перенос в другое место или перестановку с соседними записями. Куда поэт намеревался поместить отмеченные строки, не обозначено. И. Н. Медведева расположила запись в следующем порядке:

Теперь пою (?) утрату (?)
 И это смешно —
 Как мертвец я (?) охладел (?)
 Хочу возобновить дружбу
 любовь
 труды [не могу] (Акад. II, 778).

Фигурную скобку исследовательница игнорировала, даже не упомянув о ней хотя бы в примечании. К пункту «Как мертвец я(?) охладел(?)» дано пояснение: «*Строка вписана ошибочно между строками: Хочу возобновить дружбу и любовь*» (Там же).

Иначе прочел эту запись С. А. Фомичев:

Хочу возобновить дружбу
 любовь
 труды не могу
 Как мертвец я охладел
 Теперь пою утраты
 и это смешно

(Фомичев С. А. Указ. соч. С. 32).

Оба текстолога представили свои решения как окончательные; между тем не исключаются и другие. В частности, встает вопрос, уложился ли бы в строфу из *четырёх* стихов план, включающий *шесть* пунктов (строк). В предыдущем число строк точно соответствует числу намечаемых стихов. Если исходить из того, что и в данном случае должен был действовать принцип равенства числа пунктов плана и стихов в строфе (это предположение вполне правдоподобно), то фигурная скобка могла означать выведение двух первоначально намеченных строк из строфы, которая приобрела бы следующий вид:

Как мертвец я (?) охладел (?)
 Хочу возобновить дружбу
 любовь
 труды

Куда предполагалось поместить исключенные строки, Пушкин не указал.

Возможны, конечно, и другие интерпретации. Например, явно повторяют друг друга пункты «Ко всему охладел» и «Как мертвец я (?) охладел (?)», так что помета около второго из них могла отражать какую-то перестановку с целью устранить это дублирование.

¹¹ Строфы Д и Е первоначально были записаны в обратной последовательности, но затем переставлены местами, что показано в автографе цифрами «2» и «1».

И свет и жизнь и дружбу и любовь
И (*пропуск*)¹² опыт ненавижу¹³

Е(Д) Свою печать утратил резвый нрав —
 Душа час от часу немеет;
В ней чувств уж нет — Так легкой лист дубрав
 В ключах Кавказских каменеет —

[Разоблачив пленительной кумир
 Я вижу]
Как бьется лань пронзенная стрелой
 И силится¹⁴

⟨Ж⟩ Ужели он казался прежде мне
 Столь величавым и прекрасным
Ужели в (*пропуск*)¹⁵ позорной (?) глубине
 Я наслаждался сердцем ясным

⟨И⟩¹⁶ Что ж видел в н(ем)¹⁷ безумец молодой
 Чего (*пропуск*),¹⁸ к чему стремился
Кого ж, кого возвышенной (*пропуск*)¹⁹
 Боготворить не постыдился

⟨К⟩ Я говорил пред хладною толпой
 Языком Истины (*пропуск*)²⁰
Но для толпы ничтожной и глухой
 Смешон глас сердца благородной

¹² В предпоследнем слое было слово «мрачный», которое все текстологи (Л. Н. Майков, В. Е. Якушкин, П. О. Морозов, В. Я. Брюсов, М. А. Цявловский, И. Н. Медведева, С. А. Фомичев) вводили в текст без указания того, что оно зачеркнуто. Между тем изъятие этого прилагательного здесь могло быть связано с его появлением в последнем слое строфы В, и в таком случае ради ритмической цельности стиха нарушается художественная воля Пушкина.

¹³ После этого слова в автографе стоит двоеточие, посередине которого, в пробеле между точками, проходит тире. В какой последовательности были поставлены эти знаки, неясно.

¹⁴ Около каждой из строк наброска «Как бьется...» поставлен знак переноса в другое место, которое нигде не указано.

¹⁵ И. Н. Медведева и вслед за нею С. А. Фомичев прочли этот стих: «Ужели в сей позорной глубине». Однако слово, которое находится на месте «сей», густо зачеркнуто и скорее угадывается предположительно, нежели уверенно читается.

¹⁶ Литеры «З» и «О» не используются вследствие их сходства с цифрами.

¹⁷ Чтение Л. Н. Майкова, принятое всеми текстологами и традиционно печатаемое без указания на то, что оно является конъектурой.

¹⁸ И. Н. Медведева и С. А. Фомичев вставили слово «искал», которое присутствовало в одном из вариантов предыдущего стиха и было там зачеркнуто. Работая над вторым стихом, Пушкин несколько раз менял его начало. Отвергнув очередной его вариант, он приписал впереди «Чего» (или, может быть, «Чего ж»), и зачеркнутое выше «[искал]» оказалось своими первыми буквами над этим местоимением. Именно это расположение слов дало И. Н. Медведевой основание предположить, что, хотя знак восстановления или вставки на новое место здесь отсутствует, Пушкин тем не менее мысленно перенес «искал» во второй стих. Подобная гипотеза не лишена правдоподобия, однако недопустимо, что в академическом издании слово показано незачеркнутым (эту же текстологическую небрежность повторил и С. А. Фомичев).

¹⁹ Конъектура Л. Н. Майкова (принятая П. А. Ефремовым, В. Е. Якушкиным, П. О. Морозовым, В. Я. Брюсовым): «мечтой»; конъектура И. Н. Медведевой (принятая Б. В. Томашевским, С. А. Фомичевым): «душой». В публикации С. А. Фомичева угловые скобки отсутствуют.

²⁰ Все текстологи, начиная с Л. Н. Майкова, вводят слово «свободной», не указывая (кроме Акад. II, 266), что в автографе оно зачеркнуто.

⟨Л⟩	[Я замолчал] —	[С веселостью моей]
	[И видел] ²¹	— [для избранных судей]
	[Я видел]	
	[И встретил я]	
	[И встретил] ²³ тех котор(ые)]	[то малое число] ²²

⟨М⟩²⁴ [Встречались мне наперсники Молвы]
 [Но что ж в избранных в(идел) (?)]
 [Ничтожный блеск Ви(?)] [одежд]

Между первой и второй строками пробовались варианты: «Ничтожный блеск и», «Избранныя». Перерабатывался и конец второй строки, а в результате от нее остались «Я видел», переправленное на «Увидел», сохранившееся незачеркнутым.

Между второй и третьей строками вписывались варианты: «Повсюду насилье» и «Везде (пропуск) Обман — ». Они знаменовали, видимо, поворот в развитии строфы. Далее следует ряд проб, записанных в столбик и начинающихся на уровне четырехстопных строк:

[Везде ярем]
 [Поработили мир]²⁵ послушной
 [Ничтожный] И предрассужденья²⁶
 [Везде ярем (пропуск) секира]
 [Одежда спеси малодушной] —²⁷

Через эти поиски Пушкин пришел к наброску строфы с несложившимся третьим стихом:

Везде ярем, секира иль венец²⁸
 Везде злодей иль малодушной
 Предрассуждений
 [А человек] = —
 [Что] тиран — льстец
 Иль
 предрассудков²⁹ раб послушной

²¹ Предшествовавший вариант: «И встретил».

²² И. Н. Медведева выстроила стих: «И встретил я то малое число», с предшествующими вариантами «Начато: а. И встретил б. И видел» (Акад. II, 781). Произвольный перескок через третью строку «[Я видел]» замаскирован тем, что она вообще не нашла отражения в реконструкции движения чернового текста. Получившийся стих вызывает большие сомнения. Он представляет собою пятистопный ямб, однако начат с отступом от левого края, что в общем строфическом рисунке этого стихотворения характерно для строк четырехстопного ямба. К тому же первая и вторая части предполагаемого стиха написаны не на одном уровне; правда, сдвиг по вертикали очень незначительный, но даже такой вряд ли получился бы, если бы они писались единой строкою. Вероятнее всего, что сначала была написана и вычеркнута вторая часть, а позднее примерялось начало четырехстопного стиха.

²³ Предшествующий вариант: вместо «встретил» было «видел».

²⁴ Для этой строфы используется описание в сочетании с транскрипцией.

²⁵ Под зачеркнутым «[мир]» стоит знак восстановления.

²⁶ Росчерк после конечной буквы дает основание предположить чтению «предрассужденьям».

И. Н. Медведева (Акад. II, 781, сн. бг, д) предполагает два варианта: «г. И предрассудкам(?) мир послушный д. Предрассужденьям мир послушный». Однако, кроме восстановления слова «мир», нет никаких иных графических оснований для предположения, что, выстраивая стих с восстановленным для него словом, Пушкин намеревался употребить существительное «предрассудкам», но в процессе письма, на букве «у», изменил стих, оставив при этом союз «И» незачеркнутым. Оба эти варианта представляют собою обычную в академическом «Полном собрании сочинений» гипотетическую и нередко произвольную комбинацию слов автографа, к которой прибегали редакторы, убежденные в том, что Пушкин писал только складными стихами.

²⁷ Слева от этих строк находятся отрывочные записи: «Есть», «Конечно есть», «Везде».

²⁸ Стих вписан.

²⁹ «Иль предрассудков» исправлено из начатого «Предрассуждений».

- (П) Разоблачив³¹ *(пропуск)*³² кумир,
Я вижу призрак безобразной —
теперь³³
Но что ж тревожит холодной мир
Души бесчувственной и праздной —
- (Р) Любил м(ечты) и Славу и любовь —
И многому я в жизни верил —³⁴

Таково *действительное* состояние текста, который последовательными усилиями нескольких пушкинистов разных поколений был превращен в стройное, хотя, как указывается в некоторых комментариях, и незавершенное стихотворение. Поскольку написанное Пушкиным существенно разнится от того, что уже шесть десятилетий печатается как произведение, отвечающее его авторской воле, уместно наконец подвергнуть это последнее критическому анализу с целью обнажить его уязвимые места и либо тем не менее подтвердить, либо опровергнуть корректность принятых текстологами решений и правомерность употребленных ими приемов.

Первыми должны быть рассмотрены введенные в текст зачеркнутые слова и редакторские конъектуры. Этот прием широко использовался в академическом «Полном собрании сочинений» А. С. Пушкина, и с его помощью было скомпоновано немало хороших стихов, которые, перейдя далее в массовые издания и лишившись в них, естественно, специальных текстологических значков, не понятных широкому читателю, стали функционировать не как гипотетические реконструкции пушкинистов, чем такие произведения собственно и являются, а как написанные и оставленные Пушкиным именно в том виде, в каком они печатаются.³⁵ Практику введения зачеркнутых слов в тексты *корпуса* сочинений пушкиноведческая традиция, передаваемая устно, обосновывает рассуждением, согласно которому стих в какой-то момент существовал с зачеркнутым словом³⁶ и Пушкин мог к этому

³¹ Так прочли все текстологи по аналогии с первым словом записанного на л. 57, об. двестишестия «Разоблачив пленительный кумир Я вижу» (см. выше, с. 128).

³² В предшествующих слоях здесь было начато и зачеркнуто: «[пленитель(ный)]», т. е. Пушкин отказался от этого определения еще в процессе его написания и много ранее появления деепричастия «разоблачив». Все текстологи вводят зачеркнутое прилагательное в стих по аналогии с двестишестим на л. 57, об.

³³ Слово «теперь» было вынесено над строкою *по ходу* ее заполнения, т. е. оно было там написано сразу после того, как было окончено «что-жь», и ранее «тревожит». Об этом говорит обстоятельство, что приставшая, видимо, к перу соринка оставила след на буквах слов «что-жь» и «теперь», который далее исчезает.

³⁴ Последние два стиха зачеркнуты:

[Когда] [еще кипела в сердце кровь —]
[Я сам с собо(ю) лицемерил]

В четвертом стихе осталось от предшествующего слоя («И сам с собой я лицемерил») неисправленное окончание в слове «собою».

³⁵ Подобное продолжается и в наши дни. Так, поспешая довести до читателей «Литературной газеты» интересную, но очень спорную гипотетическую реконструкцию текста стихотворения «Эллеферия», предложенную С. А. Фомичевым, журналист И. О. Фоянков пишет: «В старом (Большом) академическом издании тридцатых—сороковых годов оно воспроизводилось по-иному: иной порядок строф, иное прочтение некоторых слов и строк. И, конечно, пробелы, обилие скобок — квадратных и угловых, — обозначающих предположительность расшифровки. Не обошелся без этих значков и предлагаемый ныне вариант — мы их опустили для удобства чтения, как опускаем и научные доказательства, заметив лишь одно: звучат они в большинстве своем убедительно, а стихотворение обретает стройность и завершенность» (Фоянков И. О. Та, которую звали Эллеферия: Строки Пушкина, прочитанные заново // Лит. газета. 1997. 12 февр. № 6(5640). С. 12).

³⁶ Правда, отнюдь не всегда такой стих был завершенным, но это в расчет не принимается.

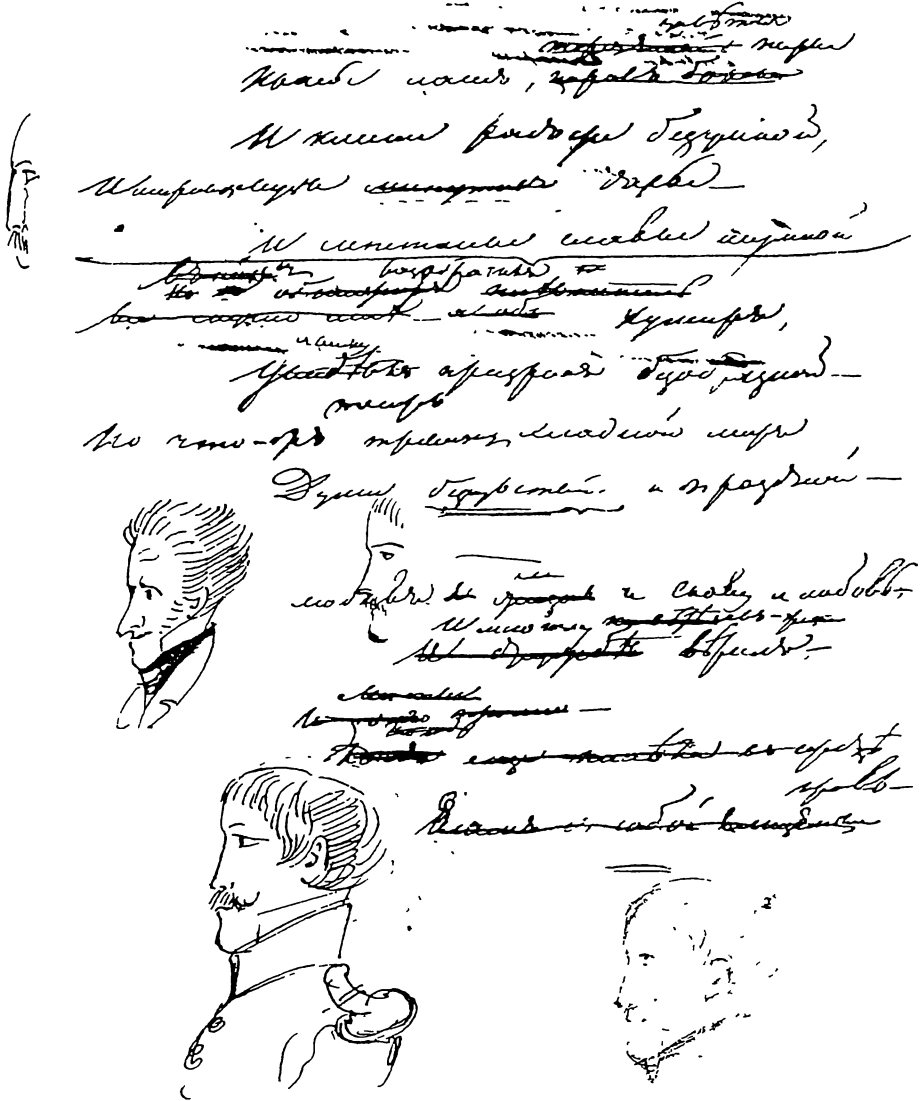


Рис. 3. Строфы на л. 36, об. (Н, П, Р).

варианту вернуться при окончательной доработке произведения, чему на самом деле имеется немало примеров. Говорят (совершенно справедливо) и о том, что Пушкин далеко не всегда помечал восстановление слова в тексте и что наличие подобных бесспорных случаев дает право редактору предполагать то же и в других, когда его к этому склоняет его литературоведческое или поэтическое чутье.

Подробный разбор всех pro et contra прочно укоренившейся и освященной высочайшими текстологическими авторитетами практики, закрепленной в виде

формулированных теоретических положений,³⁷ должен был бы давно еще стать, но, к сожалению, не стал предметом широкой дискуссии, выходящей за рамки одного лишь пушкиноведения. Однако некоторые оппонирующие суждения высказывались в разное время, и здесь их уместно напомнить.

При обсуждении на заседании Пушкинской комиссии тома драматических произведений Пушкина, изданного на подступах к юбилейному академическому «Полному собранию сочинений»,³⁸ Д. П. Якубович, редактор этого тома, говорил: «...одним из самых ударных отделов тома является отдел редакций. Самый способ подачи, бесспорно, очень привлекателен, поскольку он дает черновики в читаемом виде. Читается текст связно, и подчас получается новое произведение Пушкина, иногда очень отличающееся от основного произведения. Но этот способ при всей привлекательности очень дискуссионен. Сейчас об этом я не буду говорить, так как этот вопрос надо обсудить специально».³⁹ Отзвуком каких-то получивших огласку споров явилась, видимо, карикатура в «Литературном Ленинграде» от 17 января 1937 года: высунувшись из портрета и глядя из-за плеча работающего за столом и что-то пишущего в тетради человека, Пушкин держится за голову и мысленно восклицает: «Что он делает!? Я же трижды зачеркнул это слово?!» Карикатура называлась «Глас вопиющего» и имела пояснение: «В практике пушкинистов нередки случаи, когда в пушкинские издания комментаторы вставляют слова, зачеркнутые поэтом в черновиках». На состоявшейся в 1959 году XI Всесоюзной Пушкинской конференции Ю. Г. Оксман в докладе «О некоторых текстологических и композиционных особенностях академических изданий Пушкина» признал «включение гипотетических прочтений (заклученных в угловые скобки) в пушкинский текст (...) важным недостатком академического издания, потому что в массовых изданиях, опирающихся на академический текст, гипотетичность прочтения никак не обозначается».⁴⁰ Контаминация различных слоев правки для непременного извлечения из черновика связного стихотворного текста находится в определенном противоположении тезису, сформулированному Д. С. Лихачевым: «Смысл печатания черновика не в том, что он дает законченный текст, а в том, что он дает читателю представление о творческом

³⁷ Б. В. Томашевский писал в 1927 году: «Зачеркивание может свидетельствовать часто лишь о том, что автор, достигнув какой-то редакции, не удовлетворился ею и продолжал работу, которая могла остаться незавершенной. (...) Не нужно думать, что восстановление зачеркнутого незаконно, так как автор-де, зачеркивая, отверг этот текст. Ведь уже то, что автор не продвинул произведения дальше черновика, свидетельствует, что он отверг его. Печатаю черновик, мы, понятно, обнаруживаем к этому произведению меньшую критическую строгость, чем сам автор. Однако полезно в самом тексте отмечать зачеркнутое, заключаю его в прямые скобки []» (Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 170). Е. И. Прохоров формулировал следующее правило: «...если источником основного текста незаконченного произведения выбирается верхний слой черновика, то в недоработанных местах возможно обращение к предшествующему слою и, наоборот, если основным является нижний слой рукописи, иногда приходится привлекать части текста из верхнего слоя, чтобы получить законченную, осмысленную фразу» (Основы текстологии / Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962. С. 323—324; ср.: Прохоров Е. И. Текстология: (Принципы издания классической литературы). М., 1966. С. 89).

³⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, [1935]. Т. 7. Драматические произведения.

³⁹ Из истории советского академического издания сочинений Пушкина: Обсуждение тома драматургии на заседании Пушкинской комиссии 21 апреля 1936 г. / Публ. А. Л. Гришунина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 269.

⁴⁰ Сандомирская В. Б. XI Всесоюзная Пушкинская конференция // Русская литература. 1959. № 4. С. 251. Эта хроника публиковалась еще дважды: Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. 1959. Т. 18. № 6. С. 557; Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 416. Доклад не был, к сожалению, опубликован, а хроника составлена в самых общих выражениях, пропускает какие-то важные звенья в рассуждениях ученого и лишена конкретных примеров, ограничиваясь указанием, что «в докладе были разобраны также несколько спорных прочтений академического издания и ряд его конъектур, вызывающих сомнения».

процессе».⁴¹ Примечательно, что именно невозможность составить четкое представление о процессе работы Пушкина над своими произведениями ставит в большой упрек советским изданиям видный американский пушкинист Дж. Томас Шоу. Он пишет: «Для того чтобы судить сколь-либо уверенно о сознательном использовании Пушкиным художественных приемов (conscious artistry) в любом данном стихотворении или другом произведении, нужно знать, считал ли он его законченным. Одну из первых трудностей, с которой сталкивается занимающийся художественным мастерством Пушкина, создает то, как печатаются его произведения в современных изданиях: на протяжении нескольких поколений обнаруживались в черновиках всё новые и новые произведения, их возвращали к жизни (resurrected) и помещали в одном ряду с произведениями, которые Пушкин считал завершенными и отдавал в печать. Произведения, которые Пушкин не публиковал, включая написанные в черновике, печатают нередко без четкого обозначения степени завершенности, часто восстанавливая вычеркнутые слова и стихи, а иногда втихомолку заполняя пробелы редакторскими конъектурами. Брюсов, утверждая, что Пушкин не всегда соблюдал им же самим установленные для себя правила рифмовки, и приведя в качестве примера холостой стих в стихотворении „Рифма — звучная подруга...“, говорил об этом произведении, как если бы оно было завершенным;⁴² однако, как

⁴¹ Лихачев Д. С. Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964. С. 89. В подстрочном примечании ученый пояснил: «Под законченным текстом мы разумеем не текст окончательный (последний вырабатывается в результате всего творческого процесса, и в нем особую роль играет авторское переписывание с черновика), а текст, который может быть свясно прочтен, грамматически и логически осмысленный (хотя в стихотворных текстах законченный текст может содержать ошибки против ритмики, рифмовки и пр.)».

⁴² Брюсов В. Я. Стихотворная техника Пушкина // Брюсов В. Я. Мой Пушкин. М., 1929. С. 157. — Прим. Дж. Т. Шоу.

Брюсов писал: «Так, в стихотворении „Рифма — звучная подруга“ в первой строфе осталась несрифмованным 4-й стих, отчего вся строфа стала короче следующих». Первоначально статья «Стихотворная техника Пушкина» была напечатана в издании «Библиотеки великих писателей» (см.: Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1915. Т. 6. С. 363), где первая строфа читалась:

Рифма — звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ах, ужь ты улетела,
Изменила навсегда?

(Там же. СПб., 1908.
Т. 2. С. 501).

В этом виде (с позднейшей заменой «ужель» на «зачем» и непонятной запятой после «подруга») строфа печаталась вплоть до изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. 5-е изд. М.: Гослитиздат, 1938. Т. 2. С. 68. Между тем еще сам Брюсов ввел в текст зачеркнутый в автографе стих, опустив почему-то («подгонка» под цитированную фразу из статьи?) рифмующее слово и никак не обозначив зачеркивания:

Рифма — звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда!
Ты умолкла.....
Ах, ужь ты улетела,
Изменила навсегда?

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Ред., вступ. статьи и коммент. В. Брюсова. М., 1919. Т. 1. Ч. 1. С. 289). Позднее М. А. Цявловский оставил на месте зачеркнутого четвертого стиха пробел, а к третьему сделал примечание: «(Следующий стих не написан)» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 9 т. [М.; Л.]: Academia, 1935. Т. 2. С. 298; Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 517). В то же самое время Б. В. Томашевский включил извлеченный из черновика стих («Ты умолкла, онемела,») в строфу, не обозначив, что в автографе он зачеркнут (Пушкин А. С. Соч. / Ред., биогр. очерк и прим. Б. Томашевского; Вступ. ст. В. Десницкого. Л., 1935. С. 402; То же. Л., 1936. С. 402). Этот пример говорит о том, что по вопросу о введении в основные тексты зачеркнутых слов и стихов между двумя видными пушкинистами не было, кажется, в то время полного единомыслия.

указано в „Большом академическом издании”, стихотворение существует лишь в черновике (Акад. III, 1166) и впервые было опубликовано почти через два десятилетия после смерти Пушкина. В „Большом академическом” издании показано, что рифма, которую Брюсов считал „недостающей”, находилась в зачеркнутом Пушкиным стихе, ничем не замененном и не восстановленном. Во многих современных изданиях не указываются источники текстов пушкинских стихотворений (прижизненные публикации, осуществленные самим Пушкиным или им санкционированные и одобренные, автографы, рукописные копии) и не восстановленные Пушкиным зачеркивания. Некоторые издания включают в текст, без пояснений и без указаний, слова, Пушкиным зачеркнутые и не восстановленные, например — в стихотворении „Рифма — звучная подруга” зачеркнутую и невосстановленную строку, содержащую рифму, которую, как думал Брюсов, Пушкин якобы забыл.⁴³

Казалось бы, упреки американского пушкиниста минуют «Большое академическое» издание, на которое он ссылается, исправляя ошибку Брюсова, и которое уважительно называет «текстуально точным» (textual edition). Однако во многих представленных в этом «Полном собрании сочинений» Пушкина редакторских сводках контаминированы разные слои чернового текста, и можно привести немало примеров редакторской «забывчивости», выражающейся в том, что вводимые в текст конъектуры и зачеркнутые слова напечатаны без соответствующих обозначений. Только в стихотворении, которому посвящена данная статья, находятся четыре (!) таких погрешности.⁴⁴ Но главный интерес применительно к разбираемой текстологической проблеме составляют не эти рядовые, по своей сути, нарушения точности воспроизведения черновика, а чтение в строфе М третьего стиха.

Все пушкинисты-текстологи согласились (поскольку это само собою очевидно) с тем, что слово «льстец» должно быть в третьей строке конечным, но ее начало получило у них разные решения.

Л. Н. Майков и вслед за ним П. А. Ефремов поняли тире между «тиран» и «льстец» как обозначение пропуска, оставленного для заполнения, когда будут найдены нужные слова; в результате строка приобрела у них вид:

Тиран.....льстец,

В. Я. Брюсов ввел в строку зачеркнутые слова, произвольно соединив два слоя, и добавил конъектуру; но и при этом ему не хватило двух слогов для пятистопного ямба. Строка у него получилась:

Что человек?..... тиран (да) льстец,

По тому же пути пошла И. Н. Медведева при первой публикации своего текста (в 1938 году). Правда, она взяла зачеркнутые слова из одного слоя, но так же, как и Брюсов, не пометила, что они вычеркнуты, и так же, как и ему, ей понадобилось прибегнуть к конъектуре — даже к двум, чтобы заполнить все «пустоты»:

А человек (езде) тиран (иль) льстец.⁴⁵

Общий редактор второго тома академического «Полного собрания сочинений» М. А. Цявловский не согласился с этим решением и вернулся к чтению, предложенному Л. Н. Майковым («Тиран льстец» — Акад. II, 266), которое затем

⁴³ Shaw J. T. Pushkin's Poetics of the Unexpected: The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus, Ohio, 1994. P. 19.

⁴⁴ См. сноски 12, 15, 17, 18.

⁴⁵ В газете была допущена опечатка: (иль льстец).

воспроизводилось во многих массовых изданиях.⁴⁶ Принял его поначалу в «малом академическом» десятитомнике и Б. В. Томашевский;⁴⁷ но вскоре от него отказался, заменив первоначальным чтением И. Н. Медведевой;⁴⁸ при этом, по правилам массового издания, не только нельзя было исправить допущенную исследовательницей ошибку и заключить в квадратные скобки вычеркнутые Пушкиным слова, но были сняты и угловые, обозначающие конъектуры, так что строка приобрела вид, как если бы она такой была сочинена самим поэтом.

Десятитомник под редакцией Б. В. Томашевского переиздавался еще три раза огромными тиражами и служил базой для большого числа массовых изданий, в том числе для выпущенного почти 11-миллионным (!) тиражом трехтомника.⁴⁹ Так в широком читательском обиходе оказались на долгие десятилетия два варианта одного и того же стиха, оба гипотетические и никак не объясненные. Правда, миллионы «народных» пушкинистов ничего не заметили; даже бдительные ветераны советской формации не написали по этому поводу, кажется, ни одного негодующего письма. Однако в среде пушкинистов-текстологов сомнения оставались. На XI Всесоюзной Пушкинской конференции Ю. Г. Оксман критиковал, среди прочих спорных прочтений и конъектур «большого» и «малого» академических изданий, и это решение И. Н. Медведевой — Б. В. Томашевского. Отзвуки его аргументов дошли до нас в изложении В. В. Пугачева, знакомого с докладом и от него отталкивавшегося в своих возражениях Б. В. Томашевскому.⁵⁰

Ю. Г. Оксман защищал чтение, принятое в «большом академическом» «Полном собрании сочинений», и оспаривал как некорректное, исходя из общей своей текстологической установки, введение конъектур «езде» и «иль», а также зачеркнутых в автографе слов «А человек». Действительно, для того чтобы иметь основание включить в стих слова «А человек», нужно, как минимум, доказать, что они еще не были зачеркнуты в тот момент, когда Пушкин писал «тиран — льстец», т. е., иначе говоря, что какое-то, пусть очень короткое время в предпоследнем слое правки существовала запись:

А человек (*пропуск*) тиран — льстец.

Если бы это и удалось, то смешение в одной строфе разных, хотя бы и соседних слоев правки все равно нарушало бы волю автора, которого по каким-то соображениям на последний момент работы над посланием слово «человек» не удовлетворяло. Можно, конечно, предположить, что Пушкин, как это часто с ним случалось, вернулся бы к ранее отвергнутому варианту. Так, может быть, рассуждал Б. В. Томашевский — и в данном случае не безосновательно. Когда в августе 1826 года Пушкин перефразировал два последних стиха для открывавшего письмо к П. А. Вяземскому стихотворения («Так, море, древний душегубец...»), он употребил слово «человек»:

На всех стихиях человек
Тиран, предатель или узник.

(Акад. III, 21; XIII, 290)

⁴⁶ Важнейшие из них, становившиеся в свою очередь исходными для других массовых собраний сочинений, сборников и пр.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 1. С. 369. (Здесь допущена курьезная опечатка: слова «Тиран» и «льстец» напечатаны каждое отдельной строкой, так что получилось пятистишие!); Полн. собр. соч.: В 1 т. / Том подгот. М. А. Цявловским. М.: Гослитиздат, 1949. С. 150; Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 1. С. 519; Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 571.

⁴⁷ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Текст проверен и прим. сост. Б. В. Томашевским. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 2. С. 116; То же. 1950. Т. 2. С. 116.

⁴⁸ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 2. С. 120.

⁴⁹ *Пушкин А. С.* Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 281.

⁵⁰ *Пугачев В. В.* О полемике вокруг пушкинского послания В. Ф. Раевскому: К спорам о пушкинском понимании нравственной сущности человека // Проблемы истории культуры, литературы, социально-экономической мысли. Саратов, 1988. Вып. 5. С. 161—174.

В свою очередь выражение «На всех стихиях» можно рассматривать как поэтический образ, сложившийся на основе подразумевавшегося, но не написанного в брошенной строке наречия «езде», которое к тому же присутствовало в каждом из двух первых стихов строфы. Эти аргументы подтверждают, однако, лишь правдоподобность, допустимую вероятность чтения И. Н. Медведевой—Б. В. Томашевского, но ни в коем случае не доказывают его правильность. Остроумный и весомый аргумент против этой конъектуры нашел В. В. Пугачев: «Конечно, текст „А человек везде тиран иль льстец” — цельный. Но ведь он означает характеристику нравственной сущности человека вообще. Как же быть с предшествующей строкой? „Везде злодей иль малодушный” — это тоже характеристика человека? Зачем же после этого „А человек везде...?”»⁵¹ Менее убедительно другое его возражение. Предполагая, что Б. В. Томашевский опирался, возможно, на два цитированные выше заключительных стиха из письма к Вяземскому, он утверждал, что в них выразилась «скорее временная эмоция, чем убеждение», и что «распространять эту сентенцию на концовку послания к Раевскому нет оснований».⁵² Оперировать толкованием широких мировоззренческих концепций и категорий при решении частных вопросов текстологии всегда очень рискованно, в данном же случае развиваемый В. В. Пугачевым тезис о противоречии опровергаемого им чтения коренному взгляду Пушкина на человека основывается на интерпретации поэтических высказываний, а всякая интерпретация субъективна и потому в большей или меньшей степени гипотетична.⁵³

Итак, популяризированный «малым академическим» десятистопником стих «А человек везде тиран иль льстец» представлял собою не более чем смелую и сомнительную конъектуру, пустить которую в широкий читательский оборот без всяких пояснений было большою вольностью текстологов.

Новое чтение предложил С. А. Фомичев, обративший внимание на то, что в двух предшествующих «осталось неиспользованным незачеркнутое слово „предрассуждений”». Предположив, что именно оно подразумевалось прочерком между «тиран» и «льстец», и введя конъектуру «езде», он получил стих:

(Везде) тиран, предрассуждений льстец,⁵⁴

При том положении, которое слово «Предрассуждений» занимает на странице относительно строки «тиран — льстец», вероятнее было бы ожидать указания касательно его вставки не посредством тире, а обычным для подобных случаев обозначением, например:

Предрассуждений
тиран льстец.

⁵¹ Там же. С. 166.

⁵² Там же. С. 168.

⁵³ Субъективность (что не значит ошибочность) интерпретации В. В. Пугачева проистекает из ее заданности, определяемой тем, что ее отправною точкою было желание обелить в памяти пушкиноведов Ю. Г. Оксмана, сделавшего в своем докладе оскорбительное для покойного Б. В. Томашевского, продиктованное чувством горечи незаконно репрессированного и насильственно отлученного от пушкиноведения ученого заявление, согласно которому «может быть, это мировоззрение Бориса Викторовича, но не мировоззрение Пушкина», имевшего «другой взгляд на человека» (Там же. С. 161). Субъективная цель В. В. Пугачева достигалась только одним путем — переключить внимание с первой части утверждения Ю. Г. Оксмана на вторую, собрав как можно больше аргументов в ее поддержку. Попутно следует отметить нелепую ошибку В. В. Пугачева, возведенную им в ранг доказательства. Опираясь не на рукопись, а на разработку вариантов в «Полном собрании сочинений» и найдя слово «человек» лишь в сноске (Акад. II, 782, сн. 1), он не понял соотношения вариантов и заключил: «Слова „человек” — нет (...) откуда предположение „человек” — непонятно» (Там же. С. 166). На это недоразумение указано в заметке: *Немировский И. В., Рогова А. И.* Послание В. Ф. Раевскому «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» (1822) // *Временник Пушкинской комиссии.* СПб., 1996. Вып. 27. С. 100—102.

⁵⁴ *Фомичев С. А.* Указ. соч. С. 35—36.

Конечно, это предположение само по себе не может быть веским контраргументом, но ему придает доказательность анализ динамики записи строк.

В набросках этой и предыдущей строф Пушкин, как показано выше транскрипцией (см. с. 129), по нескольку раз «примерял» к разным строкам одни и те же слова и сочетания слов, слегка их варьируя (т. е., видимо, меняя в голове складывавшиеся стихи). Переноса их из одного места в другое, он зачеркивал их на прежнем, но в двух случаях («послушной», «И предрассужденья») этого не сделал. Оба слова находятся в столбике, образованном поисками четырехстопного стиха. Написав и зачеркнув очередной вариант: «[Одежда спеси малодушной]—», Пушкин сразу нашел новый, его наконец удовлетворивший: «Везде злодей иль малодушной». Этим была закреплена рифма «послушной : малодушной» в четырехстопных строках. Родившийся стих должен был обязательно следовать за пятистопным, и потому, оставляя для еще не сочиненной строки место, Пушкин отступил вниз несколько больше, нежели делал это между предшествующими в том же столбике. С таким же межстрочным интервалом записывается ниже слово «Предрассуждений», перенесенное из предыдущих набросков, где оставалось и продолжает оставаться незачеркнутым. Оно обозначает задуманный стих, который, по всей видимости, предполагается четырехстопным, на что указывает прежде всего поставленный под ним знак окончания строфы «=»,⁵⁵ а также отсутствие характерного для пятистопных стихов выноса начала строки влево, притом что «Предрассуждений» написано с прописной буквы.⁵⁶ Последнее слово предыдущей строки «малодушной» требует рифмы «послушной». Это прилагательное Пушкин здесь не пишет, но явно держит в уме, поскольку выше оно не зачеркнуто. В тот момент, когда ставится знак окончания строфы, под ним отсутствуют какие-либо записи, а коль скоро нет слова «льстец», то не должно быть и рифмующегося с ним стиха «Везде ярем, секира иль венец». Так сложился каркас строфы, состоящий из двух четырехстопных стихов, одного полностью сочиненного, другого — лишь намеченного, причем наполовину мысленно:

(Везде злодей иль малодушной)
(<u>Предрассуждений</u>	() (послушной).

Не завершив работу над этой строфой, Пушкин приступил к следующей. Ниже отчерка он пишет и зачеркивает: «Что», затем: «А человек», причем после этого сочетания ставит тире,⁵⁷ которое вероятнее всего означает пропуск в стихе еще не найденного слова. Если же здесь был намечен пробел, то после него должно было (или, по крайней мере, могло) что-то быть написано, т. е. нельзя исключить того, что (как бы это ни было противно рассуждениям Ю. Г. Оксмана и В. В. Пугачева) какое-то время существовал вариант, поддерживающий конъектуру И. Н. Медведевой—Б. В. Томашевского:

А человек — тиран — льстец.

⁵⁵ В автографе этот знак как бы завершает фразу «А человек», но относиться к ней по смыслу не может, так как Пушкин такого знака препинания не употреблял. Следовательно, он появился ранее, когда перед ним (в строке по горизонтали) и под ним еще не было ничего написано. Подобный же знак стоит под строфой *Е(Д)* (см. с. 128).

⁵⁶ Непонятен, правда, небольшой сдвиг вправо относительно первого слова предыдущей строки. Из сличения с последней строкой, где в первом варианте повторяется это слово (см. сноску 29), написанное с еще большим отступом, можно предположить, что Пушкин на всякий случай резервировал место для возможного появления перед «Предрассуждений» какого-нибудь слова, если строка будет преобразовываться в пятистопный ямб.

⁵⁷ Тире ставится после знака окончания строфы, оказавшегося в одной строке с «А человек».

Появление рифмующего слова «льстец» в пятистопном стихе (такovým он должен быть как первый в новой строфе) приводит к перестройке набросков. Оно подсказывает рифму «венец», а с нею получают завершение не складывавшиеся ранее фрагменты: «[Везде ярем]», «[Везде ярем — секира]» — и становятся недостающим первым стихом намеченной предыдущей строфы:

Везде ярем, секира иль венец.

Этот стих вписывается в предназначенный для него межстрочный интервал, а первый стих новой строфы, оканчивающийся словом «льстец», автоматически присоединяется к предыдущей, становясь в ней третьим. При таком раскладе сочетание «А человек», если оно еще не было вычеркнуто, становится неуместным (вступает в силу аргумент В. В. Пугачева) и аннулируется. Эта же черта захватывает и потерявший свой смысл знак строфораздела. Строка приобретает вид:

— тиран — льстец

что равносильно:

() тиран () льстец

В этом свете хорошо видна как ошибка в расположении слов, допущенная Л. Н. Майковым и повторенная в «большом» академическом «Полном собрании сочинений», так и некорректность конъектуры И. Н. Медведевой—В. В. Томашевского для основного текста послания.

После этой перекомпоновки слово «Предрассуждений», обозначающее предполагавшийся заключительный четырехстопный стих, оказалось не на месте — между второй и третьей строками. Не зачеркивая его здесь (как он поступил и выше, перенося его сюда), Пушкин пишет его в третий раз — там, где теперь и полагается быть заключительной четырехстопной строке. Рифмующее прилагательное «послушной» по-прежнему держится в уме, а недостающее односложное слово все еще, может быть, не найдено. Трудно сказать, что произошло далее: то ли к перу прицепилась какая-то соринка, то ли Пушкин сменил перо (а при этом возможен даже некоторый перерыв в работе), — но завершающая правка строки несколько отличается от того, как было написано «Предрассуждений».

Так получился стих:

Иль предрассудков раб послушной.

До сих пор ни на одном этапе работы над строфою тире между словами «тиран» и «льстец» не связывалось с написанным выше «Предрассуждений» и не выступало его заместителем. Однако не могло ли оно приобрести это значение, когда в последнем стихе «Предрассуждений» было исправлено на «Предрассудков»? Если бы подобное произошло (как получается по С. А. Фомичеву), то Пушкину обязательно потребовалось бы, можно с большой уверенностью предполагать, как-то показать такое изменение и единственным, кажется, способом это сделать был бы знак вставки. Наконец не может не вызвать сомнений само сочетание «предрассуждений льстец». В его обоснование С. А. Фомичев приводит следующий аргумент: «„Предрассуждения” и „предрассудки” — несомненно, синонимы, но первое слово принадлежит к лексике высокой: ср. в оде „Вольность”:

Везде неправедная власть
В сгущенной мгле предрассуждений
Воссела...⁵⁸

⁵⁸ Фомичев С. А. Указ. соч. С. 37.

Это рассуждение не только не устраняет имевшиеся, но и рождает новые недоуменные вопросы, на которые не находится вразумительных ответов. Почему, когда в соседних строках оказались почти одинаковые слова («предрассуждений» и «предрассудков»), Пушкин не сделал даже попытки найти замену одному из них? Если это была сознательная стиливая установка, то чем она была вызвана именно в этой строфе, коль скоро нигде более в послании высокий стиль не употреблен? Почему именно к слову «раб» подобрано определение «среднего» (или «низкого»?) стиля, а к слову «льстец» — высокого? Значит ли это, что, в представлении Пушкина, льстец «возвышеннее» раба?⁵⁹ Вообще, принадлежит ли существительное «предрассуждений» к высокому стилю или может употребляться в разных стилях? Например:

Кому не скучно лицемерить,
Различно повторять одно,
Стараться важно в том уверить,
В чем все уверены давно,
Всё те же слышать возраженья,
Уничтожать предрассужденья,
Которых не было и нет
У девочки в тринадцать лет!

(«Евгений Онегин», IV, 8)

Если действительно второе (а так, кажется, и обстоит дело), то теряет силу единственный аргумент С. А. Фомичева в объяснение предполагаемого им употребления Пушкиным в соседних строках слов, не только синонимичных по значению, но и в большей своей части совпадающих по звучанию и написанию. И главное: возможно ли сочетание «предрассуждений льстец»? Кто такой «раб предрассудков», понятно: человек, который им слепо верит и, не размышляя, им следует. Предрассуждения (т. е. те же предрассудки) можно разделять, поощрять, поддерживать, питать и др., но можно ли им льстить? Встречается ли подобное словоупотребление в русском языке? Не имея ответов на все эти вопросы, нельзя признать допустимой конъектуру С. А. Фомичева.

Вторым спорным моментом, требующим обстоятельного анализа, является включение в текст послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», как оно печатается последние шесть десятилетий, двух строф, написанных в другом месте первой кишиневской тетради.

История вопроса начинается с Л. Н. Майкова, указавшего в комментарии к стихотворению, что «в той же рукописи (...), на л. 36 об. находится еще несколько стихов, по-видимому, принадлежащих к той же пиесе или составляющих вариант к ней».⁶⁰ Публикуя набросок, о котором шла речь, он придал ему вид более или менее связанного текста, включив в него ряд зачеркнутых слов и строк и расставив по-своему знаки препинания.⁶¹

⁵⁹ Уместно в связи с этим вспомнить:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу...

(«Друзьям», 1828; Акад. III, 90)

⁶⁰ Майков Л. Н. Материалы для академического издания сочинений А. С. Пушкина. СПб., 1902. С. 176.

⁶¹ Например, у Л. Н. Майкова строфа *H* имеет вид:

Красы Лаис, заветные пиры,
И клики радости безумной,
И мирных муз минутные дары
И лепетанье славы шумной,
(Все скучно мне....)

Упорядочение рисунка строфы по тому образцу, которому следовал Пушкин в послании, правомерно и не вызывает возражений. Присоединение зачеркнутых слов придает строфе

Признаки, на основании которых Л. Н. Майков установил связь между наброском «Красы лаис, заветные пиры...» и посланием «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», очевидны и убедительны: общие мотивы разочарования жизнью и охлаждения к ее радостям, один и тот же редкий для Пушкина стихотворный размер и записанные на л. 57, об. после строфы *Е(Д)* полтора стиха строфы *П*:

Разоблачив пленительный кумир
Я вижу

(См. выше, с. 128—129, 131).

Немедленно последовал первый опыт сведения двух стихотворений в одно целое. П. А. Ефремов поместил «дополнительные» строфы *Н*, *П*, *Р* в конец, после строфы *М* («Везде ярем, секира иль венец...»), устранив из текста Л. Н. Майкова скобки, обозначающие зачеркивания, изменив пунктуацию и напечатать четвертый стих строфы *Р* в его предпоследнем варианте («И сам с собой я лицемерил»).⁶² Механическое соединение текстов не дало искомого результата — цельного, связного произведения, а лишь образовало «привесок», в котором повторялись уже прозвучавшие мотивы. В дореволюционном академическом издании В. Е. Якушкин и П. О. Морозов, согласившись с Л. Н. Майковым относительно принадлежности «отрывка» «Красы лаис, заветные пиры...» к посланию «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», напечатали его тем не менее, учтя неудачный опыт П. А. Ефремова, как отдельное стихотворение «только потому, что в рукописи (он) находится 20-ю листами ранее».⁶³

Новую попытку соединить тексты предпринял В. Я. Брюсов. Запись на л. 57, об. полтора стихов он истолковал как указание места написанной на л. 36, об. строфы *П* и соответственно включил ее в послание «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» между строфами *Е(Д)* и *Ж*:

Свою печать утратил резвый нрав,
Душа час-от-часу немеет
В ней чувств уж нет. Так легкой лист дубрав
В ключах Кавказских каменеет.

Разоблачив пленительный кумир,
Я вижу призрак безобразный...
Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и прайдной?

Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным?
Ужель в разврата глубине
Я наслаждался сердцем ясным?⁶⁴

Брюсовское толкование записи полтора стихов правдоподобно и допустимо, но не учитывает того важного обстоятельства, что они были Пушкиным зачеркнуты и тем самым было оставлено намерение включить в послание строфу «Разоблачив пленительный кумир...». Характерно, что, как только эти полтора стиха были написаны, мысль Пушкина ушла от них куда-то в сторону и вылилась в фрагмент: «Как бьется лань пронзенная стрелой И силится», — которому нигде в известных

законченность и обеспечивает плавный переход мысли к следующей строфе. Однако эти слова взяты из первого, отвергнутого слоя начального стиха строфы *П*, и выделение их в отдельную, промежуточную строку не может быть признано допустимым.

⁶² Пушкин А. С. Соч. / Ред. П. А. Ефремова. СПб., 1905. Т. 8. С. 188—190.

⁶³ Пушкин А. С. Соч. СПб.: Имп. Акад. наук, 1912. Т. 3. С. 33; Прим. С. 47—48, 106.

⁶⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Ред., вступ. статьи и коммент. В. Брюсова. М., 1919. Т. 1. Ч. 1. С. 188.

нам замыслах того времени не нашлось применения, хотя он и помечен знаками переноса в другое место.

Когда Пушкин начал (возможно, после некоторого перерыва, обозначенного длинным отчерком?) писать строфу Ж («Ужели он казался прежде мне...»), между нею и предыдущей возник смысловой разрыв, образовавшийся как результат отсутствия связующего звена. Кого или что подразумевает местоимение «он», стало непонятно. Казалось бы, разоблаченный кумир как нельзя лучше подходит в данном случае; тем не менее отвергнутая Пушкиным строфа в том виде, как мы ее знаем, отнюдь не заполняла пробел. Если первые два ее стиха более или менее логично смыкаются с предыдущей строфой, то третий и четвертый («Но что ж теперь тревожит хладный мир Души бесчувственной и праздной?») содержат вопрос, на который и должна была бы отвечать следующая строфа или же его продолжать. В соответствии с планом (см. выше, с. 127), где были намечены пункты (строки) «Ко всему охладел» и «Ветренный я стал бесчувствен», следует ожидать ответа, что ныне, после всех разочарований, «хладный мир» «бесчувственной души» не волнует *ничто*. Вместо этого заданный вопрос как бы игнорируется и замещается новыми, хорошо примыкающими к первым двум стихам. Из этого вытекает, что если бы Пушкин сохранил строфу П в составе послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», ее третий и четвертый стихи подлежали бы изменению или строфа Ж начиналась бы и развивалась иначе.

Смысловой разрыв получился резким, сильно ощутимым, и Брюсов, сам поэт, вряд ли его не замечал. Остается, следовательно, предположить, что у него было свое объяснение, нейтрализовавшее возникающее ощущение «нестыковки». Может быть, он полагал, что вопросы, задаваемые в строфе «Ужели он казался прежде мне...», и есть ответ на вопрос предыдущей строфы, т. е. лирического героя волнует, как мог он восхищаться «призраком безобразным» и видеть в нем «пленительный кумир». Подобное восприятие строфы не приходит естественно, плавно, без усилий, как следует ожидать в жанре послания, и требует изощрения мысли, додумывания за автора. Маловероятно, чтобы в *послании* Пушкин добивался такого эффекта и вкладывал здесь такой смысл. Если так рассуждал Брюсов, это была лишь конъектура, причем весьма натянутая.

В свете всех этих соображений решение Брюсова должно быть признано в крайней степени сомнительным. Другая же его новация представляется полным текстологическим абсурдом. Начав посланием «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» подборку, озаглавленную им «Наброски элегий» 1821—1823 годов, и обозначив его цифрой «I», он после строфы И (по его счету девятой) напечатал под цифрой «II» полностью набросок «Красы Лаис, заветные пиры...», а далее под цифрой «III» продолжил послание со строфы К («Я говорил пред хладною толпой...»). При этом, будучи разделены на три, казалось бы, самостоятельных наброска, эти отрывки имеют общую нумерацию строф, которых насчитывается таким образом шестнадцать. Поскольку же строфа «Разоблачив пленительный кумир...» использована в первом наброске, во втором, куда она входит по принадлежности, она повторена с изменением первого стиха, в качестве которого взят один из ранних, зачеркнутых его вариантов:

Всё скучно мне, я обнажил кумир...⁶⁵

Это придало наброску некоторую внутреннюю стройность, но никоим образом не сообщило убедительности алогичным действиям Брюсова.

Редакторы «Полных собраний сочинений» А. С. Пушкина, выходявших в 1930-е годы (начиная с издания «Красной нивы»), проявляли осторожность, «учитывая

⁶⁵ Там же.

отсутствие точных указаний Пушкина»,⁶⁶ и, отказавшись от попыток создать «сводный» текст, печатали набросок «Красы Лаис, заветные пиры...» как отдельное стихотворение. Однако текстологические манипуляции Брюсова не были полностью дискредитированы. И. Н. Медведева признала правильным его «решение задачи с начатой в черновике послания строфой „Разоблачив пленительный кумир“»⁶⁷ и перенесла это решение в подготовленный ею текст послания со всеми, естественно, свойственными ему недочетами и ошибками, детально разобранными выше. Одну из них — нестыковку между вопросом, завершающим вставленную строфу, и отсутствием ответа на него в следующей строфе — она, видимо, сознавала и попыталась ее сгладить пунктуацией. В строфе II в конце второго и четвертого стихов Пушкин поставил тире — универсальный знак, который у него мог заменять любой из знаков препинания, а также приобретать собственное значение; в строфах Ж и И пунктуация в конце стихов вообще отсутствует. Подобное состояние автографа открывает широкие возможности для интерпретации, что и произошло на самом деле:

- | | |
|--|--|
| Разоблачив [пленительный] кумир,
а. Я вижу призрак безобразный...
б. Я вижу призрак безобразный. | Медведева 1938, 1940 ⁶⁸
Медведева 1949, Томашевский |
| Но что ж теперь тревожит хладный мир
Души бесчувственной и праздной? ⁶⁹ | |
| Ужели он казался прежде мне
Столь величавым и прекрасным, | Медведева (все изд.), ⁷⁰ Томашевский |
| Ужели в сей позорной глубине
а. Я наслаждался сердцем ясным.
б. Я наслаждался сердцем ясным! | Медведева 1938 ⁷¹
Медведева 1940, 1949, Томашевский |
| Что ж видел в нем безумец молодой,
а. Кого любил, к чему стремился,
б. Чего искал, к чему стремился, | Медведева (все изд.), ⁷² Томашевский
Медведева 1938, 1940 ⁷³
Медведева 1949, Томашевский |
| Кого ж, кого возвышенной (душой)
а. Боготворить не постыдился?
б. Боготворить не постыдился! | Медведева 1938, ⁷⁴ Томашевский
Медведева 1940, 1949 |

Замена вопросительных знаков, поставленных, при отсутствии авторской пунктуации, предыдущими редакторами, на восклицательные придавала вопросу: «Но что ж теперь тревожит хладный мир Души бесчувственной и праздной?» — оттенок риторичности, а восклицания приобрели видимость ответов. Вероятно, И. Н. Медведева склонилась к той интерпретации строфы «Ужели он казался прежде мне...», которую, как говорилось выше, можно *предположительно* допустить у Брюсова. Во всяком случае, поиски исследовательницей все более «совершенной» пунктуации обнажает скрытый механизм принятия ею решения: сначала строфе II было

⁶⁶ Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов... С. 55.

⁶⁷ Там же. С. 54—55.

⁶⁸ Вслед за П. А. Ефремовым и В. Я. Брюсовым.

⁶⁹ Все текстологи, кроме Л. Н. Майкова, поставившего точку.

⁷⁰ Все предшествующие текстологи поставили здесь «?».

⁷¹ Все предшествующие текстологи поставили здесь «?».

⁷² Все предшествующие текстологи поставили здесь «?».

⁷³ В. Я. Брюсов употребил здесь «?».

⁷⁴ Л. Н. Майков, В. Е. Якушкин и П. О. Морозов употребили точку; П. А. Ефремов и В. Я. Брюсов — вопросительный знак.

определено место в послании «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», а затем велась «подгонка», без которой строфа на это место не становилась.

Если включение строфы «Разоблачив пленительный кумир...» в текст послания и определение для нее положения имело некоторое основание и может правомерно служить предметом текстологической дискуссии, то касательно строфы *H* («Красы лаис, заветные пиры...») нет никаких на этот счет авторских указаний. И. Н. Медведева нашла ей место «по смыслу» — между строфами *A* и *B*. Поставив в конце *A*, где отсутствует знак препинания, запятую, а вставленную строфу *H*, где конечного знака также нет, завершив точкою, она (или, может быть, редактор второго тома академического «Полного собрания сочинений»?) объединила их в смысловой и синтаксический комплекс внутри стихотворения.⁷⁵ Смысловая связь была таким образом установлена, но добавленная строфа прервала опорную анафорическую структуру («Я знал») четырех строф послания (*A*, *B*, *B*, *Г*). Допустил ли бы это Пушкин, вызывает большие сомнения.

И. Н. Медведева полагала, что строфы на л. 36, об. были набросаны в перерыв, сделанный Пушкиным на л. 57 после строфы *B* («Я знал любовь...»), оканчивающейся стихом: «Очарованьем, упоеньем —».⁷⁶ Если согласиться с этим далеко не бесспорным выводом, к которому исследовательница пришла в ходе «анализа основного черновика»,⁷⁷ то складывается следующая картина творческого процесса. Открыв «первый попавшийся свободный лист»,⁷⁸ Пушкин пишет три строфы (*H*, *П*, *P*), из которых две еще не имеют адреса (полуторастиише «Разоблачив пленительный кумир Я вижу» появится позже, на л. 57, об.) и заготавливаются впрок, но первой (*H*) уже предназначено место. Она должна его занять в ряду трех строф (*A*, *B*, *B*), в которых последовательно употребляется анафора «Я знал»; более того, в первой же строфе (*Г*), написанной по возвращении на л. 57 после этого перерыва, анафора снова будет соблюдена, и ряд увеличится до четырех. В этом окружении строфа без анафоры выглядит инородным вкраплением. Странно и то, что ни в одном зачеркнутом варианте это «Я знал» не фигурирует, т. е. со стороны Пушкина не было сделано даже попытки устранить возникавшую несогласованность.

Еще одна «неувязка» создается повторением в смежных строфах близких, почти синонимичных образов: «досуг, беспечных муз удел» и «мирных муз минутные дары». Можно, разумеется, предположить, что при окончательной доработке стихотворения, если таковая состоялась бы, это повторение было бы устранено, а появилось оно потому, что, сочиняя строфу «Красы лаис, заветные пиры...», Пушкин-де не справлялся с текстом строфы «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», за которой ей предназначалось занять место. В этом случае, однако, исчезает всякая уверенность в том, что между этими строфами задумывалась связь. Если же не принять подобное предположение, то повторение образов находит только одно объяснение, равнозначное предыдущему выводу: строфа «Красы лаис, заветные пиры...» не связывалась в творческом сознании Пушкина с первой строфой послания.

Взвешивая все доводы pro et contra решения И. Н. Медведевой относительно строфы «Красы лаис, заветные пиры...», следует обратить внимание на вариант текста, существовавший какое-то время в первом слое перехода от нее к строфе «Разоблачив пленительный кумир...»:

⁷⁵ Примечательно, что это решение было найдено не сразу. Сначала, в газетной публикации, строфы заканчивались: первая (*A*) — запятой; вставленная (*H*) — точкою с запятой; следующая (*B*) — точкою с запятой (на месте авторского тире); последняя в комплексе (*B*) — точкою (на месте авторского тире). В статье комплекс расширен до пяти строф: первая кончается запятой, как и ранее; вставная (*H*) — запятой; следующие две (*B*, *B*) — авторскими тире, о значении которых читателю предложено догадываться самому; пятая (*Г*) — точкою (на месте авторского тире).

⁷⁶ Медведева И. Н. Пушкинская элегия 1820-х годов... С. 54.

⁷⁷ Там же. С. 53.

⁷⁸ Там же. С. 54.

Красы лаис, заветные пиры
 И клики радости безумной
 И мирных Муз минутные дары —
 И лепетанье славы шумной
 Все скучно мне — я об(нажил кумир)(?)⁷⁹

Совершенно очевидно, что если бы Пушкин писал строфу «Красы лаис, заветные пиры...» в продолжение строфы «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», такой вариант не мог бы сложиться даже мимолетно, так как он нарушает весь ход мысли, намечившийся в уже сочиненных на л. 56, об.—57, как считала И. Н. Медведева, строфах *А*, *Б* и *В*. Это самый сильный контраргумент, в свете которого обнаруживается, что если работа над посланием велась в последовательности предполагаемой (но не доказанной!) И. Н. Медведевой, то место в нем строфы *Н* определено ею неверно.

К тому же выводу, но оперируя другими соображениями, пришел С. А. Фомичев. В его изложении, правда, трудно понять, в какой момент Пушкин перешел на пробельный л. 36, об. С одной стороны, говорится, что работа над посланием была на нем продолжена после того, как на л. 58 была набросана (но не завершена) строфа *М*, а следовавшие далее чистые листы оставлены, вероятно, для беловика послания.⁸⁰ С другой стороны, утверждается, что с добавлением строф, записанных на л. 36, об., была связана перекомпоновка текста послания, включавшая и перестановку местами, на л. 57—57, об., строф *Е(Д)* и *Д(Е)*,⁸¹ а она в свою очередь проводилась в перерыв, наступивший между строфами *Д(Е)* и *Ж*, когда, написав стихотворные фрагменты «Разоблачив пленительный кумир Я вижу», «Как бьется лань, пронзенная стрелой, И силится» и отчеркнув их длинной линией, Пушкин какое-то время не приступал к строфе *Ж*.

Когда бы ни были написаны строфы на л. 36, об., их местоположение в послании было, по мнению С. А. Фомичева, «намечено равным (т. е. им предшествовавшим. — *В. Р.*) наброском строфы „Разоблачив пленительный кумир Я вижу...“».⁸² Оставлено без разъяснения, что означало зачеркивание этой «ранней» заготовки вставляемой строфы. Не замечен и не проанализирован вариант, в котором, казалось бы, намечался удачный переход от строфы *Н* к *П*:

Все скучно мне — я об(нажил кумир).

Между тем, получи этот вариант развитие, обе строфы очень хорошо примкнули бы в своей прямой последовательности к предыдущему тексту, кончавшемуся стихом «В ключах Кавказских каменеет». Однако произошло другое: Пушкин разрушил связь между строфами, оставив при этом первую (*Н*) незаконченной по смыслу и подчеркнув их обособленность друг от друга фигурной скобкой, поставленной под каждой из них. Все это не может не усилить в очередной раз сомнений относительно предложенной С. А. Фомичевым «привязки» строф *Н* и *П* к посланию.

Впрочем, у С. А. Фомичева, как и у его предшественников, которые все видели этот вариант, никаких сомнений не возникло. Продолжив начатые ими поиски места в послании «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» для строф с л. 36, об., он предложил новое, оригинальное решение вопроса. По его мнению, фигурные скобки обозначают в данном случае перестановку строф местами, а строфа «Красы лаис, заветные пиры...» приобретает в новом своем положении вопросительную интонацию от соседства со строфой «Ужели он казался прежде мне...», которую, в отличие от И. Н. Медведевой, С. А. Фомичев считает тоже вопросительной.⁸³

⁷⁹ См. сноску 61.

⁸⁰ Фомичев С. А. Указ. соч. С. 33.

⁸¹ Там же. С. 34.

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

Таким образом, в его интерпретации разбираемый участок стихотворения приобретает следующий вид:

Свою печать утратил резвый нрав,
 Душа час от часу немеет;
 В ней чувств уж нет. Так легкий лист дубрав
 В ключах кавказских каменеет.

Разоблачив [пленительный] кумир,
 Я вижу призрак безобразной.
 Но что ж теперь тревожит хладный мир
 Души бесчувственной и праздной?

Красы Лаис, заветные пиры,
 И клики радости безумной,
 И мирных муз минутные дары,
 И лепетанье славы шумной?

Ужели он казался прежде мне
 Столь величавым и прекрасным,
 Ужели в сей позорной глубине
 Я наслаждался сердцем ясным?⁸⁴

Фигурные скобки, охватывающие *сбоку* группу строк, нередко употреблялись Пушкиным как знак переноса стихов в другое место. Поставленные *под* последней строкой текста и обращенные острием вниз они столь же привычно для Пушкина служили знаком завершения произведения или какой-то его части. Интерпретация их как пометы, применяемой для переноса строфы ниже, вводится в пушкиноведение впервые и требует обоснования фактами, чем С. А. Фомичев пренебрег. Необходимо указать в автографах Пушкина хотя бы один случай, когда в соответствии с подобными скобками была осуществлена реально в более позднем автографе или печатном тексте перестановка частей произведения. До сих пор в пушкиноведческой литературе не было упомянуто ни одного такого примера, и в их отсутствие ничего не остается, как понимать фигурные скобки на л. 36, об. под строфами *Н* и *П* в качестве авторской констатации того факта, что текст, задумывавшийся единым стихотворением, в котором строфы объединялись фразой «Все скучно мне», распался на два независимых один от другого четверостишия, причем первое из них перестало выражать законченную мысль.

Если тем не менее согласиться с предложенною С. А. Фомичевым перестановкою строк и с введением их в этой последовательности в послание «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», то никакого существенного улучшения композиции по сравнению с версией В. Я. Брюсова—И. Н. Медведевой не происходит; напротив, некоторые слабые моменты их решения усугубляются и появляются новые. Вопрос: «Но что ж теперь тревожит хладный мир Души бесчувственной и праздной?» — по-прежнему не получает предусмотренного в набросках плана ответа. К тому же исчезает возможность видеть его в строфе «Ужели он казался прежде мне...». Местоимение «он» ее первого стиха еще более отдалается от существительного «кумир», связь между ними еще более слабеет и смысловой разрыв углубляется. Вопрос, формулируемый в строфе «Красы лаис, заветные пиры...», также не находит ответа и потому превращается в чисто риторический, заданный с неясною целью. В его структуре инородным становится анафорический союз «И»: утвердительная интонация строфы позволяла объединить все члены перечисления в одно

⁸⁴ Там же. С. 35—36.

предложение, завершающееся обобщающим словом, и тогда он был уместен; вопрос требует дизъюнкции, а следовательно союза «Иль».

Итак, любому варианту контаминации текстов могут быть противопоставлены весомые, его разрушающие аргументы, которые в сумме порождают сомнение в справедливости самой исходной посылки текстологов, согласно которой строфы на л. 36, об. предназначались для послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...» и к их сочинению Пушкин приступил тогда, когда оно в какой-то части было уже написано. Анализ того, как они создавались, эти сомнения не только не развеивает, но, напротив, укрепляет.

Первую строфу послания Пушкин записал на л. 56, об. сразу набело, с одной лишь поправкой, которая могла быть сделана как по ходу, так и позднее, когда все четверостишие уже легло на бумагу и автор пробежал его лишний раз взглядом, чтобы окончательно его оценить.⁸⁵ Он мог это сделать прежде, чем приступить к второй строфе, но мог и в процессе работы над нею. В этой самой первой записи определилась, без каких-либо пробных поисков, организация строфы (чередование пяти- и четырехстопных ямбов, перекрестная рифмовка, мужская рифма в нечетных стихах и женская в четных) и ее рисунок (отступ четных стихов на два слога от края нечетных строк). Все следующие строфы рождались в напряженных поисках, отразившихся в нескольких слоях правки многих стихов, и это наводит на подозрение, что либо существовал несохранившийся черновик первой строфы, либо Пушкин тщательно ее обдумывал и, лишь когда она сложилась, взялся за перо, начав ею свое послание. Это предположение (в любом из возможных вариантов) тем более вероятно, что подобную строфу Пушкин использовал только в этом стихотворении⁸⁶ и, следовательно, ему могли понадобиться какие-то «прикидки» для того, чтобы выбранная новая для него форма отлилась в готовую строфу.

Примечательно следующее обстоятельство. Как бы трудно ни шла работа над каждой строфой, какой бы обильной и сложной ни была правка и как бы она ни искажала очертания строфы неизбежными записями над и под строкою и выходами за ее пределы, в исходных набросках везде соблюдается отступ четных стихов и тем самым принятый рисунок. Ни в одном из черновых вариантов не нарушается схема чередования размеров; есть неполные (незавершенные) варианты, но они не могут рассматриваться как отступление от этой схемы.

Отметив эти существенные особенности автографа послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», посмотрим, что получилось у Пушкина, когда он (если согласиться с И. Н. Медведевой и С. А. Фомичевым) после некоторого перерыва вернулся к работе над стихотворением, продолжив ее на якобы пробельном листе.

Первый же стих новой строфы (Н) нарушает ранее последовательно выдерживавшуюся схему; вместо пятистопного ямба строфа начинается четырехстопным:

а. Красы лаис, пиров бокал

Поправками строка будет приведена к пятистопному ямбу:

б. Красы лаис, торжественн(ы)х(?)⁸⁷ пиры

в. Красы лаис, заветные пиры

Однако любопытно, что Пушкин ее начал, отступив от левого края листа значительно далее, чем делал это с первыми (пятистопными) строками, начиная

⁸⁵ Третий стих первоначально читался: «Я знал досуг, беспечности удел»; слово «беспечности» Пушкин переправил на «беспечных Муз», написав новую концовку «ных» и слово «Муз» над зачеркнутой концовкой «ности».

⁸⁶ *Медведева И. Н.* Пушкинская элегия 1820-х годов... С. 52; *Томашевский Б. В.* Строфики Пушкина // *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 320—321.

⁸⁷ Предположительное чтение И. Н. Медведевой. Слово написано явно четырехсложное, так что независимо от того, правильно ли оно прочитано или нет, пятистопный ямбу оформляется уже в этом варианте.

строфы послания. Записать пятистопную строку ему хватало здесь места и при подобном увеличенном удалении от края листа, но отступить, как того требовал рисунок, еще на два слога в следующей (четырёхстопной) строке он бы не смог, так как для нее осталась бы недостаточная ширина. Следовательно, на этой стадии еще, вероятно, не предполагалось чередование размеров и стихи, которым предстояло лечь на пробельную страницу, мыслились почему-то, в разительное нарушение уже принятой и опробованной схемы, все четырёхстопными. Это подтверждается тем, что вторая строка начата строго на одной вертикальной линии с первой. В свою очередь из этого следует, что правка, преобразовавшая первый стих из четырёхстопного в пятистопный, велась после того, как была написана вторая строка.

Итак, на листе появилось два стиха:

Красы лаис, пиров бокал
И клики радости безумной,

Следующая строка требует особо внимательного анализа. В своем окончательном виде она читается:

И мирных Муз минутные дары —

Слово «Муз» расположено точно на одной линии по вертикали с начальными словами двух предыдущих строк, т. е., судя по этому графическому признаку, именно с этого существительного мог бы начинаться третий стих, но в этом случае произошел бы сбой размера:

Муз минутные дары —

Находящийся слева союз «И» восстановил бы четырёхстопный ямб («И Муз минутные дары»), если бы это слово не было вынесено сильно влево, а прилагательное «мирных» не было бы прижато к нему и к начальной букве слова «Муз», т. е. не втискивалось бы в пробел между ними. Союз «И» расположен приблизительно на таком же расстоянии от края листа, на каком Пушкин начинал нечетные (пятистопные) стихи, так что естественно задать вопрос, не был ли этот стих изначально задуман пятистопным с оставленным пробелом для ненайденного двусложного слова:

И *(пропуск)* Муз минутные дары —

Ответ был бы однозначно утвердительным, если бы прилагательное «минутные» не было вычеркнуто, а затем восстановлено, т. е. если бы какое-то время не существовал вариант:

И мирных Муз *(пропуск)* дары — ,

который допускает два толкования.

Первое. По какой-то причине Пушкин решил заменить слово «минутные» другим, также четырёхсложным, но, не найдя подходящего, вернулся к исходному. В этом случае первым вариантом стиха было «И *(пропуск)* Муз минутные дары», т. е. уже на этой стадии предусматривался пятистопный ямб, а вынос «И» был намеренным для создания рисунка строфы с чередующимися размерами. Если так обстояло дело, то первая строка могла быть изменена из четырёхстопной в пятистопную и до того, как Пушкин приступил к третьей, и в процессе работы над нею, и даже по ее завершении, на переходе к четвертой. Для дальнейших рассуждений важно, что преобразование было сделано *не ранее* перехода от второго стиха к третьему.

Второе. Слово «минутные» вычеркивается потому, что при появлении прилагательного «мирных» образовалось два лишних слога, которые следовало убрать для соблюдения единства размера (четырёхстопного) с предыдущими двумя стихами. В

этом случае сочинение рассматриваемого стиха не могло начаться с союза и оставляемого за ним пробела, и, следовательно, стих прошел варианты:

- а. Муз минутные дары —
- б. И мирных Муз (пробел 2 слога) дары —
- в. И мирных Муз минутные дары —

При таком раскладе вариантов третьего стиха преобразование первой строки в пятистопную могло произойти только позднее стадии «б», которая была четырехстопной. Однако уже, вероятно, на стадии «а» или самое позднее «б» должна была подбираться рифма к «дары», из чего вытекает, что какое-то время четверостишие, может быть, имело вид:

Красы лаис, (пробел 2 слога) пиры
И клики радости безумной,
И мирных Муз (пробел 2 слога) дары
И лепетанье славы шумной

Создав этот остов, Пушкин стал подыскивать недостающие двусложные слова, но что-то его остановило — возможно, присутствие в третьем стихе пусть и зачеркнутого слова «минутные», которое озарило внезапным оригинальным решением чередовать размеры. Это прилагательное восстанавливается, подбирается слово для первого стиха,⁸⁸ и организация четверостишия завершается. Правда, из-за того, что она определилась лишь в процессе работы над отдельными стихами,⁸⁹ рисунок еще не установился, однако уже на переходе к следующему стиху он будет обозначен.

Как бы ни развивалось четверостишие: по первому рассмотренному вероятному сценарию или по второму — процесс сочинения разительно отличается от того, как он шел на л. 56, об.—58 над посланием «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...». То, как складывалось анализируемое четверостишие, мало похоже на *продолжение* работы над стихотворением с устоявшейся и многократно уже воспроизведенной строфической организацией. Больше это напоминает некий предшествующий набросок. Это впечатление подтверждает и второе четверостишие (II), записанное на л. 36, об.

Полтора стиха («Разоблачив пленительный кумир Я вижу»), которыми, как предполагается, обозначена связь этого четверостишия с посланием и указано его место, записаны на л. 57, об. без единой поправки, и это говорит о том, что к этому моменту они уже четко сложились. Они же представляют собой последний слой первых двух строк четверостишия II, как оно было оставлено на л. 36, об., но с присутствием зачеркнутого там прилагательного «пленитель(ный)». Между тем для того, чтобы прийти к этому тексту на л. 36, об., Пушкину понадобилось опробовать несколько вариантов.⁹⁰

Сначала возникает переход «Все скучно мне — я об(нажил кумир)(?)».⁹¹ Между этим стихом и предыдущим Пушкин не поставил никакого разделительного знака, и расстояние между ними по вертикали несколько не увеличено по сравнению с межстрочными интервалами в уже написанном четверостишии. Эти признаки говорят о том, что на данном этапе определилось, видимо, только чередование размеров и расположение стихов, но не деление на строфы, а, как уже было сказано, приступая

⁸⁸ См. варианты «б» и «в» на с. 147.

⁸⁹ Этим устанавливается независимость пушкинского стихотворения от думы К. Ф. Рылеева «Борис Годунов» (1822), где употреблена та же строфа. Б. В. Томашевский считал, что «совпадение, причина которого неясна, может быть не случайно» (Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. С. 321).

⁹⁰ В том виде, как варианты этого четверостишия представлены И. Н. Медведевой (Акад. II, 782), они вызывают ряд вопросов, которые требуют обстоятельного рассмотрения.

⁹¹ См. выше с. 145.

записывать послание «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», Пушкин имел четкое, окончательно сложившееся представление о строфической организации начатого стихотворения и каждая строфа содержала у него законченную мысль.

Далее работа над пятым и шестым стихами протекала, вероятно, так:

- б. *Начато*: Но я
- в. Но обнажив [пленитель(ный)] кумир,
Увидел призрак безобразной —
- г. В них обнажив [пленитель(ный)] кумир,
Увидел призрак безобразной —
- д. Разоблачив [пленитель(ный)] кумир,
Я вижу призрак безобразной —

Только в пятом варианте Пушкин пришел на л. 36, об. к тому, что на л. 57, об. записано без единой поправки. Этим ставится под сильное сомнение предположение (правильнее сказать — постулат), согласно которому три строфы на л. 36, об. были написаны *в продолжение* работы над посланием. Напротив, больше оснований заключить, что полтора стиха на л. 57, об. повторяли начало *уже сочиненной* строфы, «примеряемой» к посланию, но в конечном итоге отвергнутой.

Таким образом, существуют важные признаки, обнажающие ложность главной посылки, из которой исходили В. Я. Брюсов, И. Н. Медведева и С. А. Фомичев при установлении текста послания «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...». Первыми были написаны стихи на л. 36, об., причем в самом начальном варианте перехода от четвертого к пятому строфическое деление еще не намечалось, хотя чередование размеров уже установилось. Затем смысловая и синтаксическая связь между стихами 1—4 и 5 разрушилась, образовались две строфы, из которых первая осталась в смысловом отношении незавершенной. После некоторого перерыва или заминки⁹² Пушкин стал работать над третьей; хотя для нее были найдены рифмы и варианты всех четырех стихов, она, в конечном счете, не сложилась, так что после всех проб и зачеркиваний от нее остались лишь два первых стиха.

Принять ли исходное положение строф, т. е. ту последовательность, в которой над ними шла работа и они записаны на странице, или согласиться с предложенным С. А. Фомичевым толкованием фигурных скобок и переставить две строфы местами, ни в том, ни в другом случае не получается связного стихотворного текста, любая комбинация дает лишь предварительный набросок какого-то задуманного стихотворения, состоящий из неполных трех строф, в которых более угадывается, нежели сколь-либо отчетливо звучит сквозной мотив, потенциально способный их объединить в некое целое. Никаких признаков того, что в будущем их предполагалось развить в послание, они не несут, и это является достаточным основанием печатать их в виде самостоятельного наброска задуманного и неосуществленного стихотворения, как они печатались в изданиях 1930-х годов. Если не согласиться с этим решением и продолжать считать эти строфы принадлежащими к посланию, то печатать их следует в отделе «Другие редакции и варианты» в качестве предварительных набросков, не поддаваясь искушению найти им место в тексте послания, так как от этого мимолетного намерения Пушкин сам отказался.

В заключение уместно напомнить тонкое замечание В. В. Виноградова: «Текстолог, подобно влюбленной женщине, нередко видит то, что ему хочется и чего в действительности нет».⁹³

⁹² В это время рисуется профиль, определяемый как портрет Дегильи (*Жуйкова Р. Г.* Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 156. № 343). О том, что этот портрет предшествовал работе над третьей строфой, говорит сдвиг вправо от него первой ее строки, которая при иных условиях начиналась бы на уровне стиха «Но что ж теперь тревожит холодный мир...».

⁹³ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 325.

С. А. Фомичев

ОТВЕТ В. Д. РАКУ

Отдел пушкиноведения Пушкинского Дома приступил к изданию нового академического Полного собрания сочинений А. С. Пушкина. Уже при работе над первым томом возникло множество текстологических проблем, не сравнимых, однако, по сложности их решения с материалами второго тома, куда вошли стихотворения 1817—1824 годов. Дело в том, что автографы произведений этого (в отличие от лицейского) периода сохранились довольно полно и большая их часть представляет собою черновые рукописи, зачастую к тому же не перебеленные автором и им не опубликованные. Трактовка же черновика обычно таит трудности не только в расшифровке отдельных слов, но и в толковании хода авторской работы над произведением в целом, а главное — в установлении так называемого дефинитивного (основного) текста, который порою автором был оставлен в виде предварительного эскиза. Но в любом случае текстолог обязан представить в основном корпусе тома такой текст, дать верхний слой черновика не механически, не протоколно, а в соответствии с выявленной в процессе анализа рукописи авторской волей. Обоснованием того или иного текстологического решения служит полная разверстка рукописи (по временным слоям работы над ней) в разделе «Другие редакции и варианты» и комментариев с исчерпывающим объяснением эдиционного решения. Такое объяснение нередко остается гипотетическим, а потому в академическом издании должен быть дан свод (отчасти в ссылках на соответствующую издательскую практику и научную литературу) накопленных к нашему времени различных трактовок текста, т. е. текстологическая легенда.

Именно в ходе работы над вторым томом и была задумана специальная, оперативная серия «Неизданный Пушкин. Из подготовительных материалов к новому академическому Полному собранию сочинений А. С. Пушкина».¹ К сожалению, выход отдельных выпусков этой серии, по чисто материальным условиям, замедлился, хотя, открывая ее, мы приглашали текстологов к дискуссии по поводу представленных здесь конкретных эдиционных трактовок. Статья В. Д. Рака и была написана для данной серии. Но публикацию ее на страницах специального пушкинского номера журнала «Русская литература» нельзя не признать полезной и своевременной. По многим причинам.

Прежде всего потому, что за конкретным, скрупулезным текстологическим анализом здесь просматривается общая методологическая концепция, принципиально отличная от принятой в прежнем и нынешнем академических изданиях. Во-вторых, потому, что серия «Неизданный Пушкин» задержалась, а на возражения оппонента необходимо дать ответ, так как второй том собрания сочинений уже готов и в нем читатель найдет новую (отличную от всех предыдущих изданий) трактовку текста послания к В. Ф. Раевскому («Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...»). И, в-третьих, потому, что ныне появилась возможность проследить наглядно логику двух предложенных текстологических гипотез, обратившись к факсимильному изданию рабочих тетрадей Пушкина, опубликованных Пушкинским Домом совместно с Форумом лидеров бизнеса под эгидой принца Уэльского.²

¹ Кроме указанного В. Д. Раком, к настоящему времени вышел второй выпуск этой серии: *Дубровский А. В., Краснобородько Т. И., Левкович Я. Л., Фомичев С. А.* Творческие и биографические пометы в рукописях А. С. Пушкина. СПб.: изд-во «Нотабене», 1997.

² *Пушкин А. С.* Рабочие тетради. Т. I—VIII. СПб.; Лондон, 1995—1997. Экземпляры этого издания безвозмездно переданы Пушкинским Домом в крупнейшие библиотеки и пушкинские музеи России и ближнего зарубежья.

Сначала ответу на возражения оппонента по трактовке чернового автографа стихотворения.

Наши расхождения касаются, в основном, двух моментов.³

Первый из них: как воспринимать текст стихотворных строк, расположенных на л. 36, об. Первой кишиневской тетради (ПД 831)? Считать его фрагментом данного послания или самостоятельным наброском, не связанным с черновиком на л. 56, об.—58 той же тетради? Второе расхождение заключается в том, как в современных изданиях надлежит печатать последнее четверостишие послания.

Прочитав внимательно статью В. Д. Рака, по первому вопросу я остаюсь твердо при прежнем мнении: оба указанные черновые фрагмента органически связаны друг с другом как части единого замысла.⁴

В пользу такой трактовки главным образом свидетельствует оригинальность строфы, избранной Пушкиным для обоих фрагментов — только для них и нигде более. В. Д. Рак считает, что строфа эта отлилась не сразу, а в результате переработок начальных строк на л. 36, об. Можно согласиться с тем, что именно с этих строк и началась работа над посланием, продолженная впоследствии на л. 56, об.—58. Ранний набросок (когда строфа уже сформировалась) выглядел так:

Красы лаис, заветные пиры
 И клики радости безумной,
 И мирных муз минутные дары —
 И лепетанье славы шумной
 Все скучно мне я об(нажил?) кумир,
 Увидел призрак безобразный —
 Но что ж теперь тревожит холодный мир
 Души бесчувственной и праздно
 Любил и жизнь и славу и любовь
 И дружбе верил
 Когда еще кипела сердца кровь
 Я сам с собою лицемерил.

Но если так, если действительно вначале появился этот набросок (теперь я готов в данном случае согласиться с оппонентом), то как мог Пушкин не вспомнить о нем, когда спустя несколько страниц в *той же* тетради, *той же* строфой он предпринял на л. 56, об.—58 работу над стихами о *тех же* былых обольщениях и о *том же* нынешнем разочаровании в жизни? Следует опять же согласиться с В. Д. Раком, что первая (из новых) строфа стихотворения (на л. 56, об.) «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел...», записанная здесь набело, имела, скорее всего, предварительный черновик, до нас не дошедший. Но если так, то становится понятной и первоначальная наметка не вошедшей в окончательную редакцию строфы на л. 57, об. «Как бьется лань пронзенная стрелой / И силится». Целиком данная строфа могла быть также записана в том же, не дошедшем до нас черновике, и Пушкин попытался найти ей теперь новое место, но отказался от этого намерения, предполагая использовать ее позже, что и обозначил охватывающей сбоку линией. Однако какая-то вставка здесь все же предполагалась, как это отмечено линией, идущей вдоль всего размера строфы под словами «И силится». Какая вставка? Я думаю, что ответ на этот вопрос очевиден. Чуть выше наброска о лани записаны строки, также обозначающие уже отработанную ранее строфу:

³ Я почти не буду касаться отдельных частных замечаний В. Д. Рака, большинство из которых с благодарностью принимаю. Большинство, но не все. Например, когда оппонент в строфе Д[Е] обозначает пропуск эпитета, он не учитывает, что слово «мрачный» не только зачеркнуто, но и подчеркнуто позже (это знак восстановления).

⁴ В частности, то, что работа над посланием начата именно на л. 36, об., усиливает аргументацию передатировки стихотворения 1821-м годом (в Большом академическом издании оно датируется 1822-м годом).

[Разоблачив пленительный] кумир
[Я вижу] —

Это начало строфы, записанной раньше, на л. 36, об. Зачеркнуты ли эти строки на л. 57, об.? Нет, не совсем так. Требуя (что и справедливо!) предельной точности в воспроизведении пушкинских черновиков, В. Д. Рак в данном случае в своей публикации не вполне корректен. Слово «кумир» здесь осталось незачеркнутым,⁵ и следовательно, эту помету можно трактовать как отсылку к тексту, записанному на л. 36, об.

Рассмотрим теперь заново черновую обработку текста на л. 36, об., а именно — намеченную большой и малой скобками перестановку строф.

Оппонент справедливо требует обоснования такой трактовки скобок, по аналогии с другими пушкинскими черновиками.

Скобка в черновиках Пушкина выполняла разные функции. Она членила иногда текст на строфы и разделы. Поставленная сбоку у фрагмента рукописного текста она обозначала знак его перестановки. Но могла скобка быть и знаком вставки.

Так, в тетради ПД 831 на л. 21, об. мы находим большую скобку над черновиком фрагмента из поэмы «Кавказский пленник» («О чем ты думаешь, казак...») — место этого фрагмента в окончательном тексте обозначено крестиком в самом верху того же листа.

В тетради ПД 834 (л. 14) одна скобка поставлена после строки «Вы (ножки. — С. Ф.) не оставили следов», а вторая — сбоку, отмечая необходимость перенести отсюда вновь отработанный фрагмент «Любили чуждых вы ковров...» и пр. (ср. VI, 241).⁶ Аналогичными скобками внутри текста (а не сбоку, поперек его) отмечены вставки в «Письмо Татьяны» (ПД 835, л. 6 — ср. VI, 317, 67).

Что же касается третьего четверостишия на л. 36, об. в тетради ПД 831 («Любил я жизнь и славу и любовь...»), то две его последние строки зачеркнуты (что указано В. Д. Раком), две же первые строки отчасти перекрыты рисунком, что также в пушкинских черновиках могло обозначать знак зачеркивания. На аналогичный случай я обратил внимание, анализируя автограф в ПД 831 (л. 25—26) октав «Кто видел край, где роскошью природы...».⁷

Кстати о рисунках на л. 36, об. В. Д. Рак упоминает только об одном из них — портрете Дагильи. Четыре других портрета оппонент оставляет без внимания. Но ведь как раз три из них атрибутировались как портреты именно В. Ф. Раевского, что усиливает аргументацию по отнесению фрагмента с л. 36, об. к указанному посланию. Правда, в последнее время данная атрибуция поставлена под сомнение по «униформологическим признакам».⁸ Но ведь рисунки появились позже, чем текст,⁹ — возможно, тогда, когда «первый декабрист» был уже брошен в Тираспольскую крепость. Поэтому и усы (запрещенные в пехоте) и солдатские погоны в пушкинских зарисовках могли отражать размышления поэта о грядущей судьбе опального друга. В любом случае, портретное сходство пушкинских зарисовок с известными изображениями В. Ф. Раевского мне кажется несомненным.

⁵ Два предыдущих слова в этой строке зачеркнуты одной линией (а не каждое — по отдельности), которая, кажется, с размаха, слегка задела слово «кумир», но не перекрыла его. Зачеркивания большинства слов в неполном двустишии на л. 57, об. можно объяснить как результат начатой переработки его (она могла быть продолжена в не дошедшем до нас черновике, о котором упоминалось выше).

⁶ Имеются в виду том и страница Большого академического издания.

⁷ Неизданный Пушкин. Вып. 1. С. 9.

⁸ См. об этом (со ссылкой на А. М. Горшмана, В. А. Рыбина и Г. А. Невелева) в кн.: Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина. СПб., 1996. С. 298.

⁹ Первоначально они намечались в карандаше. Рисунок по тексту последней строфы сделан позже двух аналогичных (в нем совершенно нет следа карандаша).

Совокупность приведенных выше аргументов (отчасти уточненных по замечаниям В. Д. Рака), очевидно, вполне достаточна для прекращения спора о соотношении текстов на л. 36, об. и л. 56, об.—58 в тетради ПД 831.

Теперь о последнем четверостишии автографа (на л. 58). Я готов признать гипотетичность своей трактовки. Но, подвергая ее беспощадной критике, уважаемый оппонент не отважился тем не менее на собственное наглядное эдическое решение. Как же следует печатать это четверостишие в собраниях сочинений Пушкина? Неужели в виде транскрипции? Из рассуждений В. Д. Рака на эту тему вроде бы вытекает следующая трактовка:

Везде ярем, секира иль венец
 Везде злодей иль малодушный
 () тиран () льстец
 Иль предрассудков раб послушный.

Но что делать с незачеркнутым словом «предрассуждений»?¹⁰

Я готов согласиться, что был не прав, когда дифференцировал стилистически слова «предрассуждения» и «предрассудки»: примеры пушкинского словоупотребления, приведенные В. Д. Раком, убедительны. Но тем не менее я по-прежнему считаю возможной обозначенную у Пушкина в двух последних строках несколько тавтологическую вроде бы (а на самом деле остроумную, парадоксальную!) трактовку понятий «злодей» и «малодушный»: злодей — это льстец предрассуждений, малодушный — раб предрассудков. Нет тиранов без рабов, как нет рабов без тиранов. Для того чтобы успешно властвовать над толпой, нужно льстить ее предрассудкам. Как мне кажется, такой ход мысли у Пушкина вполне возможен. Хотя в данном случае и не безусловен, конечно. Гипотеза, она и есть гипотеза, а не истина в последней инстанции.

Таковы мои возражения В. Д. Раку относительно текста конкретного стихотворения. Не могу не отметить, что основательность высказанных им замечаний определила, на мой взгляд, продуктивность нашего спора.

Но, как очевидно, анализ конкретного черновика для моего оппонента — лишь частный случай куда более общей, методологической посылки. Суть ее — в резком несогласии с общими принципами публикации текстов в Большом академическом издании, принципами, которым намерена следовать редколлегия нового Полного собрания сочинений. В. Д. Рак считает, что в основном корпусе нельзя воспроизводить зачеркнутые (т. е. как будто отвергнутые самим автором) слова и тем более — давать словесные конъектуры. Можно, конечно, сослаться, в противовес мнению В. Д. Рака, на другие авторитетные высказывания по этому поводу. Но гораздо результативнее, как мне кажется, лишь навскидку представить себе, во что превратятся пушкинские тексты, отредактированные текстологом-пуристом. Приведу лишь два примера на этот счет.

Эпиграмма на Каченовского 1825 года будет выглядеть так:

¹⁰ В. Д. Рак считает его записанным с прописной буквы. Если это и так (возможно, слово просто намечалось написать крупнее, но потом масштаб букв уменьшился, чтобы не залезать на прочерченную чуть выше линию), то это вовсе не начало новой строки, которое здесь явно не на месте, а обычное для того времени написание с заглавной буквы слова с абстрактным значением. Любопытнее другое: возможно, ниже было сначала записано «тиран и льстец» и лишь позже «и» было перечеркнуто линией, которая, по-моему, обозначила знак вставки. Рассуждение В. Д. Рака о том, что в этом случае Пушкину бы надлежало слово «предрассуждений» прикрепить сюда отсылочной линией, безосновательно. На той же странице (это было обычно для черновиков Пушкина) в подобных случаях ни одной отсылочной волнистой линии нет.

< >
 Лежит в истерике она
 И бредит языком мечтаний
 < >
 < >
 Теченье месячных изданий

(ср. III, 417)

Или такое стихотворение (привожу лишь его концовку):

...Тогда <нрзб> <нрзб> лечу
 Не в светлый кр<...> где н<...>
 Неизъя<...> си<...>
 Где те <...>
 На мрамор ветхой тихо плещет
 И лавр и тем <...> ки <...>
 На воле пыш<...> разрослись
 Где пел Т<...>
 Где и теперь мг<...> но <...>
 Далече звонкою скалой
 пловца октавы
 Стрем<...> привычною меч<...>
 К студеным север <...> волн<...>
 Меж белоглавой их толпою
 <нрзб> остров вижу там,
 Печальный остров — берег дикой
 Усеян <нрзб> брусничкой
 Увядшей тундрю покрыт
 И хладной пеною подмыт
 Сюда порою
 < >
 Здесь <нрзб> невод расстиляет
 Разводит он очаг
 Сюда погода волновая
 Заносит <нрзб> челнок

(ср. III, 244)

Наверное, В. Д. Рак упрекнет меня в утрировке его возражений. Со вполне очевидными конъектурами (например, недописанными словами), мол, можно и согласиться — текст послания В. Ф. Раевскому, в частности, он так и печатает. Весьма любопытно, однако, что сам он принимает *все* словесные конъектуры в прозаической программе стихотворения, записанной на л. 57, а ведь здесь начертанные скорописью слова не поддержаны ни метром, ни рифмой, не имеют они также и предварительных зачеркнутых аналогий. Почему же оппонент теряет тут всякую декларированную им самим осторожность? Потому, как вполне понятно, что план ему необходим для подкрепления своих текстологических выкладок.¹¹ Но ведь наиболее возможное осмысление не вполне ясного в записи текста нужно не только специалисту, но и «рядовому читателю», который вправе потребовать такого объяснения именно от профессионала, иначе сам пустится во все тяжкие...

Как известно, обвинения в субъективизме отдельных текстологических толкований предъявляли к Большому академическому изданию и другие авторы. И, в первую очередь, это объяснялось отсутствием в нем комментария, в котором можно было бы найти обоснование всех гипотетических решений. В. Д. Рак, в частности, вспоминает аналогичные замечания Ю. Г. Оксмана, вполне понимая, что категоричность его суждений была отчасти вызвана насильственным отторжением этого

¹¹ Сомнительна, впрочем, трактовка этого плана как относящегося только к двум далее намеченным четверостишиям.

выдающегося ученого от академического издания, в разработке проекта которого он играл ведущую роль.¹² Только напрасно В. Д. Рак сочувственно расценивает как «отзвук каких-то получивших огласку споров» газетную карикатуру на пушкинистов. Мне в свое время пришлось ознакомиться с полным массивом газетных материалов на пушкинские темы юбилейного 1937 года¹³ по коллекции вырезок (шесть объемистых томов), хранящейся в Пушкинском кабинете Пушкинского Дома. Я знаю, что и карикатуры и разгромные статьи принадлежали перу заказных борзописцев, отработывавших развязанную сверху кампанию («Советским людям нужен Пушкин, а не домыслы пушкинистов»). И искалеченное Большое академическое издание стало результатом этого. В такой обстановке гласная научная полемика была попросту невозможна, опасна, этически недопустима.

Боже меня упаси обвинять уважаемого оппонента в рецидиве подобных методов. Сейчас, к счастью, иные времена. В качестве контрольного рецензента второго тома В. Д. Рак проделал колоссальную работу, честно проверив каждый текст по всем возможным источникам и в особо сложных случаях заново проследив вековую историю публикаций пушкинской лирики. Его несогласие с установленными принципами подачи черновых текстов в основном корпусе издания оказалось для роли рецензента прекрасным качеством. Конкретные его замечания заставили комментаторов и редакторов тома в каждом спорном случае или усилить свою аргументацию, или кардинально пересмотреть первоначальные решения. И в этом суть: академическое издание должно не просто давать проверенный текст, но и гласно его обосновывать, не скрывая гипотетичности отдельных трактовок и давая соответствующие отсылки к другим точкам зрения. Отрицать же право на гипотезу в науке (и в текстологии, в частности) нелепо. Огромный объем наших, даже самых фундаментальных, знаний имеет гипотетический характер.¹⁴

Время ангажированной идеологизации научных споров, хочется надеяться, навсегда прошло. Но не могу не отметить иного рокового обстоятельства современной действительности: пресловутого финансирования науки по остаточному принципу. Этим во многом объясняются затянувшиеся сроки подготовки нового академического издания и его недостаточное оперативное обеспечение сопутствующими научными трудами. Имею в виду, в частности, срыв серии «Неизданный Пушкин»,¹⁵ которая задумывалась в качестве плацдарма текстологической полемики.

И в заключение — о проблеме соотношения академического и массовых изданий. В отличие от В. Д. Рака, я не вижу беды в том, что массовые издания, повторяя научно апробированный текст, не воспроизводят редакторских прямых и угловых скобок. Важно, чтобы всегда в таких случаях правильно выбиралось и непременно указывалось базовое издание, где любознательный читатель может почерпнуть все интересующие его сведения.

¹² Ныне позиция Ю. Г. Оксмана проясняется в связи с публикацией его переписки. Не могу не вспомнить по этому поводу одной трагикомической детали. Когда в середине 1960-х годов готовился известный труд «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», по особому ходатайству редакторов, Ленинградский обком КПСС разрешил упомянуть в книге запретное имя этого ученого не более десяти раз. Возможно, поэтому его позиция не была обозначена в разделе «Текстология». Впрочем, Н. В. Измайлов, автор этого раздела, мог и сам соблюдать особую осторожность, так как в свое время был также арестован.

¹³ Отчасти на подобных материалах построена моя статья «Звезда пленительного счастья...» (Русская речь. 1993. № 4).

¹⁴ См., например, эссе А. А. Ансельма «Что такое время?» (Звезда, 1998. № 9).

¹⁵ Ждут печати вполне готовые три следующие выпуска этой серии: «Ранние редакции поэмы „Домик в Коломне“», «Анекдоты о Петре I, учтенные Пушкиным в его конспекте „История Петра“», «Уточненные тексты стихотворений Пушкина». В последнем из этих выпусков содержатся уточненные тексты таких произведений, как «Н. Я. Плюсковой» («На лире скромной, благородной»), «Свободы сеятель пустынный», «Л. С. Пушкину» («Брат милый, отроком расстались мы с тобою...»), «Мне жаль великия жены...», «Я здесь, Инезилья...», «Заклинание», «Паж, или Пятнадцатый год». Здесь же предполагалось открыть полемику по поводу пушкинских текстов, приведенных в первом выпуске данной серии.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. А. Кошелев

«ТОПОТ БЛЕДНОГО КОНЯ»

(К ПРОБЛЕМЕ: ПУШКИН И АПОКАЛИПСИС)

Исследователи уже обращали внимание на знаменательную стилевую переключку в двух разновременных письмах Пушкина, отделенных друг от друга почти десятилетием.

Пушкин — А. И. Тургеневу, 7 мая 1821, Кишинев: «В руке Твои предаюся, Отче! вы, который сближены с жителями Каменного острова, не можете ли вы меня вытребовать на несколько дней (однакож не более) с моего острова Пафмоса? Я привезу вам за то сочинение во вкусе Апокалипсиса и посвящу вам, христоролюбивому пастырю поэтического нашего стада...»¹

Пушкин — М. П. Погодину, начало ноября 1830, Болдино: «Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалиптическую песнь. Напечатайте где хотите, хоть в Ведомостях — но прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять *никому* моего имени» (XIV, 121—122).

Подобный синхронный перифраз — весьма редкий случай в пушкинском эпистолярном жанре. Остров Патмос (Пафмос) — место заключения Иоанна Богослова, место создания знаменитого новозаветного текста «Откровение Иисуса Христа, которое дал ему Бог, чтобы показать рабам Своим, чему надлежит быть вскоре», текста, обыкновенно именуемого Апокалипсисом и завершающего канонический Новый Завет. Более того, буквальное повторение Пушкиным в 1830 году фразы о Патмосе и некоем «апокалиптическом» сочинении — это, скорее всего, автореминисценция: оказавшийся в болдинском «заточении» поэт иногда возвращался в своих размышлениях «к началу жизни молодой» — ко времени своей южной ссылки.

В обоих эпистолярных упоминаниях «Пафмос» мотивирован биографически: в первом случае он связывается с невольным пребыванием в Кишиневе, во втором — в Болдине. В обоих случаях это упоминание предполагает, что поэт посетил некое «откровение», результатом которого явилась «апокалиптическая песнь» и «сочинение во вкусе Апокалипсиса».

Во втором письме этим перифразом названо несомненно стихотворение «Герой», и такому названию, казалось бы, есть все основания. Предмет стихотворения — смертельная болезнь и «герой», эту болезнь преодолевающий, дата под ним — «29 сентября 1830. Москва» (III, 253) — день приезда Николая I в холерную Москву и т. п.

Комментируя первое письмо, Б. Л. Модзалевский «сочинением во вкусе Апокалипсиса» счел поэму «Гавриилиада»,² которую сам Пушкин, посылая в 1822 году П. А. Вяземскому, поименовал «поэмой в мистическом роде» (XIII, 44). И тот, и другой перифразы (да еще на фоне приведенной выше неожиданной параллели двух

¹ *Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.], 1937. Т. XIII. С. 29.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

² *Пушкин. Письма / Под ред. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1926. Т. 1. С. 223, 249.*

писем), примененные к «Гавриилиаде», кажутся, по меньшей мере, странными. Фривольная история, пародийно и насмешливо отражающая мотив Благовещения, не очень вяжется ни с Апокалипсисом, ни с мистикой.

Существует несколько интерпретаций стихотворения «Герой» как «апокалиптической песни».³ В последней по времени обширной статье Н. Н.,⁴ где представлена попытка модного ныне истолкования Пушкина как благочестивого христианина, поклонника русской Церкви и митрополита Филарета (с гомилетическими опытами которого прямо связывается анализируемое стихотворение), отмеченная эпистолярная параллель тоже приведена, но о поэме «Гавриилиада» автор предпочел не упоминать вовсе...

В. С. Листов, исследовавший миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина,⁵ поставил под сомнение комментарий Модзалевского и попытался доказать, что под «апокалиптическим сочинением» в первом из цитированных выше писем Пушкин разумел вовсе не «Гавриилиаду». Вкратце аргументы исследователя сводятся к следующему.

«Мотивов благовещения и рождества, пародируемых в „Гавриилиаде“, нет ни в Евангелии от Иоанна, ни тем более в упоминаемом Пушкиным Апокалипсисе».

«Сомнительна и возможность посвящения „Гавриилиады“ А. И. Тургеневу», ибо корреспондент Пушкина был камергером и директором департамента духовных дел, умеренным либералом, которого подобное посвящение «подвергало бы опасности».

«Остров Пафмос» — это не что иное, как аналогия к «Каменному острову», упомятому выше. В Каменноостровском дворце часто проводил лето император Александр I; там же, вблизи царя, старались находиться и министры («жители Каменного острова»). Эта аналогия скрывала, по мнению В. С. Листова, еще и исторический намек на царубийство: император Домициан, сославший апостола Иоанна, боролся за власть с императором Веспасианом, своим отцом (отсюда параллель: «Александр I — Павел I»).

Исходя из этого, исследователь приходит к выводу, что «ответить на вопрос, о каком „сочинении во вкусе Апокалипсиса“ идет речь в письме 1821 года, пока не удастся. Не исключено, что это какое-то произведение, до нас не дошедшее, а то и вовсе не написанное...».⁶

Система доказательств В. С. Листова — очень тонкая и изысканная — все же не выглядит убедительной и даже несколькостораживает. В последнее время стало модным представлять Пушкина этаким «всезнайкой», творцом-демиургом, ориентированным и во всемирной истории, и в сравнительной филологии, и в философских учениях, способным моментально «выстроить» систему аллюзий и сложных намеков даже и в составе «мимоходом» брошенных фраз дружеского письма.

Думается, что на ситуацию этого письма необходимо смотреть проще. Его дата свидетельствует: прошел *ровно год* со времени высылки поэта из Петербурга;

³ См. *Краснов Г. В.* «Апокалиптическая песнь» А. С. Пушкина. (К спорам о стихотворении «Герой») // *Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов.* Л., 1975. С. 28—39; *Mikhelson Q.* Puskhin's «Geroj»: A Verse Dialogue on Grufh // *Slavic and East European Journal.* 1974. V. 18. N 4. P. 367—372; *Грехнев В. А.* Болдинская лирика А. С. Пушкина: 1830 год. Горький, 1977. С. 81—100; *Муравьева О. С.* Пушкин и Наполеон (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // *Пушкин: Исследования и материалы.* Л., 1991. Т. XIV. С. 22—28; *Михайлова Н. И.* К творческой истории стихотворения «Герой» // *Болдинские чтения.* Горький, 1987. С. 217—221; *Сидяков Л. С.* К интерпретации стихотворения Пушкина «Герой» // *Болдинские чтения.* Нижний Новгород, 1993. С. 107—114.

⁴ *Н. Н.* «Апокалиптическая песнь» Пушкина: Опыт истолкования стихотворения «Герой» // *Русская литература.* 1995. № 1. С. 93—122.

⁵ *Листов В. С.* Миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина // *Легенды и мифы о Пушкине.* СПб., 1994. С. 185—208.

⁶ Там же. С. 195—196.

миновал тот срок ссылки, который был первоначально обещан Пушкину. Тот же Александр Тургенев сообщал, что желание Александра I, о котором он говорил Н. М. Карамзину, состоит именно в высылке Пушкина *на год*.⁷ Сейчас, в Кишиневе, поэт напоминает своему влиятельному старшему товарищу: «обещанный» год истек! Ему было сказано: «однакож не более» — именно такой «двойной» смысл получает заключенная в скобках фраза: бессмысленно из-за «нескольких дней» пребывания в Петербурге совершать путешествие через пол-Россию!

К А. И. Тургеневу Пушкин обращается в данном случае даже не как к камергеру и директору департамента, а как к признанному «неформальному» главе литературного общества «Арзамас» — «христоролюбивому пастырю поэтического нашего стада». Большинство членов «рассеянного» общества жили в Петербурге, и тот же Тургенев неоднократно сокрушался об этом «рассеянии». Показательно, что Пушкин пишет свое письмо в «стиле», приятном для его корреспондента, — на специфическом «арзамасском наречии»,⁸ которое отнюдь не чуждалось ни шуточного использования библеизмов и библейских реалий, ни подобных «крамольных» сопоставлений — они прямо входили в культуру «арзамасского» общения, ориентированного на деизм и на «вольтерьянское» остроумие. Конечно же, Пушкин нисколько не думал «всерьез» посвящать свою пародийную поэму Тургеневу: в пределах «арзамасского наречия» такие обещания «посвящений» были расхожими словесными тирадами, не более того.

Кроме того, в данном случае мы все-таки не должны, как предлагает В. С. Листов, оставлять «клеточку 1821 года» незаполненной. Если не «Гавриилиада» — то что?

В системе литературных ценностей «Арзамаса» истинно значимой была отнюдь не «безделка», а непременно произведение большой формы — исходная поэма, неосуществленный предмет мечтаний Жуковского и Батюшкова, реализованный «победителем-учеником» Пушкиным.⁹ Адресат письма — Тургенев — в 1818—1820 годах активно интересовался ходом работы над «Русланом и Людмилой», способствовал скорейшему появлению поэмы в печати и вообще стал одним из преданных «друзей Людмилы и Руслана». Если бы возвращение Пушкина в Петербург в 1821 году состоялось, то он должен был бы представить Тургеневу именно поэму, причем не поэму «Кавказский пленник», далекую и от Библии, и от эстетических устремлений «Арзамаса». К поэме «Руслан и Людмила» оказалась близка именно «Гавриилиада». «Она разрабатывает те же фривольно-эротические мотивы в тоне той же игривой, легкой болтовни. В ней так же используются сверхъестественные, мифологические образы, приводимые в движение проказливым божком любви, которые интерпретируются таким образом, что теряют свой серьезный, таинственно-чудесный характер, наполняясь обыденными чертами хорошо всем известных персонажей реального мира. Только в „Руслане и Людмиле“ использовалась мифология языческой сказки, а здесь библейская и евангельская мифология. Поскольку шуточной обработке подвергается евангельский миф о чудесном зачатии девицей Марией от святого духа, являющийся догматом церкви и предметом веры для объединяемых ею христиан, — шутка превращается в издевку над религией, в кощунство, и шалость становится озорством».¹⁰

Но это «озорство» в дружеской атмосфере начала 1820-х годов отнюдь не воспринималось как «невозможное». «Гавриилиада», в сущности, не очень выделялась из круга «арзамасской» пародийности и в глазах «фрондирующего» кружка

⁷ См. об этом: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 142—149.

⁸ См.: Краснокутский В. С. О своеобразии арзамасского «наречия» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 20—41.

⁹ См.: Кошелев В. А. Указ. соч. С. 26—44.

¹⁰ Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М., 1989. С. 161.

столичной молодежи не казалась «кощунственной». Вяземский, получивший в конце 1822 года список «Гавриилиады», назвал ее «прекрасной шалостью» и процитировал ее в письме к тому же Тургеневу, что не вызвало в последнем никакого ужаса...¹¹ Слова же Пушкина (в письме к Вяземскому) по поводу «поэмы в мистическом роде»: «...я стал придворным», — связаны с тем, что в начале 1820-х годов и сам Александр I, и близкие к нему придворные (особенно министр народного просвещения А. Н. Голицын) предались религиозному мистицизму. Еще П. В. Анненков отмечал, что «Гавриилиада» явилась «ответом на корыстное ханжество клерикальной партии».¹² В интересующем нас письме к Тургеневу Пушкин сообщает о своем «апокалиптическом» сочинении сразу после упоминания «жителей Каменного острова» — Александра I и его министров... Так что Б. Л. Модзалевский, указав на «Гавриилиаду», был все-таки прав.

Однако В. С. Листов справедливо подметил, что в Апокалипсисе нет мотивов Благовещения, а в «Гавриилиаде» (названной «сочинением *во вкусе* Апокалипсиса») нет апокалиптических мотивов... Но к этому видимому противоречию мы должны подходить не столько с «богословской», сколько с исторической точки зрения.

XX век выработал устойчивое и в целом светское представление об Апокалипсисе: «Христианская церковная книга... содержащая пророчества о конце мира».¹³ В пушкинскую эпоху Апокалипсис отнюдь не ассоциировался с чем-то страшным и ужасным. Даже в конце века в популярной «Библейской энциклопедии» архимандрита Никифора его содержание истолковывалось так: «В один воскресный день Иоанн был в духе, и в этом сверхъестественном состоянии тайновидения явился ему Господь Иисус Христос и повелел описать для семи малоазийских церквей представляющиеся видения, открыл ему будущую судьбу христианской церкви в различных символических образах. Цель откровения — утешить верующих среди гонений и рассеять заботливые опасения их на счет будущности христианства... Предмет его — брань змия, древнего искусителя, с Агнцем-искупителем, полная, окончательная победа Агнца и будущее обновление всего мира».¹⁴ Перед нами — простой пересказ Апокалипсиса без привнесения в него дополнительных культурных смыслов. Места для «конца мира» в этом представлении не оказывается...

«Кощунственным» в упоминании острова Патмоса в письмах Пушкина было разве что некое отождествление себя с апостолом (именно поэтому в 1855 году цензура долго не пропускала к печати приведенное выше второе письмо,¹⁵ убоявшись прямого отождествления лирического стихотворения и новозаветного текста). В самом деле, Пушкин ведь тоже мог в один прекрасный день проснуться «в духе» (именно так он истолковывал сверхъестественное состояние вдохновения) и предстать носителем какого-то высшего откровения... И, соответственно, записать «Гавриилиаду».

«Гавриилиада» была далеко не первым образцом пушкинского «апокалиптического кощунства»: ироническое отношение к новозаветному тексту было спровоцировано и литературной, и бытовой атмосферой его воспитания. Вот показательный в этом отношении пример.

В 1815 году Пушкин-лицеист пишет сатиру «Тень Фон-Визина». В состав этой сатиры была включена пародия на державинский «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» (СПб., 1813). Как отмечено в последнем академичес-

¹¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2. С. 287.

¹² Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 146.

¹³ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 1. С. 42.

¹⁴ Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и изд. архимандрита Никифора. М., 1891. С. 53.

¹⁵ Пушкин. Письма. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 475.

ком комментария к лицейским стихотворениям Пушкина, пародист почти не изменил текста Державина: он лишь намеренно хаотически соединил содержащиеся там стихи:

Пародия Пушкина

Открылась тайн священных дверь!..
Из бездн исходит Люцифер

Смиренный, но челоперунный

Наполеон! Наполеон!
Париж, и новый Вавилон,
И кроткий агнец белорунный,
Превосходясь, как дивий Гог,
Упал, как дух Сатанаила,
Исчезла демонская сила!..
Благословен господь наш Бог!

Стихи из «Гимна» Державина

Открылась тайн священных дверь (21)

Испед из бездн огромный зверь (22)

В плоти седмглавый Люцифер (326)

Смиренный, кроткий, но
челоперунный (36)

Наполеон! Наполеон! (246)

О новый Вавилон, Париж! (363)

А только агнец белорунный, (35)

Превозносясь, как некий дивий Гог, (71)

Упал в душе своей, как дух Сатанаила, (407)

Упала демонская сила! (399)

Благословен господь наш Бог! (1)¹⁶

Между тем сам «исходный» текст пародии — державинский «Гимн...» — был построен как аллюзия апокалиптических мотивов, опрокинутых на реалии 1812 года. Множество стихов Державин снабдил подстрочными примечаниями из Библии (преимущественно из Апокалипсиса), приведя соответствующие стихотворные примеры типа: «Зверь исходит от бездны (Апокалипсис, гл. 11, ст. 7 и гл. 13, ст. 1)», «Змей с агнцем брань сотворит, и агнец победит его (Апокалипсис, гл. 17, ст. 14)» и т. д., объяснив, кто таков Аввадон, Сатанаил, Гог... Стих о Наполеоне («Таинственных числ зверь») Державин даже сопроводил математическим расчетом того, что имя Наполеона — это и есть «число зверино 666» (причем для верности этот расчет давался в двух вариантах!).¹⁷

Примечательно, что Пушкин для своей пародии отобрал из огромного державинского текста преимущественно те стихи, которые снабжены «апокалиптическими» примечаниями. Получившийся в результате этой операции коллаж демонстрировал всю абсурдность подобного замысла, родившегося в голове престарелого поэта... Апокалипсис воспринимается при этом как собрание «темных» и вполне бессмысленных символов — «откровение», которое тем «откровеннее», чем непонятнее...

Это отношение сохранилось у Пушкина и позднее. В 1835 году в записках «разговоров» Н. К. Загряжской он приводит ее остроту по поводу Жильберта Ромма, члена французского Конвента: «...это была крепкая голова, большой мастер на всякие рассуждения; у него сам Апокалипсис стал бы вам ясным» (XII, 174; перев. XII, 478). Представление об изначальной «туманности» новозаветного откровения было частью восприятия Библии светской культурой пушкинской эпохи.

«Апокалиптическое сочинение», по Пушкину, это прежде всего то сочинение, идеология которого восстанавливается на пересечении сложных смыслов, связанных с «таинственным» ощущением «откровения». В том же «Герое» разные исследователи находят и аллюзии, построенные на реминисценциях из четвертого Евангелия и Апостольских деяний, и новое решение темы Наполеона, и идею «нас возвышающего обмана», и новое отношение к Николаю I, приехавшему в холерную Москву, и ответ на речь Филарета... Каждая из возможностей рассмотрения этого стихотворения предполагает новое прочтение его, но отнюдь не исчерпывает глубинного символического смысла.

«Гавриилиада» названа произведением «во вкусе Апокалипсиса» — и это определение тоже, в сущности, очень точно, несмотря на то что в Апокалипсисе

¹⁶ Пушкин А. С. Стихотворения лицейских лет. СПб., 1994. С. 583.

¹⁷ См.: «России верные сыны...» Отечественная война 1812 года в русской литературе первой половины XIX века. Л., 1988. Т. 1. С. 101—120.

нет мотивов Благовещения. Как и Апокалипсис, она представляет новое «откровение» об известных вещах. Еще В. Ф. Ходасевич, рассматривавший пушкинскую поэму как дань настроения Ренессанса и сравнивший ее с живописью П. Веронезе, отметил в ней прежде всего «языческую радость, любование „бесовскою” прелестью мира, внесение в разработку библейских и евангельских тем».¹⁸ Пушкин, травестируя евангельский сюжет в духе французской поэзии, действительно создавал сочинение «во вкусе Апокалипсиса»: он рисовал как бы новое «откровение», ориентированное на «откровения» прежние, но уточняющее их. В этом он, как и апостол Иоанн, должен был апеллировать к «голосу свыше», особым образом санкционировавшему тот «обман», который противопоставлялся «тме низких истин».

В этом смысле Апокалипсис был для Пушкина еще и образцом *литературной смелости*, которая не боится ни видимого «кощунства», ни возможностей двойного, тройного и т. д. толкования единого текста. Особенно интересен здесь апокалиптический образ, сохранившийся в черновиках «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Черновик этих стихов создавался практически одновременно с «Героем» — осенью 1830 года в Болдино; при подготовке их к печати Пушкин значительно сократил болдинский черновик и убрал, в частности, открытый «апокалиптический» мотив. Вот окончательный пушкинский текст:

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 шепот?
 Укоризна, или ропот
 Мною утраченного дня?
 От меня чего ты хочешь?
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 Смысла я в тебе ищу...

(III, 250)

Хаос бессонных впечатлений передан поэтом во вполне, кажется, «хаотических» бытовых образах: «мрак и сон», «ход часов», «скучный шепот», «мышья беготня», «бабье лепетанье»... Но эти бытовые образы реализуются в неожиданных соединениях: не просто «бабье лепетанье», но «*Парки бабье лепетанье*», — «бабы» воспринимаются в контексте «богинь судьбы» из греческой мифологии и русской поэтической традиции (ср. у Батюшкова: «Когда же Парки тощи / Нить жизни допрядут...»). Не просто «мышья беготня», но «*жизни мышья беготня*», выводящая рядовое наблюдение на иной уровень «откровения» — на вечные понятия: укоризна, ропот, зов, пророчество и, наконец, *смысл жизни*...¹⁹

В черновиках стихотворения была деталь, которая очевидно укрупняла этот перечислительный «бессонный» план:

¹⁸ Ходасевич В. Ф. «Гавриилиада» // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 169.

¹⁹ Ср. иные интерпретации этого стихотворения: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 334—337; Грехнев В. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 384—393.

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня

* * *

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

(III, 860)

«Топот бледного коня» — это воспоминание о знаменитом апокалиптическом образе: «И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя „смерть“, и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умерщвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (Откр., 7—8).

Но этот евангельский образ смерти воспринят собственно по-пушкински. В Библии конь и всадник — очень частые образы, но образы прежде всего *зрительные*. В книге пророка Захарии представлены четыре основные масти коней: рыжие, пегие, белые и вороные (Зах., I, 8, VI, 2—6); в Песни Песней возлюбленная сравнивается с грациозной кобылицей (Пес. Пес., I, 8); в книге Иова конь описывается как символ красоты, силы, смелости (Иов, XXXIX, 19—25). Пушкин, напротив, часто выделял именно *звуковые* ассоциации, связанные с конем: *ржание* («Что ты ржешь, мой конь ретивый?..») и особенно *топот* («конский топ»), причем последний воспринимался им как некое предвещание, динамически-звуковая картина будущего: «И где опустишь ты копыта?»; «За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал...».

Именно «топот» отделяет пушкинского «бледного» коня от апокалиптического. Конский топот не мог быть слышен Иоанну: по условиям его «откровения», видение исходит с небес и являет ряд лишь *зрительных*, «неозвученных» картин. По условиям пушкинского «откровения», оно возникает ночью и опирается лишь на *звуковые* образы: ход часов, мышья беготня, скучный шепот и т. п. Указание на «бледного коня» не противоречит этому условию: в отличие от трех других «апокалиптических» коней («конь белый», «конь рыжий», «конь вороной») образ смерти как бы не имеет «масти»... Он оказывается неизмеримо величественнее, чем номинация жизни, а видения «бессонницы» прямо указывают на возможность символического истолкования: тут возникает и «тайный шепот», «вечный шепот» (III, 860, в окончательном варианте: «скучный шепот»), и «вечности бессмертный трепет», и «Парки-пророчицы...».

Однако все эти высокие детали, присутствовавшие в «болдинском» черновике, Пушкин предпочел в окончательной редакции снять, оставив лишь оценочные «кочки» житейского хаоса, в пределах которого человеку надлежит искать смысл жизни. Ушла из стихотворения и апокалиптическая реминисценция — ушла именно потому, что Пушкин поставил *собственную* «апокалиптическую» задачу: дать не литературное, а «бытовое» («ночное») откровение, не соотносимое напрямую со знаменитыми образцами этого ряда и не содержащее навязчивых аналогий. Осторожно введенный апокалиптический мотив был столь же осторожно снят — именно как «чужое слово», «чужой образ», оставшись одной из возможностей использования Пушкиным евангельского текста.

Знаменитый образ «бледного коня», представленный в прямой соотнесенности с авторской мыслью, стал сначала двигателем авторских «откровений», а потом оказался лишним в структуре целого. Выстраивая это целое, Пушкин убрал, в сущности, *источник* размышлений — тот евангельский сигнал, который оказался ненужным в системе «равнозначительных» сигналов другого ряда. С точки зрения

церковной этики Пушкин совершил некое «кощунство», ибо таким образом он воспринимал себя самого и апостола Иоанна как творцов *равноправных* «откровений». Убирая обязательную библейскую ссылку («ибо сказано...»), он убирал и свою «вторичность».

Подобного рода «кощунство» отразилось, между прочим, и в стихах «каменно-островского» цикла. Оно составило неотъемлемую собственно пушкинскую позицию, в данностях которой причудливо соединялись самые разные возможности. В не столь давнее время исследователи пытались улучшить Пушкина, отыскивая в его творчестве черты «несомненного атеизма»; сейчас же пытаются представить поэта столь же «несомненным» православным человеком. В обоих случаях его творческие поиски «загоняются» в пределы какой-то одной возможности. А это по большому счету не имеет научного смысла.

А. В. Кошелев

ПУШКИН О ПРОБЛЕМЕ ЖЕЛЕЗНЫХ ДОРОГ В РОССИИ

(ПИСЬМО К В. Ф. ОДОЕВСКОМУ ОТ НОЯБРЯ 1836 ГОДА)

«Статья г. Волкова в самом деле очень замечательна, дельно и умно написана и занимательна для всякого. Однако ж я ее не помещу, потому что по моему мнению правительству вовсе не нужно вмешиваться в проэкт этого Герстнера. Россия не может бросить 3 000 000 на попытку. Дело о новой дороге касается частных людей: пускай они и хлопочут. Все что можно им обещать — так это привилегию на 12 или 15 лет. Дорога (железная) из Москвы в Нижний Новг(ород) еще была бы нужнее дороги из Москвы в П(етер)б(ург) — и мое мнение — было бы: с нее и начать...

Я, конечно, не против железных дорог; но я против того, чтоб этим занялось правительство. Некоторые возражения противу проэкта неоспоримы. Например, о заносе снега. Для сего должна быть *выдуманна* новая машина, sine qua pop. О высылке народа, или о найме работников для сметания снега нечего и думать: это нелепость.

Статья Волкова писана живо, остро. Отрешков отделан очень смешно; но не должно забывать, что противу жел.(езных) дорог были многие из Госуд.(арственного) Совета; и *тон* статьи вообще должен быть очень смягчен. Я бы желал, чтоб статья была напечатана особо, или в другом журнале; тогда бы мы об ней представили выгодный отчет с обильными выписками.

Я согласен с Вами, что эпитафия, выбранный Волковым, неприличен: слова Петра I были бы всего более приличны; но на сей раз пришли мне следующие: А спросить у Немца; а не хочет ли он (<---)?»¹

Открытие первой железной дороги в России (от Петербурга до Царского Села) состоялось уже после смерти Пушкина — 30 октября 1837 года. Однако проблемы, связанные с новым средством передвижения, отразились в его творческом наследии.

Цитированное выше деловое письмо поэта к князю В. Ф. Одоевскому — отклик на не дошедшую до нас статью М. С. Волкова, написанную для пушкинского «Современника», в которой автор поддерживал проект австрийского инженера Ф. А. Герстнера по прокладке железной дороги между Москвой и Петербургом на

¹ *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. XVI. С. 210—211. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

государственные средства. Проект Герстнера вызвал большие разногласия, касавшиеся не только частных, но самых принципиальных вопросов: нужно ли прокладывать железную дорогу между двумя столицами? Нужна ли вообще железная дорога в России? и т. п. «Этот вопрос не сходил со страниц журналов тридцатых годов. В период, когда с такой силой господствовали романтические и вообще идеалистические настроения, из уст русских писателей то и дело слышались жалобы на материализм, неверие и скептицизм, с одной стороны, практицизм — с другой, коротко говоря, на слабое развитие идеализма в личной и общественной жизни. Со страхом смотрели на все растущую силу капитала и на вторжение к нам европейского индустриализма... Одним словом, одним из самых осязательных проявлений „духа времени“ и грядущего индустриализма в глазах большой публики были железные дороги. Как впоследствии, в связи с идеей о самобытных путях нашего экономического развития усиленно говорили о фабрике и деревне, так и теперь энергично дебатировался гамлетовский вопрос, быть или не быть у нас железным дорогам. Вопрос ставился именно на принципиальную почву».²

Одним из конкретных проявлений этой полемики оказался спор между Наркизом Ивановичем Тарасенко-Отрешковым (Атрешковым)³ и Матвеем Степановичем Волковым. Тарасенко-Отрешков был из числа наиболее яростных противников строительства железной дороги в России. Свои взгляды он выразил в статье «Об устройении железных дорог в России», напечатанной в «Сыне Отечества» в 1835 году. В этой статье автор призывал к отказу от железнодорожного строительства, аргументируя свою позицию тем, «что построение дорог между С. Петербургом и Москвою, по одной огромности расстояния этих городов, не представляет уже никакой возможности совершить такое проложение...

Что зимнее время, вовсе прерывая сообщения по железной дороге, дало бы только возможность ездить по ней у нас не более шести месяцев в году...

Что железные дороги по свойству своему не всегда допускают точное и безостановочное отправление экипажей, даже при малых расстояниях. Но что при расстояниях, это неудобство неизбежно навлечет непрерывные задержки и продолжительные остановки, которые лишат тем всякой возможности употребления их..

Что она посему не представляет никаких выгод, ни в отношении общей государственной промышленности, ни в отношении помещиков и крестьян...

Изложив все сие в подробности и ее численными доказательствами,⁴ кажется, можно сказать утвердительно: что устройство железной дороги между С. Петербургом и Москвою совершенно невозможно, очевидно бесполезно и крайне не выгодно».⁵

Тарасенко-Отрешков был малозаметным литератором, мнившим о себе, однако, как о знатке экономических и технологических проблем. Он, по словам П. В. Анненкова, «успел составить себе репутацию серьезного ученого и литератора по салонам, гостиным и кабинетам влиятельных лиц, не имея никакого имени и авторитета ни в ученом, ни в литературном мире. Он прослыл агрономом, политико-экономом, финансовой способностью, не соприкасаясь с людьми науки».⁶ Он был человеком, не вызывавшим доверия. П. А. Плетнев в одном из писем вспоминал, что Пушкин называл его «двуличный О(треш)ков».⁷ В 1832 году Пушкин

² Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1.

³ В своей статье «Об устройении железных дорог в России» автор называет себя Атрешковым, современники именовали его Отрешковым или Тарасенко-Отрешковым.

⁴ В своей статье Отрешков предлагал подробные вычисления, касающиеся постройки и эксплуатации дороги.

⁵ Атрешков Н. Об устройении железных дорог в России // Сын Отечества и Северный архив. 1835. Т. 51. С. 446—450.

⁶ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1881. С. 258.

⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Л., 1985. Т. 2. С. 295.

вместе с Отрешковым собирався издавать газету «Дневник» и даже выдал ему доверенность на ведение дел по изданию.⁸ Издание газеты не состоялось — и позднее Пушкин общался с Отрешковым разве что эпизодически. После смерти Пушкина Тарасенко-Отрешков, покровительствуемый графом Г. А. Строгановым, был назначен членом Опекы, учрежденной над детьми и имуществом поэта; в Опеке деятельность его оказалась малокомпетентной и не вполне добросовестной.

Волков в своей статье «отделал Отрешкова очень смешно», но тем не менее Пушкин не захотел опубликовать эту, несомненно понравившуюся ему статью. М. П. Алексеев в исследовании «Пушкин и наука его времени» предположил, что поэт опасался «навлечь на свой журнал лишнее неудовольствие властей: он не без основания считал, что лагерь противников железных дорог в России достаточно силен и полон влиятельных лиц».⁹ Это мнение подтверждает и ссылка на «многих из Госуд.(аршвенного) Совета» в приведенном пушкинском письме. Вместе с тем Пушкин хочет видеть статью Волкова напечатанной «особо или в другом журнале»... Причина отклонения статьи, таким образом, кажется совершенно очевидной: Пушкин опасался осложнений для «Современника». Дело, однако, не исчерпывается «осторожностью» издателя. Сыграло свою роль своеобразие пушкинской позиции по отношению к проблеме, затронутой М. С. Волковым.

Статья М. С. Волкова была заказана для публикации В. Ф. Одоевским, который через полгода после гибели поэта сообщал автору, что его статья «должна была явиться в свет в 1-м № „Современника“ (за 1837 год. — А. К.), который не вышел за смертью издателя». Но далее Одоевский пишет: «...я, Жуковский, кн. Вяземский, Плетнев и Краевский взялись издать „Современник“ в пользу детей Пушкина, но вообразите себе: Наркиз Атрешков в числе опекунов Пушкина поместить о нем в журнале Пушкина было бы, разумеется, неприлично — и я перенес эту статью в „Литературные Прибавления“, издаваемые Краевским. Это объяснение необходимо было Вам сделать, дабы Вы не удивились, увидев в „Литературных Прибавлениях“ Вашу статью».¹⁰ Однако в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» статья Волкова так и не появилась. Текст ее остался неизвестным — и ее можно характеризовать лишь в соответствии с указаниями пушкинского письма (ибо Пушкин, как видно, прочитал ее очень внимательно).

О том, что статья Волкова была напрямую связана с работой Отрешкова, свидетельствовал ее эпиграф из басни Крылова «Щука и кот»: «Беда, коль пироги начнет печи сапожник...»¹¹ (ясно, что инженер Волков явно намекал на непрофессионализм Отрешкова). Пушкину этот эпиграф показался «неприличен», и он в конце письма шутливо предложил заменить его непристойными «словами Петра I касательно «немца».

Об авторе статьи сохранилось немного сведений. М. С. Волков (1802—1873) окончил Институт Корпуса путей сообщения, он был лучшим в выпуске 1821 года. Волков отличался разносторонними интересами: в «Отечественных записках», где он сотрудничал, появились его статьи о физиологии, а также исследование «О музыкальных гаммах». Одоевский характеризовал его как «глубокого математика, человека ума не только положительного, но и скептического, и который убеждается в истине чего-либо, когда истина приведена к форме $a + b$ ».¹² А. И. Дельвиг, двоюродный брат поэта, слушал лекции Волкова в начале 1830-х годов, о чем упомянул в своих мемуарах. О новом типе дорог Волков высказывался весьма

⁸ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 761—764.

⁹ Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 149.

¹⁰ Русская старина. 1880. Т. 28. № 8. С. 804.

¹¹ Этот эпиграф установил В. С. Виргинский в своей книге «Возникновение железных дорог в России до начала 40-х годов XIX в.» (М., 1949. С. 157).

¹² Сакулин П. Н. Указ. соч. С. 148.

определенно. В своих «Отрывках из заграничных писем» (1844—1848) он писал: «По моему мнению, в истории будут отныне две величайшие эпохи преобразования общества: это — введение христианства и — введение железных дорог (...)»¹³

В представлении Пушкина «чугунные дороги» были устойчивым показателем европейского «просвещения», труднообразимым в России. 27 мая 1826 года, замыслив «побег» из михайловской ссылки за границу, он пишет П. А. Вяземскому: «Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, англ(ийские) журналы или парижские театры и бордели — то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство» (XIII, 280). Но это отнюдь не означает, что подобные «новинки» могут столь же естественно явиться на русской почве. Русский «прогресс» для Пушкина оборачивается особенной, не традиционной стороной. В седьмой главе «Онегина», сетуя на то, что в России «дороги плохи», он констатирует и тот факт, что к ним более всего не приспособлено «изделье легкое Европы». А сам результат технического прогресса представляется ему очень своеобразным:

Когда благому просвещенью
Отдвинем более границ,
Современем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги верно
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир.

(VI, 153)

Пушкинское представление нетрадиционно и имеет «оборотную сторону»: оно насквозь иронично. Зачем-то через пятьсот лет упорных трудов Россию «пересекут» соединенные друг с другом «шоссе», непонятно для чего «раздвинут горы» и какие-то «дерзостные своды» пророят под водой — все это, как показал М. П. Алексеев, имеет своим источником газетные и журнальные сообщения пушкинского времени¹⁴... Но в процитированном нагромождении «новшеств» чувствуется их явная бессмысленность и совершенное отрицание *конечной цели* прогресса: «пророем», «раздвинем», а дальше все сводится к неизбежному «трактиру» — стоит ли так усердствовать в пятисотлетней муравьиной работе?

Научно-технический прогресс в России идет своим, не имеющим аналогий в Европе, образом — и его нельзя просто перенести на Русь, как нельзя просто взять и привить в России европейское «просвещение». Проблема устройства железных дорог и проблема «просвещения» Руси воспринималась Пушкиным как единая проблема. Еще в 1822 году он отмечал, что с переворотом Петра Великого «связи древнего порядка вещей были прерваны на веки; воспоминания старины мало по малу исчезали (...) Новое поколение, воспитанное под влиянием европейским, час от часу более привыкало к выгодам просвещения» (XI, 14). В записке «О народном воспитании» (1826) этот тезис углубляется политически: «Недостаток просвещения и нравственности вовлек многих молодых людей в преступные заблуждения» (XI,

¹³ Там же. С. 571.

¹⁴ Алексеев М. П. Указ. соч. С. 125—129.

43). Но чем может обернуться «недостаток просвещения» применительно к введению новых технологий, необходимому для естественного развития страны? В 1836 году Пушкин задумывается над этим общим вопросом, одной из «частных» сторон которого является проблема строительства удобных путей сообщения. И здесь позиция Пушкина оказывается тоже очень неоднозначной, отличающейся от позиций обеих спорящих сторон.

«Я, конечно, не против железных дорог, но я против того, чтоб этим занялось правительство». Таков основной тезис.

Между Петербургом и Москвой к тому времени уже существовала удобная шоссе́нная дорога, упомянутая Пушкиным в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834): «Катясь по гладкому шоссе, в спокойном экипаже, не заботясь ни о его прочности, ни о прогонах, ни о лошадях, я вспомнил о последнем своем путешествии, в Петербург, по старой дороге...» (XI, 243). Пушкин по достоинству оценил новую дорогу, связывающую две столицы, отметив, что «великолепное московское шоссе начато по повелению императора Александра» и что «со времен восшествия на престол дома Романовых у нас правительство всегда впереди на поприще образованности и просвещения». И далее: «Народ следует за ним всегда лениво, а иногда и неохотно» (XI, 244). Эта шоссе́нная дорога строилась чрезвычайно тяжело, правительство вложило в ее создание огромные деньги — последнее, по мнению Пушкина, вполне естественно. Улучшение путей сообщения является неотъемлемой заботой именно правительства.

М. П. Алексеев видит противоречие во взглядах Пушкина в том, что в письме 1836 года он «утверждал обратное»: «...правительству вовсе не нужно вмешиваться в проект этого Герстнера. Россия не может бросить 3 000 000 в попытку. Дело о новой дороге касается частных людей...»¹⁵ Но эта мысль вовсе не противоречит тому, что было написано в «Путешествии...». Там Пушкин обращал внимание на то, что «дилижансы учреждены обществом частных людей». И далее: «Так должно быть и во всем: правительство открывает дорогу: частные люди находят удобнейшие способы ею пользоваться» (XI, 244).

Дилижансы («велосиферы») — многоместные кареты, запряженные четверкой лошадей, — были учреждены Акционерной компанией графов Воронцовых еще в 1820 году и быстро завоевали популярность, потому что поездка в них (между Петербургом и Москвой) обходилась значительно дешевле путешествия «по почте» обычным способом. Пушкин сам в 1830-е годы пользовался дилижансами и даже находил в этом, более медленном, способе путешествия некоторое удовольствие (см. его письмо к жене от 22 сентября 1832 года — XV, 30). На новое средство передвижения Пушкин смотрит не как на принципиально новые дороги (которыми должно заниматься государство), а как «на попытку» создать дополнительные удобства для проезжающих, поэтому предлагает государству воспользоваться опытом компании «дилижансов». Частные руки, в отличие от государства, смогут сделать передвижение более комфортабельным и удобным, что позволит им получить более высокие прибыли. Его Путешественник, вслед за Радищевым, любитесь шлюзами в Вышнем Волочке. «С наслаждением смотрит он (Радищев. — А. К.) на канал, наполненный нагруженными барками; он видит тут истинное земли изобилие, избытки земледельца и во всем его блеске мощного пробудителя человеческих деяний, *корыстолюбие*» (XI, 266). На этого «пробудителя человеческих деяний» он готов рассчитывать и в данном случае.

С этой простой пушкинской мыслью связана и заключительная фраза из «слов Петра I», предложенная в качестве «эпиграфа», и указание на то, что для России «нужнее» не дорога от Петербурга до Москвы (там и так есть хорошее «шоссе»), а дорога от Москвы до Нижнего Новгорода, «торговой» столицы России, где прово-

¹⁵ Там же. С. 150.

дится знаменитая «меркантильная духом» Макарьевская ярмарка. Именно «меркантильные» соображения должны быть, по убеждению Пушкина, определяющими в принятии или непринятии правительством проекта «немца» А. Ф. Герстнера. В этом смысле столь же «дорогая» железная дорога от Москвы до Нижнего Новгорода (который Пушкин оценивал как ворота в Сибирь и на юг страны) должна неизмеримо больше, чем дорога между столицами, способствовать развитию внутренней торговли и экономики России. Именно тогда она превратится из «игрушки», из сомнительной «попытки» в солидное предприятие, направленное на благо страны. Даже в частном деловом письме, посвященном публикации в его журнале конкретной статьи, Пушкин оставался «государственником» в самом точном и глубоком значении этого слова.

Н. Н. Вихрова

ПУШКИН В ДНЕВНИКЕ МОЛОДОГО ИВАНА АКСАКОВА

Иван Аксаков принадлежал к поколению художников и общественно-литературных деятелей, вступивших на творческий путь в самом начале сороковых годов XIX века. Характерно, что именно это первое послепушкинское поколение литераторов, знаменующих своим творчеством качественно новый этап в развитии русской литературы, впоследствии станет активно использовать имя Пушкина в контексте общественно-литературной борьбы.

Не дошедшие до нас первые поэтические опыты Ивана Аксакова принадлежат к периоду пребывания его в Императорском Училище правоведения (1838—1842). В. В. Стасов вспоминал, что среди воспитанников училища наблюдался повышенный интерес к литературе. После трагической гибели Пушкина здесь какое-то время существовал даже культ великого поэта: «Наша необыкновенная ревность к Пушкину продолжалась очень долго, хотя мы его уже знали вдоль и поперек, тверже, чем всевозможные казенные свои уроки и лекции. Мы его беспрестанно читали: „Полное собрание“ Пушкина никогда не лежало у нас незанятым в шкапу, он вечно был в расходе».¹ Надо отметить, что поколение Ивана Аксакова обязано своим первоначальным «воспитанием» первому собранию сочинений великого поэта (СПб., 1838—1841). Несмотря на все несовершенства этого издания, оно сыграло большую роль в формировании целостного представления о пушкинском творчестве.

Благоговейную любовь к Пушкину Иван Аксаков вынес еще из семьи. Известно, как высоко ценил пушкинское творчество С. Т. Аксаков. Знатком и почитателем пушкинской поэзии был и К. С. Аксаков. Яркое свидетельство тому — его юношеский дневник 1834—1836 годов.² В предпоследний год пребывания в Училище правоведения Иван Аксаков пишет дневник, в котором также значительное место отведено Пушкину. Характерно, что в начале сороковых годов, по свидетельству В. В. Стасова, в училище на смену пушкинского культа пришел культ Гоголя: «Но Гоголя мы полюбили еще гораздо больше, и тут уже у нас было (наверное, как и в доброй половине России) настоящее маленькое помешательство».³ Однако дневник (или «журнал») свидетельствует, что юный Аксаков по-прежнему отдает предпочтение Пушкину и что пушкинское творчество находило в душе будущего правоведа

¹ Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет назад // Русская старина. 1881. № 2. С. 411.

² РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 4. Ед. хр. 81, 83.

³ Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет назад // Русская старина. 1881. № 2. С. 414.

и начинающего поэта самый живой отклик. В дневнике молодой Аксаков пытается разобраться в себе, «разанализировать» себя. Пушкин для него — во всем непрерываемый авторитет. Цитируемые стихи Пушкина льются обильным и свободным потоком, когда он описывает собственные чувства, говоря о разладе между своим внутренним поэтическим настроением и не удовлетворяющей его реальной действительностью; когда он начинает верить дневнику свои размышления о любви, об идеале женской красоты; когда задумывается о своем жизненном пути.

Впоследствии Пушкин займет важное место в литературно-критических воззрениях Ивана Аксакова. На материале его высказываний можно составить вполне определенное представление об отношении младшего Аксакова к Пушкину: от «Дневника» (1841) к «пушкинской речи на знаменитых торжествах по случаю открытия памятника поэту в Москве (1880)». Кроме этого, некоторые пушкинские темы и мотивы, отмеченные в дневнике, найдут отражение и развитие в поэтическом творчестве Ивана Аксакова. Так, он сатирически заострит и разовьет подмеченный у Пушкина мотив «обыкновенного удела» человеческой жизни в целом ряде своих произведений: мистерии «Жизнь чиновника» (1843), стихотворениях «Блаженны те, кто с юношеских лет...» (1846), «Смирновой» (1846), «Не дай душе твоей забыть...» (1848).⁴

Публикуемый дневник юного Аксакова⁵ с полным правом можно назвать «пушкинским». По времени написания — начало 1841 года — он является одним из немногочисленных источников, свидетельствующих о восприятии пушкинского творчества представителями молодого поколения 1840-х годов.

9 февраля.⁶

Михаил Петрович⁷ скоро едет, и я посылаю с ним то, о чем я вам писал. Признаюсь, милый отесенька, я не совсем с охотой посылаю вам журнал;⁸ мне не хотелось, чтоб его видели все, которые даже и не могут понять и принять [настоящего]⁹ участия.¹⁰ Это «в собственные руки» особые письма, намеки, все это придает какую-то особенность, которая мне не нравится. Если я это пишу для себя, то для чего же писать на бумаге и посылать в Москву? Право, мне это самому странно бывает. Надо знать, что это писалось в различные минуты, а иногда по воспоминанию: потому что я не всегда могу же писать в самую минуту какого-нибудь ощущения. Мне чрезвычайно неприятно, если что походит на претензию, а эта посылка журнала, эти письма *особые*, какая-то секретность, могут дать вид, что это меня именно занимает. Но дело сделано, посылаю вам, милый отесенька, прочтите, и, но уж это как вам заблагорассудится: отвечать ли или нет.

И. Аксаков.

⁴ См. об этом подробнее: Вихрова Н. Н. Пушкин в творческом самосознании молодого Ивана Аксакова // Традиции в контексте русской культуры. Сборник статей и материалов. Череповец: ЧГУ, 1997. С. 48—55.

⁵ Подлинник хранится в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом): Ф. 3. Оп. 5. Ед. хр. 2. 11 л., 1 конверт («И. С. Аксаков. Письмо к С. Т. Аксакову. Журнал»). Орфография и пунктуация приближены нами к современным. Зачеркнутые и исправленные слова даются в квадратных скобках.

⁶ Дневник можно с уверенностью датировать началом 1841 года. Согласно сведениям биографа М. П. Погодина Н. П. Барсукова, известный историк совершил поездку в Санкт-Петербург с 6 по 18 февраля 1841 года, с ним и передал Иван Аксаков свой дневник отцу (Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 6. СПб., 1892. С. 274).

⁷ Имеется в виду Михаил Петрович Погодин (1800—1875) — историк, беллетрист, профессор Московского университета, близкий друг семьи Аксаковых.

⁸ Далее зачеркнуто: это.

⁹ Было: такого.

¹⁰ Далее зачеркнуто: т. е. такого.

Я¹¹ завожу журнал. Для чего? С какою целию? Не глупость ли это: признаюсь, я не понимаю, как можно держать дневник для записывания мыслей и чувствований. В то время, когда человек увлекается чувством, то это сознание своего чувства, потом желание осуществить его на бумаге не уничтожает ли его? Надо быть поэтом,¹² а не то он должен обдумывать периоды, выбирать слова. По крайней мере надо быть осенену минутой вдохновения. Потом тебя оторвут, придешь после, в другом расположении духа, — а надо же кончить. Если б можно было писать так же скоро и удобно, как мыслить! Да не для того ли я пишу журнал, чтоб *иметь* журнал: это очень важно, не правда ли? Нет, я должен записывать, хотя и по воспоминанию только. О зачем судьба отказала мне в даре писать легко и свободно, владеть языком и все сокровенные оттенки своих мыслей и чувствований изображать удовлетворительно. Не проскакивает ли даже сквозь всю эту кучу слов тщеславие? Не думаешь ли ты, что этот <журнал> попадется после кому-нибудь в руки, что его будут читать? Не есть ли это все претензия отличиться от других своим характером? Нет, это не претензия: если б я говорил об этом встречному и поперечному. И признаюсь, именно тогда-то меня и тревожит мысль, когда мне случается пересказать о себе другому, так хоть, как вчера: таи про себя свое чувство... зачем передавать его другому,¹³ страдай, но в тишине пиши, пожалуй, да не давай читать другому: не глупо ли: смотрите, люди, как я мучусь, терзаюсь и пр. Но забывают случаи, в которых нельзя дать объяснения лицам, некоторым. Боже мой! Беспреданно раздаются и возникают в голове моей мысли и вопросы: успею ли я их написать? Во-первых, бывают минуты оскорбительные для самолюбия: тщеславие мое не хочет, чтоб я оставался незаметен в толпе. Человек же я не экспансивный: в училище долго думали, что я ни о чем не имею понятия, человек не глубокий, покуда я не стал высказывать некоторые свои познания, мысли немецкой философии, и что ж: я говорю, спорю, рассуждаю, а между тем думаю про себя: полно, ты не таков,¹⁴ зачем надевать на себя личину, не имеешь ли ты цели: вот стану из себя корчить философа; все это неестественно, не по внутреннему влечению. Досадно иногда, что люди по моей молчаливости заключают как об [пошлом]¹⁵ человеке,¹⁶ когда черт знает что в моей душе. Впрочем, число людей, которым я говорил о своем состоянии¹⁷ и проч. очень невелико, и если уж раз они знают об нем, так уж пусть знают во всей его полноте, а так как я вообще не способен к наружным изъявлениям чувств, и главное, терпеть не могу выражать пред другим свои чувства, то лучше это прочтут. Как-то странно иметь перед собою лицо, которое знает твое внутреннее чувство, станет наблюдать за тобой, и потому я не говорил Косте¹⁸ об этом, а писал. А это есть-таки у меня свойство, что не люблю видеть человека (разумеется, не всякого), знающего мои сокровенные чувства, и часто делаю и говорю напротив, вот хоть Маш(енька) Глумилина.¹⁹ Да начни они хвалить Пушкина, так я буду его бранить. Начни кто-нибудь напоминать мне о моих прежних наклонностях и пр(очее), то я буду их бранить и пр(очее). Но это не ко всем может относиться. — Словом, этот дневник будет даваться очень немногим. Теперь я не испытываю тех чувств, о которых пишу, но сохраняю об них воспоминание. Боже мой! зачем я не владею языком по воле, не имею дара.

¹¹ Текст начинается с нового листа, на котором сверху написано: 1 лист.

¹² Далее зачеркнуто: или по крайней мере.

¹³ Далее зачеркнуто: муч.

¹⁴ Далее зачеркнуто: ты о.

¹⁵ Было: обыкновенно.

¹⁶ Далее зачеркнуто: невольно думаешь, а если б.

¹⁷ Далее зачеркнуто: харак.

¹⁸ Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860) — брат И. С. Аксакова, поэт, критик, публицист, филолог, один из вождей славянофильства.

¹⁹ Глумилина Мария Михайловна (1825—1849) — двоюродная сестра И. С. Аксакова, племянница С. Т. Аксакова.

О, тогда бы я мог увлечься. Душа моя так полна, так полна, столько мыслей одна за другой нахлынивают, и в голове они так стройно ложатся, а на бумаге не то.

Я вообще недоволен собой. Мои действия совершенно несогласны с моими намерениями: надо бы делать так, делается иначе! Вот почему: я живу совершенно в двух мирах. Уединиться в окружающий меня мир²⁰ я могу редко, в училище особенно. Я сижу, предаюсь этим мыслям, чувствую потребность знания, хочу изучать историю и пр(очее), и проч. и проч. Но для исполнения этого нельзя вечно быть в [этом]²¹ состоянии, надо сохранять это рвение и сойдя в *сей* мир! Но тут слово глупое или пошлая острота заставят рассмеяться, вдруг перенесут²² в действительную жизнь, втянут, а тут нужно учить глупую словесность Георгиевского,²³ а потом и лень и про(очее). А так как я²⁴ в действительной жизни больше принужден жить, нежели в той, след(овательно), я больше провожу время так, как бы мне не хотелось. И у меня остается темное чувство, которое упрекает меня за это. Тогда я снова оживляюсь, возбуждаю в себе эти мысли, словом, мечтаю, но ..., как говорит Ключников или²⁵ — ~ —

Быть или не быть, ужасное мгновенье...

Но самовар кипит, и вам готовят чай,

И снова в мир уходит треволенье!

О страшный сон, почаще прилетай!²⁶

Истинно: и снова в мир уходит треволенье! След(овательно), у меня три вещи в борьбе: 1) желание, чувство необходимости, вследствие²⁷ рассмотрения, 2) природная лень, когда *пошлый я* (засмеется ⟨нрзб⟩, кому это попадет) беру перевес над своим разумным я.²⁸ Теперь много людей не делают того, что хотят, но они как-то совершенно свободны в своих поступках, хотят, делают, не хотят — не делают: и их за то не мучит чувство укора, а у меня 3) сознание своей слабости не может оставить меня в покое. Да это частный случай, а дело вот в чем, что это беспрестанное сознание везде мешает мне забыться и увлечься.

Сейчас перечитал все, что [было написано].²⁹ Как все это кажется странно, что человек делает из себя, из своих ощущений целую теорию и систему. Да нельзя иначе: по свойству своего характера, по своему вечному сознанию я должен рассматривать, анализировать, объяснить *себя себе!* Черт знает что такое! Столько в голове мыслей, чувствований, ощущений: мыслю я лучше, чем говорю и пишу; но пишу, думаю лучше, чем стал бы говорить, если б пришлось рассказывать о своем же состоянии другому!

В душе моей есть воспоминание об одной минуте, когда приходило в голову много мыслей о себе же самом, много истин! Хотя они и обыкновенно меня навещают, но в этот раз сложились в особенно стройном порядке, хоть бы написать! Я уж объяснил, почему я не могу сейчас писать вслед за своими чувствами, и

²⁰ Мир (!) Право, забавно, что я так пишу, могут подумать: какая мечтательность, идеальность. Но я пишу сам для себя. (Прим. И. Аксакова).

²¹ Было: напряженном.

²² Далее зачеркнуто: в этот.

²³ Георгиевский Петр Егорович (1792—1852) — преподавал русскую литературу в Александровском лицее и Императорском Училище правоведения. Составил «Руководство к изучению русской словесности» (СПб., 1835—1837).

²⁴ Далее зачеркнуто: в сем.

²⁵ Далее зачеркнуто какое-то слово.

²⁶ Ключников Иван Петрович (1811—1895) — поэт, член кружка Н. В. Станкевича. И. Аксаков приводит последнюю строфу из стихотворения Ключникова «Элегия» («Есть сны ужасные: каким-то наваждением...») (Московский наблюдатель. 1838. Ч. 17. С. 76—77. Подписано — ~ —).

²⁷ Далее зачеркнуто: разумного.

²⁸ Далее зачеркнуто: и 3).

²⁹ Было: прочел.

потому утвердил в голове своей воспоминание об этой минуте и о порядке мыслей, которые в этот раз так светло сложились в голове моей, и хочу их написать. Эти чувства всегда я чувствовал, но тут я их³⁰ объяснил себе.³¹

Сидишь,³² бывало, поздно вечером наверху: внизу все спят, а³³ у нас беспорядок: все в неглиже, на столе стоит недоконченный ужин, братья играют в карты. Скучно сидеть за карточным столом, не принимая в игре участия, и вот сядешь в уголок на диван; и случится и сгрустнется, и стихи Пушкина как бы невольно приходят на уста. Признаюсь, большею частию это чтение, если выражаться языком философии немецкой: субъективное. И читаешь, и читаешь долго, и наконец слова как бы³⁴ замрут на устах, и душа понесется далеко, далеко в мир мечтаний. Отчего на душе такая грусть и тоска? Что тревожит меня, чего недостает мне?

Чувствую одиночество и пустоту в душе моей и³⁵ стремлюсь наполнить ее, удовлетворить, но как?

Давно, давно я не увлекался чувством, ум, рассудок играли первые роли; приобрел я вечно беспокойное и тревожащее меня сознание, я разанализировал, разглядел себя, свои мысли и чувствования, уничтожил претензии, что же было результатом моих исследований? Я стал недоволен собой.

Что я такое?³⁶ Нет во мне ни одной резкой характеристической черты, способности, склонности. Я ни то ни се, ни рыба ни мясо, немножко зол, немножко добр, немножко порочен, немножко добродетелен!! Право! То ли дело, если б я имел чувства пылкие, пламенные, страсти, я предался бы, может быть, страстям, пороку, но предался бы уже не так, как бывают теперь здешние молодые люди,³⁷ так по ветрености, для того чтобы, будучи уже взрослым человеком, покутить! Нет, я предался бы со всею необузданностью, неистовством, и все-таки тогда бы я, право, стоял бы выше этих молодых людей, по крайней мере я не был бы так пуст, как они; и будучи обращен на путь истины, стал бы так же высоко в³⁸ нравственности выше обыкновенных людей, которые, Боже мой, что за люди. Пустой малый, добрый малый, в юности наделавший много грехов, в старости женившийся и сделавшийся каким-нибудь³⁹ действительным статским, тайным советником, отцом семейства, и наконец исчезнувший с лица земли, принесший, может быть, существенную пользу по службе, но в отношении к себе! Боже, и это конечная участь большей части людей: неужели моя также? Вспомним Пушкина:

Блажен, кто смолоду был молод, и пр.

.....

О ком твердили целый век:

N. N. прекрасный человек!!!!⁴⁰

³⁰ Далее зачеркнуто: яснее.

³¹ Далее зачеркнуто: Сидишь, бывало, вечером.

³² Предложение начинается на новом листе, который помечен сверху: 2 лист.

³³ Далее зачеркнуто: наверху.

³⁴ Далее зачеркнуто: за ус.

³⁵ Далее зачеркнуто: я.

³⁶ Далее зачеркнуто: ни ка.

³⁷ Далее зачеркнуто: (пустельга все).

³⁸ Далее зачеркнуто: добро.

³⁹ Далее зачеркнуто: тайным.

⁴⁰ Цитата из «Евгения Онегина» (Пушкин А. С. Собр. соч. СПб., 1838. Т. 1. С. 208—209.

Далее ссылки даются также на это первое посмертное собрание сочинений). Ср. эпиграф к опубликованной в 1840 году в «Отечественных записках» (т. XIII) повести И. И. Панаева «Прекрасный человек (Очерки петербургской жизни)»:

....О ком твердили целый век

N. N. прекрасный человек.

Речь в повести идет как раз о чиновнике, который в сорок лет дослужился до чина статского советника и имел Владимира на шее.

А я, я не мог испытать увлечения страстей. Завидую многим: действуют свободно, по внутреннему внушению, не останавливаются ни мыслями, ни вопросами, ни сомнениями. Я не могу этого,⁴¹ до сих пор я не мог увлечься ничем, сознание мешает мне, не могу заглушить сознания! Да и самое наше воспитание отчасти тут причиною. Я не могу сбросить с себя оков, освободиться от прежних мнений, я слишком робок.

Но не лучше ли оно, не выше ли я зато стою в нравственном отношении?

Нет, я не верю самому себе, не надеюсь на себя: не высокое убеждение в истине и добродетели удерживает тебя, не с силой, исполненной негодования, отталкиваешь ты от себя порок, нет, по крайней мере не всегда, не во все минуты.⁴² Тем хуже: лучше бы ты был кем-нибудь: нет в тебе пылкого, глубокого элемента высокой нравственности, а тебя удерживает не суеверный ли страх нарушить важные заповеди, не робость ли, не сознание ли, мешающее тебе и⁴³ молиться, и грешить свободно, а? Нет в тебе довольно смелости, чтоб сказать:

Вот твой венец, я с ним навек расстался,
Возьми его, оставь меня грешить!

Хитрое существо, думающее обмануть свое собственное сознание, не радо ли было бы ты, если б (какая нелепость), сам бы разрешил тебе грешить, а, отвечай?

Не знаю, Господи, не знаю. Бывают минуты, когда живо возникает во мне негодование, но я живу (не всегда) в одном⁴⁴ мире, иногда пошлый мир берет верх, слаба моя воля, хотя до сих пор и не сокрушалась. Знаю одно, если мне Богом не суждено найти в этом удовлетворения, пищи, которая наполнила бы мою душу, то я не должен давать воли своим страстям и желаниям порочным, уже потому, что сознание не может дать мне увлечения, ибо тогда это была бы слабость. О, если б я мог сам себя объяснить себе, т. е. разрешить свои сомнения, задачи. Вокруг меня большею частью все порочно, а между тем⁴⁵ большею частью всё и все прекрасные люди; как согласовать это удовлетворительным образом? В мелких случаях мое сознание заставляет меня часто самому себе объяснять свое чувство, положим, уничтожать его, если оно ложно, но здесь я могу только сознавать, а ум мой, может быть, потому, что не просвещен светом философии, не может разрешить мне их. А между тем, принужденный жить в мире действительном, я часто забываюсь, но не чувством, смутно сознаю только, что я пошлею в толпе,⁴⁶ ухо грубеет, терпимость водворяется. Часто стараюсь я возбудить в себе энергию добродетели, но возбуждение искусственное слабо, и хотя умом я ее и понимаю и могу говорить красно про нее, но сердцем, сердцем не всегда могу чувствовать ее. Чтение стихов — [лучшее]⁴⁷ средство. Есть еще одно: вид чистой красоты!

Одним утешаюсь я, что по крайней мере я сознаю свои недостатки, томлюсь ими, а другие ... Но не играет ли тут самолюбие? Но это самолюбие простительно, не правда ли?

Перервали. Как-то дико, странно перечитывать, видеть на бумаге то, что чувствовал некогда.⁴⁸

Но совершенно другое чувствую я при чтении стихов Пушкина, при всяком эстетическом наслаждении. О! как я чувствую тогда свое возвышение; как я бываю

⁴¹ Далее зачеркнуто: со.

⁴² Далее зачеркнуто: Теб.

⁴³ Далее зачеркнуто: чувств.

⁴⁴ Было: в таком.

⁴⁵ Далее зачеркнуто: все.

⁴⁶ Далее зачеркнуто: те.

⁴⁷ Было: и вид.

⁴⁸ Далее начало предложения вычеркнуто.

счастливи! Но недолго суждено продолжаться таким наслаждениям. Тут какой-нибудь Смольянинов сострит так, что...

Я не люблю мечтательности, идеальность, когда она старается высказывать себя, лучше претензии на мечтательность. Но когда никого нет, перед собою на воле, я⁴⁹ не удерживаю себя, и стихи, стихи Пушкина так и льются — луна, звезды. Боже мой, много, много чувствуешь, сознаешь в это время свои недостатки, и потому часто досада на самого себя следует за всем этим. Пустоту, пустоту чувствую я в себе! Мне бы хотелось кинуться к кому-нибудь, обхватить все, всех... но все это только внутри во мне, а наружу иногда (как и мне и я сам имел случай заметить) только судорожные движения⁵⁰ рук. Мне бы хотелось увлечения, увлечения. Маленький бессознательно я бросился корчить дипломата, воображая, что это в самом деле мое призвание! Но я скоро сознал, что не это мое призвание. Бросился я корчить честолюбца, самолюбца, но все это мне скоро пошло, надоело! Пусть был бы я честолюбцем, пусть будет во мне одна преобладающая страсть, но нет: я стою над каким-то распутием. Какое же мое призвание? Никакое. Так. Грустно бывает видеть и думать: неужели судьба мне ничего более не уделила, как самую обыкновенную жизнь без сильных чувств, без потрясений душевных, какое-то прозвоние! Мне бы хотелось бы даже приключений, происшествий, чтобы позабыться ими. Если б у нас в училище был бы какой-нибудь энтузиазм, то это, может быть, меня бы ... но я, может быть, не был бы увлечен этим энтузиазмом!

Я чувствую, живо чувствую потребность увлечения, потребность любви! Я не могу, не способен так расточать свои чувства, как некоторые мои товарищи, которые приходят мне поверять свои amourettes!⁵¹ Нет. По теории я понял, что такое любовь, но на практике! нет! Когда приходит ко мне Григ(орий?)⁵² или Ст(ояновский?)⁵³ и рассказывает с восхищением о такой-то, тот о той-то, то я с завистью смотрю на него. Счастливец, он так доволен, а я! Я не могу влюбиться. До сих пор меня не поражала ни одна красота. Да и потом, когда читаешь стихи Пушкина про внешнее, а потом вдруг взглянешь на себя в зеркало, право, грустно становится. Я тяжел, мешковат, на лице не выражается всего того, что бушует здесь. Нет, мне, видно, суждено жить в кабинете, заваленном книгами; и писать, писать и писать, выразить все, что во мне происходит. Да и потом, положим, чтобы я влюбился, был счастлив, но тут опять столкновение с светом Тут свадьба, тут все эти церемонии.⁵⁴ Я нисколько не ропщу на них, вовсе не принадлежу к числу тех⁵⁵ людей, которые бранят свет. Все эти приличия необходимы, но мне они несносны. Нет, я ставлю высоко, высоко любовь, и если сам не могу испытать всего этого упоения, то по крайней мере в стихах Пушкина я с жадностью читаю то, чего бы так желал самому себе. Я воображаю себе женщину:

Все в ней гармония и диво!
Все выше мира и страстей.
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей.
Она кругом себя взирает,
Ей нет соперниц, нет подруг!

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое в сердце ни питал
Ты сокровенное желанье,
Но встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,

⁴⁹ Далее зачеркнуто: до.

⁵⁰ В рукописи: судорожными движениями.

⁵¹ Влюбленности, романы (фр.).

⁵² Григорий Сергеевич Аксаков (1820—1891) после окончания Императорского Училища правоведения 16 июня 1840 года был определен на службу в канцелярию 2-го Департамента Сената.

⁵³ Возможно, Н. И. Стояновский (1820—1900) — товарищ И. С. Аксакова по Училищу правоведения. Впоследствии выдающийся судебный деятель, правовед.

⁵⁴ Далее зачеркнуто: Не потом.

⁵⁵ Далее зачеркнуто: ру.

Красавиц наших бедный круг
В ее сиянье исчезает.

Благоговевя богомольно
Пред святыней красоты.⁵⁶

Я стараюсь в стихах найти себе замену чувств.⁵⁷ Или⁵⁸ хоть из Евгения Онегина письмо Татьяны:

Я к вам пишу: чего же боле?
Что я могу еще сказать?

или это:

Другой! нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в высшем суждено совете,

То в воле Неба: я твоя!
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой!
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой!

Тоску волнуемой души!
Давно, нет это был не сон,
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!

или

или

Неправда ль, я тебя знавала,
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой улаждала

И в сердце дума заронилась;
Пришла пора: она влюбилась!
.....
Душа ждала: кого-нибудь!⁵⁹

Не могу выписать всего, что я так часто читаю. Мучительно все понимать хорошо умом и чувствами, но вместе сознавать, что ты лишен этого. Я так неловок, жалок в свете. Я⁶⁰ не имел друзей здесь, вообще ... ах, Господи, не могу всего выразить. Я так стеснен, созрел не по летам: иногда этим славлюсь, иногда же Как часто, вот на праздниках, наверху у нас, смотришь в форточку, Владимирская церковь стоит в тумане, луна, звезды. О, с каким, могу сказать, чувством читаю я тогда стихи.

Взгляни: под отдаленным сводом...⁶¹

Положим, что это чтение часто совсем *субъективно!* Но что ж.

Печален я, со мною друга нет,
С кем долгую запил бы я разлуку,
Кому бы мог пожать от сердца руку,
И пожелать веселых много лет!⁶²

Какая чудесная картина любви, тихой, безмолвной. Не могу удержаться, чтоб не выписать

Что ж его
С такою силою поражает?
Княгиня перед ним одна,

В тоске невольных ощущений
К ее ногам упал Евгений.
Она вздрогнула и молчит,

⁵⁶ С некоторыми неточностями стихотворение А. С. Пушкина «Красавица» (Т. 3. С. 110).

⁵⁷ Далее зачеркнуто: А пр.

⁵⁸ Предложение начинается на новом листе, который помечен сверху: Лист третий.

⁵⁹ Неточные цитаты из «Евгения Онегина» (Т. 1. С. 81—82, 65).

⁶⁰ Далее зачеркнуто какое-то слово.

⁶¹ Цитата из поэмы «Цыганы» (Т. 2. С. 225).

⁶² Цитата из стихотворения «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...») (Т. 3. С. 16). Подчеркнуто Аксаковым.

Письмо какое-то читает,
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой!
О! кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал,
Кто прежней Тани, бедной Тани,
Теперь в княгине не узнал!

И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева.
Его больной, угасший взор
И томный взгляд, немой укор,
Ей внятно все. Простая дева
С мечтами, с верой прежних дней
Теперь опять воскресла в ней.⁶³

25 янв(аря)

Перечел я отчасти то, что написал. Право, разорвал бы, если б не удерживало то, что я уже писал отесеньке и отчасти воспоминание, что в самом деле некогда я это думал и думал сильно. Что это такое? Какая странная смесь с *излиянием чувства* (I), холодных рассуждений и пр. Право, иногда думаешь: э-эх! ты стал, право, не лучше всех этих казенных мечтателей, которые под этим видом хотят скрыть леность и пр. Если б ты по крайней мере в этом отношении прав перед собой, а то! Странно: я и читаю статьи Моск(овского) Наблюдат(еля),⁶⁴ и то и се, а не могу стать довольно высоко, т. е. так, чтоб мог сказать, что надежды на меня оправданы, так, чтобы, не совестясь, сказать вслух в обществе или у дяди⁶⁵ в доме. Судьба мне так неблагоприятна, что это ужас. Все делается как-то не по моему желанию. В обществе я краснею, конфужусь, сержусь на самого себя, язык не высказывает всего, что хочу, воля моя слаба, занятия идут не так, как бы желал. Я уже привык, впрочем, не верить своим надеждам. Полгода боролся я с Гриммом:⁶⁶ этого я позабыть не могу. Боже мой! неужели за минуту самонадеянности я должен был быть так наказан. Когда мне все идет успешно, то тут-то я и занимаюсь с рвением. Этот месяц перескочил я через семерых; прибавил 12 баллов, из 21^{го} стал 14^м, не по заслугам ли мог я радоваться от души? Но как можно, чтоб у меня могла радость продолжаться долго: 3^{го} дня опять уже сбавил 2 балла. И все это несчастье какое-то. Я знал бесподобно, вдруг замылся. И я не могу добиться из русского языка больше 9^{ти}. Сочинения как-то пишутся плохо. И все оттого, что я много об себе думал. Право, я теперь не уверен, получу ли я 12 на экзамене, хоть уже оно у меня вот уже 9 месяц(ев) стоит, и я каждый день занимаюсь латынью. И право, может быть, моя сфера заниматься скромно в уголку службою, тогда бы я тихо провел свой век, а то, что же *одно* самолюбие. И лезешь не в свою сферу, и поневоле должно будет, когда выпустят не 9^м классом, повесить нос и прижать хвост. Я, право, не знаю, что я сделаю, если меня не выпустят 9^м классом: как совестно, как стыдно на глаза показаться.⁶⁷ Не вправе ли сказать тогда всякий из моего семейства: «Сам виноват, меньше бы рассуждал, меньше бы читал стихов, а учил бы лучше текст Даниила⁶⁸ да словесность Георгиевского, таж лучше было бы». И если б я был какой-нибудь особенный гений, что-либо, который бы чувствовал какое-нибудь призвание; ничего, ничуть не бывало. Если мне совестно, что я стою так низко, кто виноват? — Право, я мало виноват. Досадно несносно. Тут бился целый месяц, кажется, получил — нет, опять ищи! — Теперь [приедет?] Мих(аил) Петр(о-

⁶³ Неточная цитата из «Евгения Онегина» (Т. 1. С. 229—230).

⁶⁴ Журнал «Московский наблюдатель» выходил в 1835—1837 годах под редакцией В. П. Андросова при ближайшем участии С. П. Шевырева, а в 1838—1839 — под редакцией В. Г. Белинского.

⁶⁵ Аксаков Н. Т. (1797—1892) — дядя И. С. Аксакова.

⁶⁶ Гримм (Grimm Anton Joachim) (1792—1846) — профессор латинской словесности в Санкт-Петербургском педагогическом институте и Императорском Училище правоведения. См. о нем: *Стасов В. В.* Училище правоведения сорок лет назад // Русская старина. 1881. № 6. С. 250.

⁶⁷ И. С. Аксаков по выходе из училища получил высший чин 9-го класса (титулярного советника).

⁶⁸ Имеются в виду «Хождения игумена Даниила на Святую Землю», опубликованные в сборнике «Путешествия русских людей в чужие земли» (СПб., 1837).

вич).⁶⁹ Я читал его записку, которую он писал отесеньке обо мне, как только что я ехал, оправдал ли я его надежды! Совестно сказать: стою 14, а главное ведь думал быть 1^м. Я очень хорошо сознаю, что я теперь нахожусь в раздраженном состоянии, из которого, может быть, выйду. Тогда буду писать.

30 янв(аря)

Да! возобновились в душе [прежние]⁷⁰ самые чувства, признаюсь, я рад им: они как-то освежают душу. Мне досадна не слабость своей воли, я пошлею, но⁷¹ в эти минуты я, несмотря ни на что, доволен собою, ибо чувствую в себе жажду чего-то возвышенного, станюklusь возвышеннее. Не придут тогда ко мне на ум никакие низкие мысли. О! как бы мне хотелось сильных ощущений, в которых душа моя была бы сильно подвигнута. У меня характер довольно скрытный, оттого движения не вольны, не развязны — чтобы расшевелить меня, чтоб я не мог быть связан как-то, надо что-нибудь сильнее и живее, нежели какие-нибудь танцы. Не потому, чтоб я находил, что танцы глупость (я не принадлежу, сохрани Бог, к числу ходячих претензий, которые бранят все приличия света и свет), нет: я люблю смотреть, как веселятся другие, от души,⁷² с завистью смотрю, с досадою, что сам не могу предаться тому же! Хочу танцевать: но танцы как-то связаны, стеснены: о! если б была зала бесконечная, в которой бы нестись и нестись; ноги точно каменные. Хочу в театр, в Роберта,⁷³ по крайней мере музыкой позабыться, но тут надо одеваться, сидеть в креслах прилично, слышать, что говорят другие, отвечать им. Хотел бы писать (не сочинять, а писать себя, субъективно (!), свои мысли), но язык не повинуется, не может выразить все оттенки мысли легко: надо труд, а между тем впечатление исчезает, остаеся только воспоминание! Теперь (смешно, право), когда я читаю Пушкина, читаю другое что-нибудь, когда во мне пробуждается потребность любви, высокой, святой, но вдруг приходит мысль: это твоя мечтательная любовь! Положим, что так, но при приведении в дело будет другое: тогда вообразу все хлопоты — свадьбу (!), себя, неловкого, неуклюжего. Хорошо воображать мне это, а на деле! Боже мой! Я чувствую, что это должно казаться смешным, но что же делать?

Нет! думал я, не гостиная, повторяю, мой удел, а кабинет: видно мне суждено по теории знать и любовь и свет; я должен благодарить Бога, что не испытываю ничего такого, что бы отвлекло меня от занятий; мой удел: труд! С какою любовью представляю я себе комнату, огонек, и я сижу у камина, вывожу истины возвышающие, делаю заключения. Труд, труд! Кажется, к нему одному у меня может сохраниться всегдашняя склонность. Занятия и занятия! Fin!⁷⁴ Занятия! а позволте спросить вас, милостивый государь, вас, который так много рассуждает, каким вы стоите, отчего вы стоите ниже тех, выше которых себя считаете. Да! приходит тогда досада на самого себя, и учить и дураку Аллие,⁷⁵ и словесность Георгиевскому,⁷⁶ и

⁶⁹ Михаил Петрович Погодин. См. прим. 6 и 7.

⁷⁰ Было: те же.

⁷¹ Далее зачеркнуто: вне.

⁷² Далее зачеркнуто: но.

⁷³ Опера Д. Мейербера «Роберт—Дьявол».

⁷⁴ Конец (лат.).

⁷⁵ Аллье — учитель французской словесности в Училище правоведения. См. о нем: *Стасов В. В.* Училище правоведения сорок лет назад // *Русская старина*. 1881. № 12. С. 1029.

⁷⁶ Ср., например, следующую характеристику учебника русской литературы Георгиевского: «...восторгающегося равно и „Борисом“ Пушкина и „Тассом“ г. Кукольника — учебника чрезвычайно назидательного, как факт победы, совершенной понятиями романтической эпохи тридцатых годов, учебника, который совместил изумительно и самые застарелые основы эстетических учений „симандры“ и критические взгляды Полевого — и даже подчас целиком вносил на свои страницы свист Сенковского — Брамбеуса...» (*Григорьев А. А.* Мои литературные и нравственные скитальчества. М.; Л., 1930. С. 98). И впоследствии Ивана Аксакова раздражала подобная неразборчивость и ограниченность. Ср. его отзыв о провинциальных

переписывать историю, так, чтоб ни минутки, ни секунды не оставалось свободной, заниматься без отдыха, тогда делается как-то спокойнее и довольнее. Но проходит неделя-другая, рвение слабеет, силы устают, и берешь читать записки Отеч(ественные),⁷⁷ статьи Белинского⁷⁸ и др. Сознание и слабость воли приводят опять в состояние неприятное. Отчего же это? Слишком много я мудрствую, а к делу придет, то ни взад ни вперед! Труд, его результаты, польза, как это кажется высоко, но в частностях, мелочах — совсем другое! Какое надо иметь терпение! Если б я имел, что немцы называют *Begeisterung*, воодушевление, которое всегда представляло бы мне пользу, цель, то я преодолел бы эти препятствия, а в училище так трудно исполнить все это! Не всегда же я могу находиться в этом напряженном состоянии. Но странно! Отчего же люди, как Калайдович,⁷⁹ Багратион⁸⁰ — кроме училищных, занимаются для себя, и читают много, несравненно более, чем я при своем мудрствовании: и они молчат,⁸¹ кто знает, не испытывают ли они то же самое, но они это скрывают в самих себе и от самих себя, не так, как я, и какое я право имею: не похоже ли это на претекст к лени, чтоб ничего не делать? А?

А между тем из них едва ли есть один
Тяжелой пыткой не измятый!⁸² Стихи Лермонт(ова).

Есть занятие, которое я люблю: это чтение статей философических, учено-критических. Но прежде чем заниматься философиею, надо знание, знание и знание! А я мало делаю! Есть у меня книги, которые, стыдно сказать, года с два у меня, и которые я не прочел порядком! Нет! Заставлю себя заниматься, как заставлял прежде, когда списывал по 60 больших листов, без отдыха: найду время и читать, и заниматься для себя; что за слабое существо в самом деле! Правда, я уж испытал: ты как будто дожидаешься какого-то отдыха, чтоб подумать, помечтать на свободе, какая-то тоска родится! Но и тут: хочешь обнять все, а тут ищи какую-нибудь мелочь на карте! Впрочем, все-таки склонность к труду⁸³ более мне свойственна. Но, если судить по тому, что я не имею в душе никакой энергии, что я умом должен себя самого подстрекать на занятия, что же в самом деле я буду, так разве! Как повезет судьба! Может быть, я, умирая, скажу: лучше бы, если б я избрал тот путь, а не этот. Пути другие не выбирают, но я должен по необходимости выбирать, не имея никакой особенной склонности, ни особого таланта, ни особого ума!

Я хочу теперь заниматься и заниматься, скрывать от других свои мысли, чувства, хочу обделаться с этой стороны, а там! Что-то даст Бог, что-то будет! Я,

барышнях в письме 1845 года: «...увлекаются больше формой поэзии, нежели содержанием, любят страстно все стихи без разбора (...), любят Бенедиктова и Пушкина, вслед за Лермонтовым восхищаются Стромилловым и т. п.» (Аксаков И. С. Письма к родным. 1844—1849. М., 1988. С. 218).

⁷⁷ Журнал «Отечественные записки» издавался под редакцией А. А. Краевского в 1839—1867 годах.

⁷⁸ Статьи В. Г. Белинского, опубликованные в это время в «Отечественных записках»: «Менцель, критик Гете» (1840. № 1); «Полное собрание сочинений Марлинского» (1840. Т. VIII. № 2. Отд. V); «Мечты и звуки Н. Н.» (1840. Т. IX. № 3. Отд. VI); «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова» (1840. Т. X. № 5. Отд. VI; № 6. Отд. V; Т. XI. № 7. Отд. V); «Стихотворения М. Лермонтова» (1840. Т. XIII. № 11. Отд. VI); «Русская литература в 1840 году» (1841. Т. XIV. № 1) и др.

⁷⁹ Калайдович Н. К. (1820—1854) — сын историка-археографа К. Ф. Калайдовича, товарищ И. С. Аксакова по Училищу правоведения.

⁸⁰ Багратион-Мухранский Г. К. (умер в 1877 году) — князь, коллежский асессор, обер-секретарь департамента Правительствующего Сената, товарищ И. С. Аксакова по Училищу правоведения. Впоследствии статс-секретарь, сенатор, председатель судебной палаты в Тифлисе.

⁸¹ Далее зачеркнуто: и.

⁸² Строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» (1839). Опубликовано: Отечественные записки. 1839. Т. III. № 5.

⁸³ Далее зачеркнуто: есть моя.

признаюсь, доволен собою в нравственном отношении: я как-то сознаю, что укрепился, а это много значит в училище петербургском, где разврат царствует. В нашем училище, говорят, меньше, чем в других. Разумеется, мои уши, как бы сказать, не девственные уши: они огрубели, да и странно, как сочетать все это! Есть люди благороднейшие, которых я очень любил за их прямоту, между тем люди не нравственные. Приходится сквозь пальцы смотреть на это! А я свободно и забывшись не могу этого сделать: мне это кажется малодушием, которое я себе не позволял и не позволяю. Когда я был маленький и учился катахизису, меня удивляло, что люди не исполняют правил, изложенных там, и между тем это так легкомысленно! Я хотел сначала было исполнять все, но после перестал быть таким строгим.

Мне досадно одно только: зачем я пишу это! Можно подумать, что это претензия, изложенная в систему, в теорию. Мне как-то самому кажется, что это уже не искреннее, хотя я глубоко испытал все это! Писать ли мне об этом еще, когда кончу этот лист?

Досадно бывает, чувствуя, как несвободны мои движения, как для извинения их надо надевать личину оригинальности. Но чем оправдать эту оригинальность? Если б я по крайней мере имел имя!

А много имеют на меня влияния статьи философические. Нет, серьезно. Они как-то вводят меня в мир мысли, возвышают меня.

А между тем я знаю и чувствую, что все-таки это состояние, в котором я нахожусь, выше других. Боюсь, — нет ли где тут самолюбия и тщеславия?

Странно! Какая это смесь и чувства, и мысли, и сознания, и холодного расчета: возможна ли такая смесь?⁸⁴

Когда я желал избавиться от этого состояния и желание мое исполнялось, то мне делалось грустно: мне казалось, что я живу жизнью животной. Лучше уж все это состояние. Но вот что странно. Я встречаю много людей, которые люди прекрасные, премилые, но не⁸⁵ испытывали этих чувств, находил и таких, которые испытывали его, но только отчасти, так, в самом деле, и не заботятся об нем, говорят: да, бывают иногда минуты такие-то и такие.⁸⁶

Ах, Боже мой, как я ошибся во многом здесь в Петербурге! И, впрочем, еще потому бываю доволен собою, что меня оскорбляет еще слышать в устах женщины, разумеется, высшего сословия, слова и вещи неприличные, а что мне досадно, так это то, что здесь в Петербурге дамы несколько этим не оскорбляются и смеются, хохочут и острят. Я после напишу когда-нибудь про случай, бывший у тетеньки⁸⁷ по поводу Мме D'Avignon, которой я просто видеть не могу. Она рассказывает, при всех, как она в маскараде любезничала с Госуд(арем) (все вранье), как тот хватал за руки, нагибался, обхватывал ее стан и коленками своими дотрагивался ее колен, и тому подобное.⁸⁸ Когда я сержусь, мне дамы же говорят: это по ветрености; хорошо извинение. Мне казалось, что женщина должна еще более оскорбляться, нежели мужчина: не я один этим оскорблялся. Впрочем, я опишу после и в другом месте разные случаи, споры, также разговор с Машенькой⁸⁹ и друг(ими).

А ведь есть состояние, в котором люди также спокойны, веселы, но не животным образом. Достигнул ли я этого? Труден путь: много искушений, соблазну; я не могу этого сказать, не живши еще. Тихо ли, в кабинете, за книгами проведу проведу я

⁸⁴ Далее зачеркнуто: Ах, зави.

⁸⁵ Далее зачеркнуто: ре.

⁸⁶ Далее зачеркнуто: Есть.

⁸⁷ Вероятно, одна из сестер С. Т. Аксакова: Глумилина Софья Тимофеевна (1806—1866) или Карташевская Надежда Тимофеевна (1794—1887).

⁸⁸ Далее зачеркнуто: Я.

⁸⁹ Карташевская М. Г. (1818—1906) — двоюродная сестра И. С. Аксакова.

свою жизнь и достигну этого состояния, взойду в царство мысли, или ⁹⁰ судьба мне судила другое: чем-то я буду! Может быть, самый простой случай убедит меня, что мой удел самый низкий, что я по чрезмерному самолюбию лезу вперед, а кто знает, может и другое! Или все оставить на произвол судьбы: как она повезет?⁹¹ Не нужно мне знать, куда она везет, а то я вечно буду в неизвестности стоять как бы на распутье! Довезет ли меня она до тихой и светлой пристани, или паду я в борьбе, еще не разрешив, не узнав ничего, далеко от цели? Что ж я? Что же будет?

№3. Не думаю, чтоб я продолжал больше писать: почему:⁹² я боюсь, чтоб это не было следствием претензии писать;⁹³ не лучше ли про себя таить свои чувствования, если они искренны. Ну, а если это попадетя другому, который не поймет и которому они могут показаться чрезвычайно нелепыми? Ведь прочие же, испытывающие то же самое, не записывают. Впрочем, хорошо было бы держать их у себя: в темную минуту забвения — прочесть, и это много ободрит душу, потому что лучше жить так,⁹⁴ в этом состоянии, нежели таким животным образом. Заниматься — вот должно быть моей целью. А хотелось бы и читать и писать много. У меня вовсе нет охоты, чтоб меня приняли за какого-нибудь прекраснодушного, идеального, мечтательного. Когда мне говорят: вы то-то, ваши внутренние чувства такие-то, то, смотря по тому, кто говорит, мне всегда хочется делать и казаться наоборот.⁹⁵

⁹⁰ Далее зачеркнуто: же д.

⁹¹ Далее зачеркнуто: но я.

⁹² Далее зачеркнуто: это мо.

⁹³ Далее зачеркнуто: и потом.

⁹⁴ Далее зачеркнуто: как.

⁹⁵ Далее зачеркнуто начало предложения.

О. Г. Дилакторская

ДОСТОЕВСКИЙ И ПУШКИН («СЛАБОЕ СЕРДЦЕ» И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»)

Петербургский локус в значительной мере определяет вопрос о взаимодействии двух петербургских повестей. Сравнение этих текстов заслуживает большего внимания, чем то, какое им уделено в научной литературе. Беглые и общие замечания не проясняют степени обращенности Достоевского к пушкинскому тексту, использования из него завуалированных или скрытых аллюзий, сюжетных мотивов, переключек художественных образов, топографических примет и т. д. Приведу, к примеру, мнение В. Я. Кирпотина: «Размышления и мечты бедных героев Достоевского, в особенности Макара Девушкина, иногда кажутся простым пересказом размышлений и мечтаний Евгения из „Медного всадника“. Излюбленные герои Достоевского гибнут так же, как и Евгений, — их слабый рассудок не выдерживает и мешается, и они, как бедный пушкинский безумец, не могут уйти от всюду настаивающей их погони».¹ Сгруппировав бедных чиновников и мечтателей Достоевского, выстроив из них типологический ряд (Макар Девушкин, Вася Шумков, петербургский мечтатель), В. Я. Кирпотин соотносит их всех с пушкинским Евге-

¹ Кирпотин В. Я. Молодой Достоевский. М., 1949. С. 331.

нием. Причем для убедительности сближения исследователь выбирает черновой текст «Медного всадника», а не беловой вариант, известный читателям по 11-тому изданию сочинений поэта, опубликованному в 1841 году.² Достоевский в 1848 году навряд ли был посвящен в черновые редакции пушкинской поэмы, но безусловно был знаком с указанным собранием сочинений и с работой В. Г. Белинского о Пушкине. Как внимательный читатель, он ничего не упустил из наблюдений прославленного критика, в то же время сам пытаясь проникнуть в явно ощущаемые загадки пушкинского текста, на которые указывал и Белинский.

В сопоставлении двух текстов, на мой взгляд, открываются плодотворные возможности для комментирования повести Достоевского, понимания ее невидимы лакун, важных для выявления идейной установки «Слабого сердца», прояснения авторского принципа работы с чужим текстом. Мотивы, образы, ситуации, топография, форма конфликта «Медного всадника», отраженные в повести Достоевского, играют специфическую роль: с их помощью читатель заполняет пропущенное. Автор «Слабого сердца», сознательно ориентируя свою повесть на пушкинский текст, вызывает нужные ассоциации, восстанавливающие ускользающую информацию.

В истории Васи Шумкова писатель воспроизводит многие мотивы и детали истории бедного Евгения.

Начну с того, что оба героя названы неполным именем, и это их интимно приближает к авторам, ставит их под защиту авторского сочувственного отношения. И Вася Шумков, и Евгений — мелкие чиновники, бедные люди, мечтатели, им свойственно поэтическое мироощущение. Все эти черты формируют их социально-психологический тип. Оба молоды, влюблены. Их избранницы — бедные девушки, сиротки. Существенно подчеркнуть, что и Лиза, и Параша — дочери вдов. Оба героя мечтают о женитьбе, бедном счастье, смиренном приюте. Своеобразной парфразой на пушкинское: «Уж кое-как себе устрою Приют смиренный и простой И в нем Парашу успокою»³ — откликается текст Достоевского: «Мы будем жить бедно, конечно, но счастливы будем».⁴ Героев сближает и их самоотверженная готовность трудиться для своего счастья, и непритязательность желаний, и скромная гордость видеть своих возлюбленных хозяйками домашнего очага, и, конечно же, мотив безумия, порожденный столкновением с явными и скрытыми стихийными и социальными силами, принципиально характерными для пространства Петербурга. Любопытно, что оба безумца предстают как бедные, несчастные (у Пушкина: «Несчастный знакомой улицей бежит» — 4, 391; «(...) бедный, бедный мой Евгений... Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял» — 4, 393; у Достоевского: «Все говорили, что Вася с ума сошел (...) Аркадий Иванович (...) из-за притворенной двери увидел своего бедного Васю» — 2, 45). Примечательно: и Достоевский, и Пушкин слово «бедный» употребляют в значении «бедующий, бедствующий (...) несчастный, бедный счастьем, долей, достойный сожаления, возбуждающий сострадание».⁵ И Вася Шумков, и Евгений — бедные, несчастные безумцы. Замечу, что ни по отношению к Германну, ни по отношению к Черткову и Поприцину, тоже петербургским безумцам, авторы, характеризуя мотив их сумасшествия, не привлекают в его орбиту качественных значений «бедный», «несчастный». Как ни странно, причина сумасшествия героя Достоевского проясняется именно при сравнении «Слабого сердца» с «Медным всадником», в сопоставлении бедных мечтателей, двух несчастных безумцев.

² Там же. С. 330—331.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 4. С. 385. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 2. С. 19. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 152; Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956. Т. 1. С. 72—73.

Белинский, обозначая конфликт пушкинского произведения, указывает: «В этом беспрестанном столкновении несчастного с „гигантом на бронзовом коне” и во впечатлении, какое производит на него вид Медного всадника, скрывается весь смысл поэмы».⁶ И далее он пронизательно отмечает: «В этой поэме видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей, — и наше сокрушенное сочувствием сердце, вместе с несчастным, готово смутиться».⁷ Критик называет два главных момента в качестве причин, помутивших сознание героя: во-первых, образ Медного всадника, олицетворяющего государственную идею, во-вторых, образ Петербурга, города, выстроенного на болоте, имперской столицы, для процветания которой пожертвовано многими человеческими жизнями.

Творческое сознание Достоевского чутко выделяет те особенные знаки в очертаии Петербурга как государственно-бюрократического организма, как топографического пространства, на которые обратили внимание Пушкин и Гоголь в своих петербургских повестях, а также Белинский в своих критических статьях. В этой связи интересно взглянуть на «Слабое сердце» и «Медного всадника» со стороны топографии, увидеть петербургское пространство, жизнедеятельную сферу героев, когда одно упоминание о местожительстве влечет определенные ассоциации, когда топография города естественно формирует поэтику петербургских повестей, приобретает значение символических знаков.

Любопытно, например, как Достоевский представляет Коломну в «Слабом сердце», явно опираясь на уже открытые в литературе ее особенные признаки. В «Медном всаднике» сказано, что Евгений «живет в Коломне» (4, 384). В поэме «Домик в Коломне» Пушкин поселяет в этом отдаленном от центра районе бедную старушку, вдову с дочерью: «У Покрова Стояла их смиренная лачужка» (4, 327). В «Портрете» Гоголь уже уверенно сообщает: «Вам известна та часть города, которую называют Коломною... Тут все не похоже на другие части Петербурга, тут не столица и не провинция... Сюда не заходит будущее, здесь все тишина и отставка... Сюда переезжают на жилье отставные чиновники. Вдовы, небогатые люди... выслужившиеся кухарки... Вдовы, получающие пенсион, тут самые аристократические фамилии».⁸ Итак, Коломна как район Петербурга имеет определенную социальную репутацию, что и было отмечено Пушкиным и Гоголем. Здесь оседает отставной люд, вдовы с пенсионом, бедные чиновники. Несомненно под влиянием сложившейся и в жизни, и в литературе традиции Достоевский определяет на жительство именно в Коломну мать-старушку, вдову с пенсионом, и ее дочь Лизу, где-то поблизости от церкви Покрова, как верно подмечает Н. П. Анциферов.⁹ Таким образом, Коломна, в которой жил пушкинский Евгений, вместе с другими аллюзиями из пушкинских текстов («Домик в Коломне») входит в текст «Слабого сердца» с рядом узнаваемых значений (бедный уголок Петербурга, бедные люди, вдовы с пенсионом, здесь селящиеся) и с неким затаенным смыслом, который обнаруживается лишь в том пространственном огляде, который необходим Достоевскому при использовании городской топографии.

Коломна не просто отдаленный, захолустный район Петербурга. Вася Шумков и Евгений эту отдаленность ощущают только в связи с тем расстоянием, какое разделяет их с избранницами. Заметим, что Пушкин, а вслед за ним и Достоевский, чутко уловивший мысль поэта, вводят в свои произведения мотив разъединенных Невой влюбленных. Именно этот мотив заставляет авторов сказать о городских точках, между которыми пролегает путь Евгения или Васи Шумкова. Нева — это

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 7. С. 545.

⁷ Там же. С. 547.

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 119—120.

⁹ Анциферов Н. П. «Непостижимый город...» Л., 1991. С. 193.

граница, которую необходимо преодолевать, иногда с трудностями. Без этого мотива не был бы возможен конфликт «Медного всадника». Достоевский как бы ослабил значение этого мотива — связал его не с осенним, а с зимним периодом. Тем не менее писателю зачем-то понадобилась Нева, долгий путь героя с островов через реку. Как же выстраивается дорога влюбленных героев?

Путь пушкинского мечтателя из Коломны по Вознесенскому проспекту ведет его на Исаакиевскую, на Сенатскую (Петровскую) площадь, к Медному всаднику, к плашкоутному, наплавному Исаакиевскому мосту или к маленькой лодочной пристани, а затем через Неву к домику Параши:

Почти у самого залива —
Забор некрашенный да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта...

(4, 388)

По всей видимости, «ветхий домик» расположен не в южной части Васильевского острова, установленного «пышным рядом огромных каменных строений», не в районе гавани, а в северной оконечности Финского залива, где «каменные здания, редая, уступают место деревянным хижинам»,¹⁰ т. е. в близком расстоянии от Петербургской стороны. В этом случае еще раз можно убедиться в правильности догадки А. А. Ахматовой о незримом присутствии в пушкинской поэме острова Голодай (Петровского), хранящего могилы повешенных декабристов.¹¹ Б. В. Томашевский тоже сближает описание Невского взморья в «Медном всаднике» с вышеприведенным описанием северной части Васильевского острова, сделанным В. П. Титовым, под авторством которого угадывают самого Пушкина. Пейзаж из «Уединенного домика на Васильевском» ученый соотносит именно с «топографией того домика, в котором жила Параша», а не места, где был похоронен Евгений.¹²

Путь мечтателя Достоевского к дому своей избранницы лежит как бы в обратном направлении, «с Петербургской стороны в Коломну» (2, 23). В первом походе с другом к нареченной невесте Вася Шумков движется с Петербургской стороны, слева от Петропавловской крепости, через Неву, по Вознесенскому проспекту к шляпному магазину мадам Леру и, наконец, в Коломну. Н. П. Анциферов отмечает: на Вознесенском проспекте, «в угловом магазине m-me Леру, Вася покупает Лизочке чепчик „Maçon Lescaut” («Слабое сердце»)». ¹³ Обратный путь, параллельный дороге пушкинского героя, из Коломны по Вознесенскому проспекту ведет их к парадной Исаакиевской площади, где стоит собор, а затем на Сенатскую площадь с памятником Петру I в центре. Отсюда обитатели Подъяческих, Мещанских улиц, Столярных, Прачечных, Глухих переулков перебирались через Неву на Васильевский остров¹⁴ и Петербургскую сторону. В зимнее время пешеходы двигались по санным дорогам, проложенным по реке. Как видим, Достоевский путь к Коломне выбирает через Вознесенский проспект («Вася norовит повернуть к Вознесенскому» — 2, 23), обозначая его также указанием на магазин мадам Леру. Так в повести различается особый принцип конструирования поэтики топографических знаков: явственно ощущается панорамное присутствие ряда домов, площадей, городских

¹⁰ Титов В. П. Уединенный домик на Васильевском // Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Л., 1991. С. 188.

¹¹ См.: Ахматова А. А. Пушкин и Невское взморье // Ахматова А. А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 517.

¹² Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л., 1949. С. 27.

¹³ Анциферов Н. П. Указ. соч. С. 192.

¹⁴ Там же. С. 191.

застроек, памятников, находящихся в округе на пути следования героев, несмотря на то что автор их прямо не называет.

Обзор пространства, открытый Пушкиным перед Евгением в момент разбушевавшейся стихии, когда герой оседлал одного из львов у подъезда дома А. Я. Лобанова-Ростовского, вырисовывает контуры Петропавловской крепости, Ростральной колонны, зданий Биржи, Петровских коллегий, далее — дома Меншикова, Академии художеств, а слева:

Обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
(в редакции Жуковского: Сидит с простертою рукою)
Кумир на бронзовом коне.

(4, 389)

(Гигант на бронзовом коне)¹⁵

Какую же позицию для обозревания петербургского пространства выбирает в своей повести Достоевский? Аркадий, возвращаясь от коломенских домой и подойдя к Неве, «остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглистом небосклоне» (2, 48). Герой мог подойти к Неве от Вознесенского проспекта (совсем не случайно писатель, упоминая модный магазин мадам Леру, вводит в повесть топографию петербургских улиц и площадей — необходимые знаки, имеющие особый смысл) — его взору тогда могла бы открыться та же панорама, что и взгляду пушкинского Евгения. Однако к реке он мог подойти и со стороны Морского штаба, если бы «срезал» для быстроты. В любом случае Аркадий обе набережные — Английскую и Васильевского острова — видит от Невы.

В «этот сумеречный час» Петербург предстает как фантастический город: «Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе» и походил «на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу» (2, 48).

Что разглядел Аркадий, когда губы его «задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту», «какая странная дума посетила его», почему герой вспомнил погибшего человека, «бедного Васю» (2, 48)?

Очевидно, Достоевский ставит своего героя на таком месте, где на фоне фантастического города выдвигается в свете «кровавой зари» (2, 48) как бы воспаряющий в холодном морозном воздухе его властелин — Медный всадник, скачущий на Запад, чей лик, обогранный лучами заходящего солнца, словно оживает в игре световых пятен. Вспомним:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

(4, 395)

Именно в этой связи в финальной части повести вновь возникают аллюзии с последним актом пушкинской поэмы. Совпадения текстов поразительные.

¹⁵ См.: *Измайлов Н. В.* «Медный всадник» А. С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 230.

Замечу, что последняя встреча Евгения с Медным всадником происходит «во тьме ночной» (4, 394), «в окрестной мгле» (4, 395). Достоевский как бы подхватывает это описание, указывая на «уже полные сумерки» (2, 47), на «мгляный небосклон» (2, 48). Пушкинский герой сталкивается «лицом к лицу» с державцем полумира, стоя, по догадке К. А. Медведевой, «со стороны Невы, Петропавловской крепости». ¹⁶ В подобной же позиции оказывается и Аркадий в «Слабом сердце». Встреча «лицом к лицу» с Медным всадником пробуждает в герое Достоевского «странную думу», как и в Евгении Пушкина. Писатель последовательно вызывает прямые аналогии, умышленно, почти дословно повторяя пушкинский текст 1841 года, особенно совпадающий с текстом Достоевского в описании состояния героев. У Пушкина в редакции Жуковского читаем:

И мрачен стал
Пред дивным русским Великаном
И перст свой на него подняв
Задумался.¹⁷

У Достоевского: «Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи... он (...) как будто прозрел во что-то новое в эту минуту» (2, 48).

Бросается в глаза, что именно мотив думы, соотносящий оба произведения, в целом важный для их идейно-художественной концепции, подготавливается одинаковым образом: во-первых, общим состоянием потрясенности героев, отяготившим их сознание неразрешимым вопросом о несправедливости жизни, во-вторых, столкновением «лицом к лицу» с монументом, с фантастическим властелином судьбы, в-третьих, их сходной психологической реакцией. Достоевский словно переводит на язык прозы пушкинский язык поэзии, проникая своим художественным наитием в глубины опубликованного текста поэмы. Сравним:

«Медный всадник»	«Слабое сердце»
И дрогнул он	Он вздрогнул
В ред. Жуковского: По членам холод пробежал	Сердце его как будто облилось (...) горячим ключом крови, вдруг вскипевшей
(Пушкин: По сердцу пламень пробежал Вскипела кровь)	
Глаза подернулись туманом	Глаза вспыхнули
Он мрачен стал	Он сделался (...) угрюм

Переклички очевидные. Здесь следует сказать больше. Давая оценку проблеме творческого взаимодействия текстов Достоевского с пушкинскими, А. А. Бем отмечал: «При чтении Пушкина творческая фантазия Достоевского работала в сторону углубления его идей, придавая его образам драматическую заостренность и идеологическую концентрированность». ¹⁸ Сравняя тексты «Слабого сердца» и «Медного всадника», можно свидетельствовать, что Достоевский поистине был «гениальным читателем», ¹⁹ пронизательно додумывал и выправлял текст, подготовленный Жуковским. В «горделивом истукане» «задумавшиеся» герои видят источник своих

¹⁶ Медведева К. А. Проблемы нового человека в творчестве А. Блока и В. Маяковского. Владивосток, 1989. С. 64.

¹⁷ Цит. по: Измайлов Н. В. Указ. соч. С. 232.

¹⁸ Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // О Достоевском. Сб. статей. Прага, 1933. С. 19.

¹⁹ Там же.

бед, виновника гибели дорогих существ: Евгений вспоминает вместе с картиной наводнения о своей Параше, Аркадий — о судьбе «бедного Васи» (2, 48). Мотив думы влечет мотив прозрения, и Достоевский как бы дописывает в своей повести скрытый подцензурный пушкинский текст: «Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася» (2, 48).

О невысказанных словах пушкинского героя монументу догадался Белинский: «По крайней мере, страх, с каким побежал помешанный Евгений от конной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова к монументу... Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу, — и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная».²⁰ Критик вопрошал: «Иначе почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо обратилось к нему?»²¹ Достоевский не мог не обратить внимания на последнюю, одиннадцатую статью о Пушкине обожаемого тогда Белинского, подводившую черту в 1846 году под сотрудничеством критика в «Отечественных записках». Завершая анализ «Медного всадника», Белинский приходил к выводу о том, что истинным героем поэмы является не основатель города: «Настоящий герой ее — Петербург».²² Эта мысль тоже оказалась близка автору «Слабого сердца». Совсем не случайно в его произведении просматривается еще один ряд мотивов, связанных с фантастико-символическими образами «Медного всадника» — статуей Петра и Петербургом.

В повести Достоевского фантастический образ Петербурга как бы заслоняет образ Петра. Писатель уводит в подтекст, в невидимый план образ Медного всадника. Вместе с тем его присутствие явственно ощущимо. Сквозь «морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглином небосклоне» (2, 48), словно проступает, обращается к Аркадию лицо «грозного царя, мгновенно гневом возгоря» (4, 395), что и заставило героя, как и пушкинского Евгения, прозреть «во что-то новое в эту минуту» (2, 48), в проблему социального неравенства, в трагические конфликты, порожденные петровской цивилизацией, ее историческими противоречиями. Как справедливо считает В. Н. Захаров, в финальной части «еще раз в подтексте „Слабого сердца“ возникает „петербургская повесть“ Пушкина — его „Медный всадник“, где впервые изображен этот исторический конфликт», противоречие маленького интереса, личного счастья с чиновными порядками, узаконенными «Табелью о рангах» Петра I.²³ Однако этим замечанием исчерпывается сопоставительный анализ исследователя.

На мой взгляд, Достоевский использует ассоциации из пушкинской поэмы не только для того, чтобы прояснить конфликт своей повести, но чтобы таким образом сделать отчетливее тему Петра I в «Слабом сердце», сфокусировать ее. Писатель присутствие Петра I в этом произведении обозначает мелкими деталями, однако достаточно красноречивыми и выпуклыми, чтобы их не заметить. Например, автор как бы «пропускает» отчество Васи Шумкова («Петрович»), которое сразу ставит петербургского мечтателя в некую невысказанную прямую зависимость от Петра. Совершенно очевидно, что здесь признаки «родственности» метафоричны, выражаются не в принадлежности к личности, а в принадлежности к городу, к созданной Петром I бюрократической цивилизации. В отчестве Шумкова — особая «отмеченность», выделяющая его, как и всех героев Достоевского с именем «Петр» и отчеством «Петрович»,²⁴ в отдельную группу, поэтика имени которых раскрывается

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 549.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 101.

²⁴ Еще М. С. Альтман указывал на то, что в творчестве Достоевского герои с именем «Петр» и отчеством «Петрович» ориентированы автором на дух петровских реформ, западни-

как знак петербургского кода, его социума, его первородных стихий, «кесарева универсума» — «от Петра-камня».²⁵ Видимо, не случайно в этой связи и то, что автор определяет своего героя на жительство в районе Петербургской стороны, — здесь ощущается не только социальная оценка одного из городских районов для бедных.

Однако нельзя не учесть и подчеркнутой писателем тонкости: «пропущенное» отчество Васи одновременно наделено как бы двумя функциями: соотносительностью с петровской государственностью в плане чиновничьего служения и отверженностью героя от этой сферы (быть отмеченным и не быть). Это объясняет, к слову, то, почему Достоевский указывает на его происхождение: «из податного звания» (2, 47). Известно, что именно Петр I был инициатором введения «подушной подати» в среде крестьянства и мелкого городского мещанства, — монарх предстал как виновник великого закабаления.²⁶ Таким образом, бесправность Васи Шумкова ощущается как историческая, издавна тяготеющая над героем, социально и психологически запрограммированная. Она так укоренилась в его сознании, что ее нельзя ничем вытравить, даже тем, что Шумков заведомо своим чином XIV класса по закону 1845 года обеспечен особыми правами состояния, например личным почетным гражданством, освобождавшим его от внесения подушного налога и от солдатчины.²⁷ Очевидно, что петровская тема из прошлого прорастает в настоящее: проступает в ряде государственных законоположений, в «Табели о рангах», в топонимических и топографических названиях, в монументе, символизирующем верховную власть.

Наконец, в этой связи знаменательно то, что действие повести отнесено в канун Нового года. Здесь тоже просматривается умышленная обращенность автора к эпохе петровских преобразований. Только с именем Петра Великого можно связать идею нового русского календаря. Новый отсчет времени был введен в России ее первым императором. Ежегодное празднование первого января, символизирующего начало Нового года, как бы напоминает о воле Петра. Как видим, намеренно выбранная писателем дата поддерживает в произведении переключку согласующихся мотивов, выявляющих тему Петра I, выносящих ее из подтекста в текст, соотносящих исторические горизонты разных эпох.

Так в «Слабом сердце» Достоевский с помощью мотивов, раскрывающих «код» петровских реформ, как бы восстанавливает невидимую связь между историческим первоначалом, воплотившимся в памятнике, в скачущем Медном всаднике, и движущейся современностью. Это смысловое стяжение, заявленное в финале повести, символизирует власть царствующего дома Романовых. Не случайно открывшаяся Аркадию вдоль Невы панорама предполагает вид не только на знаменитый монумент, но и на Зимний дворец, и на Петропавловскую крепость, которые «двоятся» в морозной дали: «⟨...⟩ новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе» (2, 48). В этом «двоении» явлены не только фантастический мираж и призрачность реальности, но и соотносительность прошлого и настоящего, старого и нового, узнаваема неизбежная повторяемость, зеркальная отраженность одних и тех же тем, мотивов, извечных петербургских сюжетов о власти над

чество, беспочвенничество, нигилизм первого преобразователя России. Правда, в кругу указанных не названы ни Вася Шумков (Василий Петрович), ни Яков Петрович Голядкин, ни многие другие. Возможно, анализ нюансировки этих значений ждет своего исследователя. См.: *Альтман М. С.* Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 167—189.

²⁵ *Гачев Г. Д.* Космос Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей. Саранск, 1973. С. 118.

²⁶ См.: *Ключевский В. О.* Соч. М., 1958. Т. 4. С. 94—97; *Шмурло Е.* Петр Великий в оценке современников и потомков. СПб., 1912. Вып. 1 (XVIII в.). С. 21; *Князьков С.* Из прошлого русской земли. Время Петра Великого. М., 1991. С. 316—323, 423—425 и др.

²⁷ См.: *Евреинов В. А.* Гражданское чиновничество в России. СПб., 1888. С. 70.

человеком бездушного, фантастического, «умышленного» города, сотворенного волей Петра. Текст пушкинского «Медного всадника» в значительной степени сформировал знаковый язык петербургской повести, реалии ее городского ландшафта, символы власти города-камня, противопоставленность слабых и сильных, «приютов нищих» и «раззолоченных палат» (2, 48), социально-философский конфликт, тему Петра, заявленную в исторической перспективе, соединяющую прошлое и настоящее в единый и неразрывный узел трагических противоречий. Этот пушкинский язык успешно унаследовал Достоевский, обогативший «петербургский текст» и своими наблюдениями.

Л. Л. Смирнова

ПУШКИН В ПРОЗЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО

Обращения Писемского к Пушкину и его произведениям разнообразны и присутствуют на протяжении всего творчества писателя. Уже в первом романе «Боярщина» возникает сравнение главных героев с Татьяной и Онегиным. Рассказывая о судьбе Анны Павловны, о начале ее любви к Эльчанинову, о том, что по настоянию отца она вышла замуж за полкового командира Мановского, автор прибегает к постановлению: «Старый генерал объявил дочери о предложении полкового командира Мановского. Анна Павловна сначала и не поняла хорошенько, что ей предстоит, потом плакала, страдала, молилась, — отец убеждал, просил и, наконец, настаивал. Результат был тот, что бедная девушка, как новая Татьяна, полная самоотвержения, чтоб угодить отцу, любя одного, отдала руку другому, впрочем, обрекая себя вперед на полное повиновение и верность своему мужу; и действительно с первых же дней она начала оказывать ему покорность и возможную внимательность, но не понял и не оценил ничего Мановский».¹ Однако приведенное сравнение призвано подчеркнуть, что изображается совершенно отличная от судьбы Татьяны жизнь: если начало любовных историй в чем-то и сходно, то этого нельзя сказать об их продолжении. Татьяна заявляет о невозможности измены — несмотря на свою любовь к Онегину, роман Анны Павловны и Эльчанинова разгорается с новой силой именно после замужества героини. Онегин «новый» тоже далеко не Онегин. Автор знакомит нас с домом Валерьяна Александровича Эльчанинова, который построен еще его отцом. Перед нами кабинет пушкинского Онегина, но занятый новым хозяином: «...на столе и на диванах валялись разные книги, из которых одни были раскрыты, другие совершенно лишены переплета. По большей части это были прошлогодние журналы, переводные сочинения и несколько французских романов; большим почтением, казалось, пользовались: Шекспир, в переводе Кетчера и полные сочинения Гете на немецком языке» (1, 120—121). Творений «певца Гяура и Жуана» нет, а об янтаре «на трубках Цареграда» напоминают «целые кучи табачного пепла и... несколько недокуренных сигар» (1, 121). Нет портрета лорда Байрона, но «за рамкой портрета отца был заткнут портрет Щепкина. Рядом с портретом матери висела гравюра какой-то полуобнаженной женщины» (там же). Жилище, никак уже не напоминающее «келью модную». «Словом, — делает вывод автор, — тут было все, что бывает обыкновенно в грязных и холодных номерах, занимаемых студентами» (там же).

Любовная история, происшедшая лет 20—30 назад, уже невообразима ныне. В новом времени становится невозможным «Татьяны милой идеал», ее верность и

¹ Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 1. С. 80. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

достоинство, невозможны раскаяние и рыцарство Онегина... Изменилось время — и любовные конфликты разрешаются не дуэлями, а деньгами, возможностью занять выгодную должность, бюрократическими ухищрениями. Отсылки к пушкинскому роману подчеркивают то *новое*, что занимает автора.

Этот же прием мы встречаем в романе «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына (Брак по страсти)». В этом произведении тема денег, зависимости от них человека, их уже безраздельной власти над человеком получает дополнительное развитие. Ради денег Хозаров женится. Ради них он пытается добиться расположения Варвары Александровны Мамиловой, легко забывая и жену, и все «многодумные» мероприятия свои, осуществленные для того, чтобы жениться. Семья, любовь — уже не цель, а средство для упрочивания благосостояния. «Я другому отдана и буду век ему верна», — слова, звучащие уже нелепым анахронизмом. Семья имеет только вид семьи, разлагается очень легко и быстро: Мари принимает ухаживания одного из поклонников, Хозаров требует денег от прекрасного пола чуть ли не побоями — так сильно оказывается эта «страсть».

За всеми драматическими перипетиями «Тысячи душ» в конечном итоге стоят денежные интересы. О совершенно «новом» времени писатель заявляет на первых же страницах романа: «Наш великий Пушкин, призванный, кажется, быть вечным любимцем женщин, Пушкин, которого барышни моего времени знали всего почти наизусть, которого Татьяна была для них идеалом, — нынешние барышни почти не читали этого Пушкина, но зато поглотили целые сотни томов Дюма и Поля Феваля...» (3, 16—17). И вместе с тем: «Если автору случалось в нынешних барышнях замечать что-то вроде любви, то тут же открывалось, что чувство это было направлено именно на человека, с которым могла составить приличная партия... (...) Прежде *заветный он* казался полубогом, а ныне *заветный он* — будущий генерал или владелец пятисот душ» (3, 17). Героиня — Настенька Годнева — «была не такова», но герой Яков Калинович — «таков». Здесь необходимо заметить, что тема литературы — одна из центральных в романе «Тысяча душ», и важная ее часть — обращения к Пушкину.

В этом романе пишут многие персонажи, пишут и главные герои. Для Настеньки Годневой чтение — образ жизни, она читает и днем и ночью. Но она еще и пытается сочинять. Свои чувства от встречи с Яковом Калиновичем она стремится выразить в стихах. Автор приводит только одну строку из стихотворного опыта героини, но благодаря ей дает довольно полное представление о характере Настеньки, а самое главное, о тех литературных влияниях, которые она восприняла. Строка эта звучит следующим образом: «Кто б ни был ты, о гордый человек!..» (3, 58). Знаменательно, что она составлена из половины строки лермонтовского «Демона» «Кто б ни был ты» (продолжение ее — «мой друг случайный») и из половины строки пушкинских «Цыган» — «гордый человек», которая начинается словами «оставь нас». А вот «о» — принадлежит Настеньке.

Настенька влюблена в поэтические образы, живет ими, находит в них своего рода защиту. Отношение автора к героине в основном благожелательное, но включает в себя и иронию. Девушка воображала себя действующим лицом романов и поэм, усвоила себе чужой восторг, грусть, это состояние становилось для нее все более и более привычным, перерастало как бы в повседневный стиль жизни, что готовило почву для восприятия иных образов и моделей поведения. Спасение от некоторых унижительных (по мнению героини) ситуаций она обретает в творчестве — хотя и «своеобразном», подражательном, основанном на произведениях других писателей. Эта черта как бы предвещает дальнейшую судьбу героини (она будет актрисой).

Провинциальные жители — Настенька, ее отец Петр Михайлович — уделяют чтению максимум свободного времени, для них чтение — привычное занятие и вместе с тем каждый раз имеющее новизну. Для них неоспоримо, что и «ныне

есть великие писатели», их Настенька перечисляет следующим образом: «Пушкин, Лермонтов, Гоголь, о которых Белинский так много теперь пишет в „Отечественных записках“» (3, 49). Калинович, только что приехавший из Москвы, к этим оценкам относится снисходительно. Он не может полностью согласиться с ними. «...Дело в том, что Пушкина нет уж в живых, — продолжал он с расстановкой, — хотя, судя по силе его таланта и по тому направлению, которое принял он в последних своих произведениях, он бы должен был сделать многое» (3, 49). Этим высказыванием Калинович значительно снижает значение Пушкина, оно отражает и некое расхожее «столичное» восприятие творчества поэта в 30-х—начале 40-х годов. Калинович как будто ревизует провинцию. Учителя представляются ему, звучат характеристики их из уст Петра Михайловича Годнева и краткие начальственные вопросы Калиновича. Его пребывание страннным образом начинает напоминать хлестаковское: в романе возникает «классический» набор чиновников уездного города с городничим, почтмейстером и проч. Сам разговор с Годневыми о литературе включает целое собрание имен (напоминающее чем-то диалоги в «Ревизоре»):

«— Кроме этих трех писателей, мне и другие очень нравятся, — проговорила она (Настенька) после минутного молчания.

— Кто же именно? — спросил Калинович.

— Например, Загоскин, Лажечников, которого „Ледяной дом“ я раз пять прочитала, граф Соллогуб: его „Аптекарьша“ и „Большой свет“ мне ужасно нравятся; теперь Кукольник, Вельтман, Даль, Основьяненко» (3, 50).

И как бы в продолжение этого перечня возникает вопрос Настеньки, обращенный к Калиновичу: «А сами вы не пишете ничего?», на который следует ответ: «Может быть» (3, 51). Ситуация явно пародийная, но герои не замечают ее, как не замечают «заимствований», которые они порою невольно делают.

Заемные убеждения — вещь легкоизменяемая. В разговоре с князем Иваном Калинович и не думает проповедовать сдержанное отношение к Пушкину. Впрочем, и дальнейшие обращения героев к Пушкину проходят, так сказать, под знаком Хлестакова. Приехав читать свой роман к князю Раменскому, Калинович вдруг начинает разговор о поэте:

«— С Пушкиным, ваше сиятельство, вероятно, изволили быть знакомы? — начал Калинович.

— Даже очень. Мы почти вместе росли, вместе стали выезжать молодыми людьми в свет: я — гвардейским прапорщиком, а он, кажется, служил тогда в иностранной коллегии... *C'était un homme de genie...*² в полном смысле этих слов. Он, Баратынский, Дельвиг, Павел Нащокин — а этот даже служил со мной в одном полку, — все это были молодые люди одного кружка» (3, 128—129).

Легко прочтываются в ответе князя хлестаковские признания: «С Пушкиным на дружеской ноге» и «...у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я».

А вскоре выясняется, что и сюжет «известного импровизатора» князь подарил Пушкину. Автор замечает, что князь, «как можно подозревать», сочинил свой рассказ об «импровизаторе», чтобы «намекнуть на свое знакомство с Пушкиным, великим поэтом и человеком хорошего круга, — Пушкиным, которому, как известно, в дружбу напрашивались после его смерти не только люди совершенно ему незнакомые, но даже печатные враги его... Все это Калинович, при его уме и проницательности, казалось бы, должен был сейчас же увидеть и понять, но он ничего подобного даже не заметил» (3, 132). Странная подвижность мнений и убеждений — на, так сказать, фоне вечности, Пушкина.

Не обходятся без Пушкина и доводы князя о необходимости иметь независимое состояние, без состояния думать о занятиях литературой просто бессмысленно:

² Это был гений... (франц.)

«Пушкин был человек с состоянием, получал по червонцу за стих, да и тот постоянно и непрерывно нуждался...» (3, 184). Аргументов в пользу состояния (и жертв ради него) приводится немало, но и этот — среди них.

Князь Раменский в конце концов после более или менее «продолжительного подготовительного периода» предлагает Калиновичу жениться на Полине — его родственнице, обладательнице большого богатства. Первоначально герой отказывается, но, пройдя «петербургскую школу», изрядно победствовав, он готов пойти на этот шаг. Полина ему несколько не нравится, да она и, увы, имеет физический недостаток, но бедность ему страшна более, чем женитьба на нелюбимой и непривлекательной девушке. Калинович сам возобновляет разговор с князем на эту тему и слышит в ответ: «...я положительно знаю, что вы тогда ей нравились... но что и как теперь — Богу ведомо. Помните стихи Пушкина: „Кто место в небе ей укажет, примолвя: там остановись? Кто сердцу хоть и не юной, а все-таки девы скажет; люби одно, не изменись?“ И, наконец, Петербург, Боже мой!.. Смотрите, какие генералы и флигель-адъютанты начинают увиваться...» (3, 319). Вот такие современные Земфира и Алеко, такой Старик возникают на страницах романа: князь ставит условием его «хлопот» за Калиновича у Полины отказ от Настеньки, а также выговаривает для себя определенную сумму от этого «мероприятия». Автора занимает современная эпоха превращений, признаки которой можно наблюдать повсеместно: «...и в просвещенной, гуманной Европе рыцари переродились в торгашей, арены заменились биржами!» (3, 322).

Соотнести день сегодняшний с Пушкиным для Писемского один из излюбленных приемов: «Бал! Бал!.. когда-то упоительное и восхитительное слово! Еще Пушкин писал: „Люблю я бешеную младость и тесноту, и шум, и радость, и дам изысканный наряд!“ Но нас, детей века, уж этим не надуешь. Мы знаем, что такое бал, особенно великосветский» (3, 347). Бал ныне не наиболее удачное место «для признаний иль для вручения письма», а довольно, в сущности, унылое действо: «Никому и никому не весело вам, мученикам честолюбия, денег, утонченного разврата и пустой фланерской жизни!» (3, 349). Оказывается также, что бал теперь удобен деловым людям — для завязывания отношений с «нужными» людьми, для обретения должности и продвижения по службе...

Рассказ «Старческий грех. Совершенно романтическое приключение» (1860) имеет особое значение в творчестве писателя: он включил описание чтения этого рассказа в свой роман «Взбаламученное море», сам сблизил и сопоставил оба эти произведения.

Герой «Старческого греха» Иосаф Ферапонтов — человек, испытавший много ранних горестей и лишений, но вместе с тем он выглядит довольно твердым и целеустремленным; несмотря на многочисленные неурядицы и бедствия, он заканчивает гимназию (поступив туда уже в 16 лет) и впоследствии высшее учебное заведение, удается ему и устроиться на службу.

В жизни Ферапонтова происходят два крупных события, которые во многом изменяют его самого и его судьбу. Первое — знакомство с творчеством Пушкина. Так случилось, что в гимназии герой читал только обязательные хрестоматийные тексты, не особенно в них вникая. Будучи студентом Ярославского Демидовского лицея, он тоже «не отвлекался» от казенного курса — погруженный, как и ранее, в свои, никому кроме него неведомые раздумья и мечты. Но однажды, совершенно случайно его встретил на улице гуляка и «веселый малый» студент Охоботов и сообщил, что «Пушкин ранен на дуэли и умер», а потом позвал с собой: «Сейчас идем к Вознесенью служить панихиду по нем. Идем с нами!» (2, 454). В ответ на призыв товарища «Иосаф механически повернул и все еще хорошенько не мог понять, что это значит» (там же). На панихиде «все почти навзрыд плакали», а потом пошли в излюбленный студентами трактир «Бычок». Охоботов предался было грустным воспоминаниям: «Вчера еще только я читал с Машей его „Онегина“...

точно он напроорочил себе смерть в своем Ленском... Где теперь „и жажда знания и труда... и вы, заветные мечтанья, вы, призрак жизни неземной, вы, сны поэзии святой” — все кончено!» (2, 455). Но затем он обрел выход для своих чувств: определив врага — Булгарина, которого он называет скорпионом, всю жизнь жалившим поэта, Охоботов предлагает расстрелять его портрет, затея эта находит всеобщую поддержку, добывается ружье, но встает вопрос: кому стрелять? — «Всем хотелось». Охоботов распорядился — Ферапонтову. Тот прицелился, выстрелил, попал — к восторгу всех присутствующих. Такую форму приобрел протест против гонителей поэта.

Домой же Иосаф «пришел в сильном раздумье: как человек умный, он хорошо понимал, что подобного энтузиазма и такой неподдельной горести нельзя было вносить даром; но почему и за что все это? К стыду своему, Иосаф должен был признаться самому себе, что он ни одного почти стихотворения и не читал...» (2, 456). День спустя Ферапонтов выпросил в библиотеке сочинения Пушкина: «...читал он день... два, и странное дело, как будто бы целый мир новых ощущений открылся в его душе, и больше ему понравились эти благородные и в высшей степени поэтичные отношения поэта к женщине. Искусившись таким образом, Иосаф решительно уже стал не в состоянии зубрить лекции и беспрестанно канючил то у того, то у другого из своих товарищей дать ему что-нибудь почитать... Долго и потом Иосаф вспоминал это время, как счастливейшее в своей жизни» (там же). Герой пришел к литературе благодаря Пушкину, увлечение его автор сравнивает с запоем; от чтения Ферапонтова отвлекло событие «протестного» характера: студенты возмутились против эконома — виновника скудных обедов. Эконома сместили, студентом пожурили, а «в голове Иосафа, как, вероятно, и у многих других его товарищей, перевернулось многое. Он уже ясно стал понимать, что свойство жизни вовсе не таково, чтобы она непременно должна быть гадка, а что, напротив, тут очень многое зависит от заведенного порядка» (2, 457).

Это очередное открытие совпало с окончанием лицей, с вступлением в иную жизнь, которое было отмечено и сложным состоянием чувств, и присутствием противоречивых мыслей: «...он очутился как бы на каком-то нравственном распутье: в нем было множество возбуждено прекрасных инстинктов, но и только! Протестант почти против всего, но во имя какого знамени, и сам того хорошенько не знал. Вольнодумец в отношении религии на словах, он в то же время перед каждым экзаменом бегал к местной чудотворной иконе в собор и молился там усердным образом. Ненависть до глубины души всякий начальствующий авторитет, я не знаю, вряд ли бы и сам удержался, если бы только случай выпал, обнаружить грубейший произвол. Знал он, пожалуй, и многое, но все как-то отрывочно, случайно и непригодно ни для какого практического дела, а между тем угрожающее ему впереди житейское положение было почти отчаянное» (2, 457—458). Отчаянное положение заставило протестанта смириться, благополучно примкнуть «к канцелярской машине». Летом он иногда прогуливался в поле, а осенью и зимой читал «Отечественные записки». Ни о каком протесте, конечно, уже и речи не шло. В одиночестве Иосаф иногда что-то декламировал, плакал, но «на другой день просыпался по-прежнему суровый и с окаменело-неподвижным лицом шел в Приказ» (2, 464).

Странное прозрение, кроме одиночества и нелюбимого труда ничего более не принесшее. Кто виноват? Как удивительно не вовремя герой увлекается литературой. Казалось бы, еще мгновение и этот мир вымыслов пройдет мимо Иосафа. Впрочем, герой почти всюду — некстати. Появление его, 16-тилетнего, в гимназии всеми воспринимается как неуместное, отделяет сразу же его от товарищей. Герой не может понять, почему «примеры из истории Греции и Рима, весь этот строгий разум математики, все эти толки в риториках об изящном — сами по себе, а жизнь с колотушками в детстве от пьяных папенок, с бестолковой школой в юности и,

наконец, с этой вечной бедностью... — тоже сама по себе, и что между ними нет, да и быть никогда не может, ничего общего» (2, 453). Потрясением для Иосафа является соединения столь привычно для него разных логических рядов — сначала в отклике на гибель Пушкина, потом в протесте за более сносные условия жизни. Хотя — и это главное — протест и в том и другом случае эфемерен. О «расправе» с портретом Булгарина никто, кроме ее участников, не знает. Возмущение против плохих обедов более на виду, но оно позволительно, в сущности, в любом трактире (если есть на то основания). Но дорого состояние протеста, оно ассоциируется с состоянием свободы, воли, певцом которых и был Пушкин. За этим «забывается», что поэт воспевал и обыденную жизнь, и чувство долга, и верность укладу, и ценность любой человеческой судьбы... Молодым людям близка пока лишь своим наследия Пушкина, которая в их глазах оправдывает их порыв, осеняя его своим авторитетом. Яркое и правдивое изображение преобладающих мировосприятий и мироощущений молодежи конца 1830-х—1840-х годов создается Писемским благодаря обращению к имени великого поэта.

Второе потрясение заканчивается для Ферапонтова гибелью. Одна из посетительниц Приказа поражает воображение героя, ради прекрасной дамы он идет на преступление, что и приводит его к печальному концу. Иосаф жертвует всем для спасения красавицы от пут «кощея». Но его жертва в общем-то не приносит никакой практической пользы, а только приводит героя к позору. Красавица оказывается опытной авантюристкой, и, когда настала необходимость, она успешно спасает себя — интимным свиданием. Романтическое движение Ферапонтова (а уже прошло больше 15 лет, как он закончил лицей) вновь бессмысленно и нелепо. Даже слабый отблеск былых отношений между людьми, воплощенный в образе главного героя, не только неуместен, но, оказывается, несет и зло.

Странное поколение «людей сороковых годов» занимает Писемского постоянно: современники Пушкина и по логике вещей, казалось бы, его наследники оказываются мотами, разбрасывающими собранные «отцами» ценности и не имеющими ни сил, ни знаний создать какие-то свои. Поэтому совершенно не случайно писатель ввел в текст «Взбаламученного моря» это произведение — в форме повествования о чтении его автором главным героям. Предваряет это повествование такое литературное отступление Писемского: «Когда наш великий Пушкин ехал куда-нибудь читать в великосветский салон, то уж, конечно, своими двумя-тремя волшебными стихами побеждал целый рой красавиц своевольных».³ На первый взгляд это ирония по адресу поэта, но на самом деле ирония предназначена слушателям, которые противопоставляются людям пушкинской поры и соотносятся с героями «Старческого греха».

Александр Бакланов, главный герой «Взбаламученного моря», прибегает к Пушкину в случае надобности. Потребность эта определяется самим его характером. Он привычно живет в мире иллюзий, который ему понятен и доступен, в соприкосновении же с реальной жизнью герой растерян и беспомощен. В атмосфере какого-то подобия протеста проходит студенческая жизнь героя, форма этого протеста бывала своеобразной — поддержать в театре одну актрису и опшикать другую, да еще и дохлую кошку бросить ей на сцену, потому что «другая» — любовница Николая I. Бакланова и товарищей по университету увлекало само состояние протеста. Протестанты «мужественно» вынесут наказание — выслушают «грозные» нотации добродушного инспектора. В дальнейшей своей жизни Александр не изживает в себе потребность в моделях, в каких-то апробированных «чувствах». Сходясь с Софи, он цитирует строку из «Каменного гостя»: «Ночь лимоном и лавром пахнет». А Софи ему подыгрывает — пугаясь портрета умершего мужа. Став же

³ Писемский А. Ф. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. СПб., 1910. Т. 4. С. 433. Далее сокращенно: ВМ.

женихом Евпраксии, Бакланов читает ей монолог самозванца из «Бориса Годунова» — он только так может выразить свое отношение к холодности и сдержанности невесты:

«Бакланов при этом заметил, что Евпраксия усмехнулась.

— Тебе смешно только! — проговорил он с досадой.

— Да как же не смешно! Вдруг я Марина Мнишек, а он Самозванец! Тут и в чувствах даже ничего нет общего.

„Она черт знает как умна!” — подумал Бакланов; но вслух однако проговорил:

— Очень уж вы, Евпраксия Арсентьевна, рассудительны.

— Не рассудительна, а только слов пустых не люблю, — ответила она, по обыкновению своему, спокойно» (ВМ, с. 341). Герой предлагает Евпраксии принять модель поведения чуждых ей людей, тем самым он оскорбляет и чувства, и воззрения невесты, которая была из семьи, исповедовавшей славянофильские взгляды, о чем Александр хорошо знал. Не понял он и того, что в душевных пристрастиях его будущая жена не допускает никакой подмены. Драма Бакланова в том, что он не осознает своей придуманной, искусственной «основы», что он прельщен миром собственных вымыслов, которые проецирует на реальную жизнь, нанося ей большой вред. Во «Взбаламученном море» герои, как уже мы говорили, слушают в прочтении автора «Старческий грех» А. Ф. Писемского. Они с большой симпатией воспринимают произведение, сочувствуют главному персонажу, с жаром делятся впечатлениями. Но это ничего не меняет в их жизни, хотя Софи в чем-то близка героине «Старческого греха», да и Бакланов, изменивший семейному долгу, тоже мог бы сопоставить свою ситуацию с ситуацией измены долгу служебному. Но эти совпадения остаются незамеченными. И Софи, и Бакланов — по привычке «жить чувством» — уже не отдают себе отчета в собственном положении.

Роман «Люди сороковых годов» — не только роман о писателе (единственный у нас в XIX веке), но произведение, имеющее более широкую проблематику, обозначенную самим названием. Однако то, что именно писатель становится наиболее типичным представителем людей 1840-х годов, весьма знаменательно и отражает наиболее характерную черту сложной эпохи: рост влияния литературы, ее значения, ее противоречивое бытование...

Герой романа Польш Вихров пристрастился к чтению еще в детстве, возникают в повествовании названия романов и повестей, которые привлекали внимание мальчика. В гимназии он увлекается театром, пишет романтическую повесть. Но о том, что Польш читает Пушкина, ничего не говорится: да ведь это и разумеется само собой, в кругу Вихрова невозможно не знать творений великого поэта.

И московские студенты, среди которых оказывается герой, говорят о Конте и Канте, о Гегеле, да иногда о Шекспире. Но если здесь Пушкин вне разговорной темы, то это не значит, что он исчез из зоны внимания. Для некоторых он служит объектом пародии. Студент Салов на вопрос «какого же рода он стихи пишет?» отвечает, что больше *перелагает*: «Господин Пушкин, как, может быть, вам неизвестно, написал стихотворение „Ангел”: „В дверях Эдема ангел нежный” и проч. Я на сию же тему изъяснился так... — И затем Салов зачитал нараспев:

В дверях палат своих надменно
Предстал плешивый откупщик,

А жулик, тощий и смиренный,

Взирал, как жирный временщик,
С крыльца напутствуем швейцаром,
В карету модную влезал...» (4, 176).

У Салова Ангел предстает откупщиком, жулик — демоном, для жулика именно откупщик является примером в воровстве. Перед нами довольно типичный случай

обращения к наследию и Пушкина, и Лермонтова в 40-е годы, таким образом и Некрасов построил несколько произведений в эту пору («Колыбельная песня», «Плач о поэтах», «Полька» и др.). Особого восторга у слушателей Салова его стихотворный опыт не вызвал, а приятель Вихрова Неведомов расценил такие вирши как глупости. Но «глупости» эти имели место и находили, следовательно, некоторый спрос, что привносит в характеристику людей 40-х годов дополнительный штрих: есть силы на отрицание, но на создание *своего* — нет.

Воспоминание о Пушкине присутствует на всем протяжении романа, образуя собой в течении меняющейся жизни некие островки постоянства, вечного. В деревне Поль Вихров вместе с отцом навещает генерала Александра Ивановича Коптина (прототипом этого персонажа считается Павел Александрович Катенин). Заходит разговор о литературе, Коптин бранит современных авторов, но порою делает критические замечания по адресу писателей, которые уж ушли в мир иной. Коптин не просто современник Грибоедова и Пушкина, но и былой друг их. Вихрова интересует отношение Коптина к «Евгению Онегину»:

«— Я читал в издании „Онегина“, что вы Пушкину делали замечание насчет его Татьяны, — отнесся он к Александру Ивановичу. Лицо того мгновенно изменилось. Видимо, что речь зашла о гораздо более любезном ему писателе.

— Делал-с! — ответил он самодовольно. — Прямо писал ему: „Как же это, говорю, твоя Татьяна, выросшая в *деревенской глуши* и начитавшаяся только *Жуковского чертовщины*, вдруг, выйдя замуж, как бы по щучьему велению делается светской женщиной — холодна, неприступна?..“ Как будто бы светскость можно сразу взять и надеть, как шубу!.. (...) Госпожа Татьяна эта, я уверен, в то время, как встретилась с Онегиным на бале, была в замшевых башмаках — ну, и ему она могла показаться и светской, и неприступной, но как же поэт-то не видел тут обмана и увлечения?

Павел был почти совершенно согласен с Александром Ивановичем» (4, 214).

Коптин безоговорочно отрицает нынешних «худородных» писателей, но гордится, что *самому* Пушкину сумел сделать замечание. Но в чем же не согласен с Александром Ивановичем Вихров? Этого он не сказал Коптину. Его своеобразное понимание образа Татьяны прозвучало в разговоре с Неведомовым. Приятели заспорили о Жорж Санд, Павел явился ярым поклонником жоржсандизма, он только что завел любовницу — замужнюю женщину и теперь отстаивал женские права на свободу со всем жаром. Один из весомейших аргументов, которые приводит в этом споре Неведомов, пример Татьяны:

«Пушкин очень любил и знал хорошо женщин, и то, однако, для романа своего выбрал совершенно безупречную женщину!.. Сколько вы не усиливайте вашего воображения, вам выше Татьяны — в нравственном отношении — русской женщины не выдумать.

— Позвольте-с! Но чем же она верна мужу?.. Только телом, а никак не мыслью.

— Чем бы там она ни была верна, но она все-таки, любя другого, не изменила своему долгу — и не изменила вследствие прирожденного ей целомудрия; намеками на такого рода женщин испещрены наша история и наши песни» (4, 240).

Неведомова угнетает, что уходит из жизни этот высокий тип, а Вихрова это словно и не занимает. Впрочем, автор подчеркивает в другом месте, что любовница Вихрова, Фатеева, «из русских писателей тоже многого совершенно не читала и даже Пушкиным не особенно восхищалась» (4, 258). Но ее натура весьма восприимчива к жоржсандовским идеям. Так или иначе, но имя Пушкина оказывается своего рода «пробным камнем» для героев, отношение к нему является важной стороной в их характере. Заметим, что, расставшись с Фатеевой, Вихров долго себя спрашивал — и за что же это он любил ее...

В главе «Провинциальные толкователи о литературе» писатель вновь обращается к уездной жизни, куда Вихров попадает после смерти своего отца. Сам герой живет

в деревне, занят литературным трудом, но близлежащий уездный город все-таки порой отвлекает Павла: то его беспокоят визитами по делам наследства, то ему приходится ехать на уездный бал, а то навещают его в уединении бывшие знакомцы. Навещают его старые приятели Кергель и Живин, причем первый сам пишет, даже издал книгу «Думы и грезы Михаила Кергеля». С ними Вихров и ведет разговор о литературе:

«— ...вы вот жили все в Москве, в столице, значит: какой там поэт считается первым нынче?

— Пушкин, — проговорил Вихров.

— Второй за ним? — сказал Кергель.

— Лермонтов! — ответил Вихров.

— Что я говорил, а?.. Правду или нет? — подхватил с удовольствием Живин.

— Что ж, но я все-таки, — начал несколько опешенный Кергель, — остаюсь при прежнем мнении, что Кукольник тоже растет не по дням, а по часам!..» (5, 94).

Провинция многослойна, как и столица, но она то порой бережно хранит ценности, от которых вдруг отказался (чаще всего — на время) центр общественной мысли, то находит причудливые эквиваленты этих ценностей: Кергелю «Скопин-Шуйский» представляется полноправной заменой Пушкина. Впрочем, провинциальному литератору и проза Пушкина кажется слабой, не идущей в сравнение с повестями Марлинского. И эти убеждения не поколебать ничем. «Я судить себя никому и не позволю!» (там же), — говорит Кергель в ответ на иронические замечания Живина по поводу литературных пристрастий друга. Запальчивое и категоричное самоутверждение соединяется со свободой для себя критиковать других, в том числе и Пушкина, и восторгаться творениями Тимофеева и Бенедиктова. Но и опять-таки это самоутверждение — «за чужой счет». Но если в столице такого рода пристрастия сошли на нет уже в начале сороковых годов, то в провинции они просуществовали дольше, кое-где и до пятидесятых, и в этой сцене, иллюстрирующей провинциальное мировосприятие, Писемский, обращаясь к Пушкину, показывает не только его многосоставность, но и те его стороны, те силы, которые в недалеком будущем сольются с сиюминутными умствованиями столицы и будут препятствовать ходу реформ. Кергель очень близок к Бакланову, и то, что новое время востребовало в первую очередь его (а не Живина, да и не Вихрова), представляется весьма знаменательным.

В данной работе мы не останавливались на обращениях к Пушкину, имеющих характер, так сказать «цитаты кстати», *bon mot*, хотя следует заметить, что они присутствуют во всех крупных вещах писателя (и в таких, как «В водвороте», «Мещане», «Масоны»).

Целью статьи является заострить внимание на тех случаях, когда эти обращения несут важный композиционный и идейный смысл. Кратко обобщая наши наблюдения, можно сказать, что соотнесение с пушкинскими сюжетами и образами, со значением его творчества служит у Писемского одним из способов показать новую эпоху, новых людей, круг их интересов и принципы с точки зрения не только сегодняшнего дня, но и в историческом их развитии.

В. Л. Биттнер (США)

**СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА
«НЕ ДАЙ МНЕ БОГ СОЙТИ С УМА»
И РИСУНОК «СУМАСШЕДШЕГО ДОМА»**

Стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» одно из самых загадочных произведений Пушкина. В настоящей статье мы рассмотрим одну гипотезу относительно возникновения и значения этого произведения. Речь пойдет о возможной связи стихотворения «Не дай мне бог...» с рисунками из рабочей тетради ПД 838.

Как отмечает С. А. Фомичев в своей книге «Графика Пушкина», по рисункам можно проследить развитие пушкинских замыслов. При этом автоиллюстрации не обязательно находятся на тех же листах, на которых находятся черновые и беловые автографы произведений (как, например, в повести «Гробовщик»). Рисунки в тетрадях Пушкина очень часто предшествуют текстам и помогают проникнуть в «творческую лабораторию поэта», в которой можно искать «зарождение его замыслов».¹ Однако Пушкин рисовал не только иллюстрации. В своих альбомах он также графически реагировал на чужие произведения.

Б. В. Томашевским определен источник иллюстрации, нарисованной Пушкиным на л. 99 ПД 838. Исследователь приводит оригинал книжной графики, который был почти точно воспроизведен Пушкиным. Это иллюстрация к французскому роману «Les Mauvais garçons», который вышел в 1830 году.² В. Б. Сандомирская датирует стихи на л. 99 осенью 1831 года (сентябрь—октябрь) по сходству почерка со строфами из восьмой главы «Евгения Онегина», к которым Пушкин вернулся осенью этого года. Пушкин мог бы читать или по крайней мере пролистать французский роман в 1830-м или 1831 году. Поэтому датировка л. 99 1831 годом вполне понятна. Однако до сих пор не найден источник рисунка на обороте этого листа.

Результаты работы Томашевского подсказывают, что нужно искать источник рисунка на л. 99, об. в книжной графике. То, что на этом листе Пушкин изображал сумасшедший дом, отмечалось исследователями, но не прояснен вопрос о том, какую связь имеет этот рисунок с творчеством Пушкина. Можно предположить, что эта сцена является воспроизведением текстового образа.

Проанализируем рисунок. На нижней половине листа, под зарисовками пейзажей, мы видим два эскиза: абрис человека, полулежащего на полу, и очерченный бледными чернилами контур другого человека, сидящего на корточках. На голове у него колпак. Ниже Пушкин сделал рисунок, который стал более законченной версией этого замысла. Здесь человек, полулежащий на полу, виден четко. На нем рейтузы, рубашка, галстук (или шарф) и шляпа с квадратными полями. Другая фигура более экспрессивна. Человек в длинной рубахе, с бородой и в какой-то странной (то ли шутовской, то ли по типу головных уборов католических священнослужителей) высокой шляпе. Третья фигура повторяет бледную зарисовку сверху, но уже в более законченном варианте. Здесь человек в рейтузах и пиджаке (или рубашке и жилете) с выражением ужаса на лице. Волосы взъерошены, видны бакенбарды. Можно предположить, что это своего рода образ самого автора, т. е. автопортрет в виде персонажа стихотворения или повести (подобно юродивому в автоиллюстрации к более позднему стихотворению «Странник» или участнику похоронной процессии в «Гробовщике»)³ Другие детали: над двумя последними

¹ Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 102.

² Этого романа нет в библиотеке Пушкина.

³ См.: Фомичев С. А. Указ. соч. С. 8, 91.



фигурами находится окно с решеткой и сидящей на подоконнике кошкой; внизу, как будто в иной сцене, стоят двое мужчин в сапогах и со шпорами; костюмы, в которые одеты люди, явно не русские и также не похожи на одежду пушкинского времени; последним объектом на листе является изображение коня.⁴

Как нам думается, источник этих рисунков не книжная графика, а один из сюжетов романа английского писателя Чарльза Метьюрина. Именно в «Мельмоте Скитальце», в третьей главе, мы находим подобную сцену. Герой романа Мельмот встречается с неким Стентоном, человеком, околдованным образом демонической личности, продавшим душу дьяволу. Впервые они знакомятся в Испании. Затем Стентон ищет Мельмота в Ирландии и находит его. Когда Стентон спрашивает Мельмота, когда они встретятся вновь, тот отвечает ему, что «это будет днем, в двенадцать часов (...) а местом будут голые стены сумасшедшего дома; вы подыметесь с пола, грохоча цепями и шелестя соломой, а меж тем над вами будет тяготеть проклятье здоровья и твердой памяти».⁵ Действительно, через несколько лет Стентон попадает в сумасшедший дом, который находится «в двух милях от Лондона», и понимает «весь ужас своего жалкого положения». Т. е. у него сохранились и разум, и память.

Пророчество Мельмота — только начало. Стентон попадает в дом для умалишенных незаметно для себя самого. Один из родственников отводит его туда, не объясняя, что это за мрачный дом. Стентон — большой любитель книг — сразу находит какие-то тома и начинает читать. Спустя некоторое время он понимает, что читает «альбом приюта умалишенных»,⁶ но изменить ситуацию уже не может. Он попытался открыть окно «и тут в первый раз заметил, что на нем была решетка». Затем, «сраженный невыразимым ужасом, он не то чтобы сел, а обессилен, свалился на койку под этим злосчастным окном и стал с нетерпением дожидаться рассвета». Пытаясь открыть дверь и «испуская отчаянные крики, одновременно и моля о помощи, и требуя, чтобы ему вернули свободу», он только привлекает внимание других обитателей дома, которые тут же начинают сами кричать. В ответ на попытки Стентона освободиться входят зрители сумасшедшего дома. Один из них бьет несчастного бичом, а затем грозит надеть на него кандалы.⁷ Осознавая, что его положение «должно считаться жалким», Стентон решает что лучше не сопротивляться.

Позже герой обращает внимание на своих соседей: «...у Стентона оказались два пренеприятных соседа. Соседом его справа был ткач-пуританин... Соседом Стентона слева был портной-монархист...»⁸ Следует описание других обитателей, в том числе женщины, которая потеряла свою семью в лондонском пожаре (1666). Через

⁴ Как отмечает С. В. Денисенко, «графический образ коня у Пушкина — это, несомненно, прежде всего символ, знак движения, графический эквивалент глаголам движения» (*Денисенко С. В. Конфликт человека и стихии в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // Филология-Philologica. 1993. № 1. С. 44*).

⁵ Метьюрин Ч. Р. Мельмот скиталец / Перевод А. М. Шадрина; статья М. П. Алексеева. Л., 1983. С. 41 (далее сокращенно: *Метьюрин*); *Maturin C. R. Melmoth the Wanderer. A tale by the autor of «Bertram» &c. in four volumes. Edinburgh, 1820. Vol. 1. P. 104* (далее сокращенно: *Maturin*).

⁶ Метьюрин. С. 44; *Maturin*. P. 112. Здесь нельзя не отметить косвенную тему. Дело в том, что альбом содержит стихи некоего английского поэта Натаньела Ли (Nathaniel Lee, 1653—1692). Метьюрин об этом пишет прямо в тексте романа и даже цитирует стихи сошедшего с ума поэта («Og that my lungs could bleat like buttered pease...» — *Maturin*. P. 112; *Метьюрин*. С. 43). Как замечает Алексеев, Натаньел Ли действительно лежал в Бедламе (куда попал в 1684 году), в альбом которого попали его стихи. Итак, мы находим еще одно доказательство тому, что Стентон тоже в Бедламе. Интересно было бы узнать, знал ли Пушкин о судьбе Ли, поскольку он затрагивает в своем стихотворении именно проблему поведения сумасшедшего поэта. К сожалению, на этот вопрос мы не сможем ответить здесь.

⁷ Метьюрин С. 51; *Maturin*. P. 114.

⁸ Метьюрин. С. 45; *Maturin*. P. 117.

некоторое время появляется Мельмот, непонятно каким образом проникший в стены дома скорби. Стентон, думая что он теперь знает настоящий облик Мельмота, называет его дьяволом. Мельмот на это отвечает: «Что за грубое слово! Так кто же это, интересно, дьявол или человек водворил тебя сюда?»⁹ («Demon! — Harsh words! — Was it a demon or a human being placed you here?»).¹⁰ Следует речь Мельмота, в которой он комментирует ситуацию Стентона. Примечателен здесь еще один момент: как говорит Мельмот, «суп, который до тебя лакала кошка, а может, вместе с ней отведали и котята, чем же это не суп?» («And then for meals — Oh you are daintily off! The soup that the cat has lapped; and (as her progeny has probably contributed to the hell-broth) why not?»).¹¹

В конце сцены Мельмот предсказывает рассуждения Стентона по поводу своего положения: «Конечно же, у этих несчастных есть утешение, а у меня (т. е. у Стентона. — В. Б.) нет никакого; в этой обители ужасов самое большое проклятие для меня — это мой здравый ум. Они с жадностью поедают убогую пищу, которую нам дают, а мне противно даже смотреть на нее. Они подчас крепко спят, а мой сон тревожнее, чем их пробуждение. Каждое утро им придают силы какие-нибудь новые иллюзии: в безумии своем они измышляют различные хитрости и способны тешиться надеждой бежать, ускользнуть от надзирателя или как-нибудь поиздеваться над ним; мой здравый ум лишает меня этой надежды. Я знаю, что мне никогда не удастся бежать отсюда...»¹² Мельмот предлагает Стентону ключ, чтобы тот мог убежать, но Стентон, будучи уверен в том, что Мельмот на самом деле нечистая сила, отказывается. Это тоже очень существенный момент.

Рисунок Пушкина повторяет многие детали из романа Метьюрина. Во-первых, есть решетка и герой (человек с выражением ужаса на лице). Возможно, что это как раз тот, у которого сохранился здравый ум даже в сумасшедшем доме. Есть здесь и собеседники в странной одежде; можно увидеть в них пушкинскую интерпретацию того, как должны выглядеть «ткач-пуританин» и «портной-монархист». У Пушкина стены отсутствуют, но зато эффект рисунка усиливается. На самом деле в романе это не соседи по камере, а обитатели соседних камер. Существуют и надзиратели (две мужские фигуры слева; с другой стороны, это могут быть кавалеры, о которых тоже идет речь в этой главе), и даже кошки. Но как же все эти вещи связаны со стихотворением «Не дай мне бог сойти с ума»?

Разумеется, дело не в творческом отражении и даже не в интерпретации сюжета со всем его действием и деталями. Здесь идет речь о трансформации от текста к рисунку и, возможно не сразу, а через год или два, к стихам. Самые заметные параллели можно найти в четвертой и в пятой строфах. Здесь поэтическое «я» размышляет над тем, что «...сойди с ума, // И страшен будешь как чума, // Как раз тебя запрут, // Посадят на цепь дурака // И сквозь решетку как зверка // дразнить тебя придут». Недавно американский ученый Г. Розеншильд, тщательно изучив историю психиатрии в Европе, заметил, что сумасшедший дом, в который попадает «герой» стихотворения, похож на известный образ дома для умалишенных XVIII века в Англии или во Франции.¹³ Если источником образа в стихотворении на самом деле является сцена из «Мельмота Скитальца», то замечание Розеншильда верно: это действительно Бедлам, классический облик европейского сумасшедшего дома XVII и XVIII веков, куда приходили горожане «дразнить» пациентов. На Стентона грозят надеть кандалы. На рисунке Пушкина кандалы не видны, но по всем остальным

⁹ Метьюрин. С. 56.

¹⁰ Maturin. P. 133.

¹¹ Ibid. P. 134—135.

¹² Метьюрин. С. 52—53 (курсив Метьюрина).

¹³ По словам американского ученого, «кажется, что поэту нужен самый ужасный образ безумия, который он может себе представить, и находит этот образ в культурном складе XVIII в.»

деталю можно установить тождество фигуры с бакенбардами (автопортрет Пушкина?) со Стентоном в тот момент, когда он «понимает весь ужас своего жалкого положения». К тому же стихотворение Пушкина написано от первого лица, якобы поэтом, который представляет себе и гипотетический образ романтического безумца, и действительность скорбной жизни в сумасшедшем доме — именно тот контраст, который является ядром пушкинского стихотворения. Такая связь становится прочнее, когда мы вспоминаем, как Мельмот предсказывает Стентону пребывание в сумасшедшем доме при твердой памяти, если, конечно, он сам не сойдет с ума.

Следует остановиться еще на одном моменте: наличии кошек. Дело в том, что в длинную речь Мельмота о скорбной жизни в сумасшедшем доме, которую он сравнивает с тюремной жизнью, Метьюрин считал необходимым включить кошек. То, что кошка «лакает» суп до того, как ест его сумасшедший, говорит об унижительном положении человека, обитающего в этом доме. Потерявший свой разум, он вместе с тем теряет данную Богом власть над животными. Пушкин также включает кошек в свою «иллюстрацию» к роману Метьюрина. Однако появление кошек у Пушкина выявляет два очень важных для нас вопроса.

Во-первых, хотя у Метьюрина говорится о кошках (т. е. во множественном числе), действует лишь одна *живая* кошка. В оригинале: «Oh you are daintily off! — The soup that the cat has lapped; and (as her progeny has probably contributed to the hell-broth) why not?»¹⁴ В издании Алексеева мы имеем следующий перевод: «Суп, который до тебя лакала кошка, а может, вместе с ней отведали и котят, чем же это не суп?»¹⁵ Перевод не точен. Фразой «her progeny has probably contributed to the hell-broth» Метьюрин имел в виду, что котят попали в «адский бульон», т. е. сами являются ингредиентом супа, который получает на обед, по словам Мельмота, Стентон.¹⁶ Это значит, что его положение жалко вдвойне: он не только ест суп, который лакала кошка, но этот суп сварен из того, что, прямо скажем, неприменимо для человеческого желудка. Как мы видим, ошибся не только современный переводчик, но и Пушкин мог неадекватно понять фразу.

Здесь уместно коснуться проблемы перевода романа Метьюрина. Оригинал вышел в 1820 году. Почти сразу был сделан перевод на французский язык. На титульном листе можно узнать, что это неточный перевод. При тщательном анализе легко найти места, где переводчик по той или иной причине считал, что оригинал можно сокращать. Таким образом, он упрощает исторические и культурные замечания, которые казались неинтересными человеку, не сведущему в английской истории. Таких мест много, и теперь они требуют расширенных комментариев. Есть и другие места, где переводчик считал речи Мельмота слишком пространными и сократил их по принципу «короче, но динамичнее».¹⁷ Тому пример и эпизод с кошками. Во французском переводе кошек нет, тем более в русском переводе с французского, вышедшем в 1833 году.¹⁸ Иначе говоря, то, что рисунок Пушкина не только похож на сцену в сумасшедшем доме у Метьюрина, но и содержит такую

¹⁴ Maturin. P. 86.

¹⁵ Метьюрин. С. 51.

¹⁶ Или (еще одна интерпретация) что котят дали другие ингредиенты для супа — мочу или кал. В любом случае «contributed to the broth» не значит, что котят пробовали суп и образ остается жутким с точки зрения гастрономии.

¹⁷ Здесь интересно мнение, выраженное в рецензии на русский перевод: «Многие упрекают его в некоторой болтливости, в излишней, если можно так сказать, полноте слова (redundance)» (Северная пчела. 1833. 15 июня. № 132).

¹⁸ Русский переводчик указал лишь инициалы Н. М. Вероятнее всего переводчиком был Николай Мельгунов. Такое предположение принадлежит М. П. Алексееву; это также легко доказать при изучении творчества Мельгунова (например, повести «Кто же он?»), в котором появляется загадочный путешественник, во многом похожий на Мельмота Скитальца. Полный перевод на русский язык появился только в 1894 году, после выхода исправленного английского варианта в 1892-м.

деталь, доказывает, что поэт читал «Мельмота Скитальца» именно в оригинале, на английском языке.¹⁹ Как известно, Пушкин имел эту книгу в своей библиотеке.²⁰ То, что он ошибся и включил в свой рисунок двух кошек вместо одной живой кошки, говорит о том, что он не понимал все тонкости английского языка. С другой стороны, одна из пушкинских кошек нарисована не очень четко и можно сказать, что она представляет собой лишь эскиз, подобно той неконкретной фигуре, которую он более четко очертил в готовом рисунке. Первая поза кошки не удовлетворила Пушкина, и он нашел более экспрессивную позу для кошки на подоконнике.

В стихотворении кошек совсем нет. Тем не менее их присутствие в рисунке помогает установить связь между стихотворением и романом Метьюрина. Во-первых, мы можем сделать вывод о времени прочтения Пушкиным «Мельмота Скитальца» (рисунок принадлежит, вероятнее всего, именно к тому периоду).²¹ Стихотворение могло быть написано либо в это же время, либо несколько позже. То, что у Пушкина в библиотеке был роман в подлиннике, не является доказательством того, что он действительно его читал. Поэтому связь, которую устанавливает рисунок именно с английским оригиналом, чрезвычайно важна. Историю знакомства Пушкина с романом можно восстановить на основе писем и произведений самого поэта, как это делает М. П. Алексеев. Вероятнее всего, первое его знакомство с «Мельмотом Скитальцем» произошло в Одессе, где он находился до 1 августа 1824 года.²² Алексеев предполагает, что Пушкин читал «Мельмота» впервые в 1823 году,²³ и Ю. М. Лотман в комментариях к «Евгению Онегину» дополняет, что Пушкин читал роман в этот раз во французском переводе.²⁴ Хотя Мельмот числится в списке «любимых нескольких творений», которые Евгений «по привычке лишь возил» (VI, 438—439), Пушкин, вероятнее всего, сам прочитал роман по-французски, взяв его из чужой библиотеки. Уже в «Путешествии» Онегин сбрасывает с себя демоническую маску («Наскуча или слыть Мельмотом / Иль маской щеголять иной» — VI, 496), однако Пушкин не оставляет Метьюрина и вновь перечитывает его роман в 1831 году, уже в подлиннике. Именно в этом году начали появляться переводы отрывков английского романа в русской печати. Именно в этом году Н. Мельгунов написал свою повесть «Кто же он?». Тема демонического скитальца стала обиходной, освоенной русской литературой (в «Евгении Онегине» слово «Мельмот» используется как штамп), и Пушкин теперь с большими навыками чтения английского, чем в 1823 году, возвращается к роману Метьюрина.

Интересно в этом отношении поднять вопрос: насколько хорошо Пушкин знал английский язык в 1831 году и как он этот язык изучал. Пушкин начал «систематически изучать» английский язык в Гурзуфе в августе 1821 года, в то время

¹⁹ По крайней мере он читал это место и, может быть, первые три главы, даже если не прочитал книгу в целом.

²⁰ По описанию Б. Л. Модзалевского, в книге, принадлежавшей Пушкину, пометки отсутствуют. Однако при тщательном чтении автор настоящей статьи нашел пометки. По крайней мере, в первом и третьем томах романа карандашными скобками (сначала квадратными, затем круглыми) выделяются фразы и даже целые абзацы. В первом томе такие пометки можно найти в «рассказе Испанца» именно в том месте, где Алонсо определяют в монастырь и монахи хотят, чтобы он показался сумасшедшим («...I was mad, contumacious, heretical, idiotical...» — *Maturin*. P. 240). Нельзя сказать, чьи это пометки, но они поднимают вопрос о том, когда это издание попало в руки Пушкина. Возможно, антикатолический характер выделенных мест (и всего романа) намекает на то, что он связан с «уроками чистого атеизма», которые Пушкин проходил в Одессе в 1823—1824 годах у врача Воронцовых Гатчинсона.

²¹ Следует заметить, что ни в английском, ни во французском (а соответственно в русском) изданиях не было иллюстраций. Т. е. если рисунок на л. 99 является копией книжной графики, увиденной Пушкиным, то рисунок на л. 99 является копией книжной графики, оригинальная иллюстрация Пушкина к роману Метьюрина.

²² Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 83.

²³ Метьюрин. С. 621.

²⁴ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 614.

когда он особенно интересовался творчеством А. Шенье и Байрона.²⁵ В описании библиотеки, сделанном Б. Л. Модзалевским, мы находим 118 названий (не считая журналов) на английском языке. 25 из этих книг не разрезаны. К тому же Пушкин имел следующие словари: *Baretti, Joseph. Dictionary of Spanish and English and English and Spanish. London, 1778*; *Dictionnaire Anglais-Français, et Français-Anglais abrégé de Boyer. Paris, 1831* (не разрезано); *Nugent, Thomas. Nouveau dictionnaire de poche Français-Anglais et Anglais-Français. Paris, 1823*; *Nugent, Thomas et Oulseau, J. Nouveau Dictionnaire de Poche Français-Anglais et Anglais-Français, Paris, 1828* (вторая часть разрезана — англо-французская часть); *Walker, John. Walker's Pronouncing Dictionary, and Expositor of the English Language. London, 1831* (не разрезано). К тому же в библиотеке мы находим учебник английского языка: *Pollock P. J. Cours de Langue Anglaise, ou nouvelle méthode pour apprendre promptement à parler et écrire correctement l'Anglais. Tome premier: La Phraseologie de la langue Anglaise. St. Petersburg, 1817* (разрезано только в нескольких местах, без системы). Выходит, что по учебнику, который остался в библиотеке после его смерти, Пушкин практически не учился. Он мог использовать лишь два издания словаря Нюджента, а другие издания вовсе не использовал (те, которые не разрезаны). В какой-то мере это помогает нам понять на какой стадии изучения языка находился Пушкин. Прочитать роман Метьюрина непросто, особенно когда перед читателем стоит выбор между тяжелым английским оригиналом и облегченным для чтения французским переводом.²⁶ Действительно, зачем Пушкин читал «Мельмота Скитальца» на английском языке, когда он имел такое количество книг на английском — и книг более известных авторов?

Установив творческий «мост» (рисунок) между прочитанной сценой и стихотворением, мы можем говорить о значении этой связи. Освоив образы Метьюрина (собственно — Стентона), Пушкин оставил только то, что казалось ему существенным. Тут возникает контраст между заключением и бегством, о котором прямо говорит Мельмот. Стентон же предпочитает молиться за избавление, вместо того чтобы принять предложение Мельмота, которого Стентон уже назвал «дьяволом». В этом отношении мольбы об освобождении от заключения также связаны с другой сценой из романа Метьюрина. В «рассказе Испанца» мы находим таинственную историю о том, как домашний священник заставил одну знатную испанскую семью отдать перворожденного сына в монастырь, чтобы искупить грехи матери: сын Алонсо был зачат до женитьбы. После того как Алонсо устанавливает тайную переписку со своим братом Хуаном, монахи его затворяют в келью, лишают права ходить на службу и т. д. Мельмот приходит к Алонсо в келью и призывает его к богоульству. Алонсо попадает в ситуацию, подобную той, в которой был Стентон: он боится сойти с ума. Мельмот дает ему способ выйти, но невольный монах выбирает мучение. Спротивляясь «нечистой силе», голодный, Алонсо замечает, что «лучше уж сразу сойти с ума, чем знать, что все вокруг сговорились считать тебя сумасшедшим и доводить до безумия, в то время как сам отлично осознаешь, что находишься в здравом уме».²⁷ Шепот, которым Мельмот наполняет его уши, почти сводит его с ума.

²⁵ Там же. С. 61.

²⁶ Действительно, как замечает М. Цявловский, хотя Пушкин сначала намеревался «выучить» английский язык в Михайловском, там он читал английских авторов во французских переводах (Байрона, Шекспира, Томаса Мура, Вальтера Скотта) (*Цявловский М. А. Пушкин и английский язык. Заметки о Пушкине // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. XVII—XVIII. С. 69*). К тому же на уверения А. А. Бестужева (в письме 3 марта 1825 года), что необходимо учиться английскому языку, Пушкин жаловался кн. П. А. Вяземскому, что это невозможно осуществить, живя в Михайловском (Там же. С. 70). На основе сведений из переписки Пушкина Цявловский приходит к выводу, что Пушкин усиленно занимался английским языком в 1828 году (видимо, с апреля по август месяц) (Там же. С. 71) и «лишь с 1828 года Пушкин читал английских писателей в подлиннике» (Там же. С. 73).

²⁷ *Метьюрин. С. 158; Matyrin. Vol. II. P. 82.*

Как мы уже говорили, нельзя сказать, что стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» совпадает со сценой в сумасшедшем доме из романа Метьюрина. Действительно, в первой строфе видна связь с образом странника, во второй и четвертой строфах можно найти сходство с общеромантическим представлением об естественной, поэтической связи ясновидящего сумасшедшего с природой. Ссылки на «Мельмота Скитальца» находятся в основном в последних двух строфах. Графическое отражение романа Метьюрина на л. 99, об. рабочей тетради ПД 838 тоже является ступенью к синтезу образа сумасшедшего в стихотворении — именно потому, что «проклятие здоровья и твердой памяти» висит над героем.

Установленная нами связь стихотворения с рисунком и, следовательно, с романом Метьюрина не только выясняет обстоятельства написания стихотворения, но и помогает его датировать. Вероятнее всего, дата ближе к осени 1831 года, к которому относится проанализированный нами рисунок.

С. В. Денисенко

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА ПУШКИНСКОЙ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

«Пиковая дама» Пушкина, пожалуй, один из самых популярных текстов в истории отечественной драматической и оперной сцены, который претерпевал значительные изменения по сравнению, скажем, даже с «Евгением Онегиным» или «Борисом Годуновым». История трансформации текста «Пиковой дамы» весьма интересна. Этому и посвящена наша статья.

1. «Пиковая дама» на сцене драматических театров.

Интерпретации пушкинского текста

Впервые повесть Пушкина для сцены была переделана А. А. Шаховским¹ в театральном сезоне 1836/1837 года (музыка К. А. Кавоса). Премьера его «романтической комедии с дивертисментом в 3-х сутках» «Хризомания, или Страсть к деньгам» состоялась 3 сентября 1836 года (прошли только три спектакля — 3, 9 и 18 сентября). Сведений о том, присутствовал ли на спектаклях Пушкин, не осталось. Цензор Е. Ольдекоп отметил (цензурное разрешение № 186 от 15 августа 1836 года): «Несмотря на то, что эта пьеса заимствована из прекрасной повести, она столь же уродлива, как и ее заглавие». В дивертисменте танцевали мазурку, кадрили, «комическое па» и Савоярскую пляску. Несмотря на неуспех, пьесе была суждена долгая сценическая жизнь (что обойдено вниманием в литературе о «Пиковой даме»). Позднее, в 1846 году, в Москве ее поставил в свой бенефис популярнейший комик Живокини — и спектакль возродился. В сезон 1870/1871 года пьеса шла в Саратовском театре, а летом 1873 года — в Частном Общедоступном театре в Москве. Молодой А. П. Ленский исполнял роль Томского.

За границей первый перевод повести на французский язык был сделан Полем Жюльвенкурром в 1843 году. Перевод, выполненный Проспером Мериме, был опубликован в «Revue de deux mondes» от 15 июля 1849 года.² По либретто Эжена Скриба Франсуа Галеви была написана комическая опера «La Dame de Pique».

¹ См. об этом: *Столянский П.* Одна из переделок произведений Пушкина для сцены // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 3. С. 11—15.

² См. об этом: *Боброва Е. И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 354—361. Автограф перевода Мериме хранится в Пушкинском Доме (Ф. 244. Оп. 14. Ед. хр. 17). См. также: *Коган Л.* Пушкин в переводах Мериме

Премьера состоялась в Париже 28 декабря 1850 года в театре «Комическая опера». Скорее всего, Скриб воспользовался устным рассказом Мериме.³ Место действия первых двух актов оперы — Полоцк. По легенде члены семьи князей Полоцких посвящены в тайну трех карт. Эту тайну хочет узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он прикидывается влюбленным в последнюю из рода Полоцких — горбатую и хромоногую княжну. Но ее сердце отдано другому, унтер-офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и в результате вспыхнувшей между ними ссоры отправляет на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которого тайна не действительна. Цицианов подслушивает разговор, но тайна кольца остается ему неизвестной... В третьем акте действие разворачивается в Карлсбаде. Коварный полковник заманивает Нелидова в игорный дом и ставит на карту всю сумму долга. Впрочем, его третья карта — пиковая дама — оказывается бита. Нелидов соединяется со своей возлюбленной, которая оказывается еще и красавицей, поскольку ее горб и хромота были бутафорией, к которой она прибегала, спасаясь от домогательств Петра III... Конечно, трудно узнать в этой переделке повесть Пушкина. Позднее по либретто Скриба была написана оперетта Ф. Зуппе (в первой редакции в постановке в Вене в 1862 году она называлась «Die Kartenaufschlägerin»).

В 1877 году Д. И. Лобанов написал на сюжет пушкинской повести пьесу «Картежник».⁴ Это была заурядная мелодрама, в которой в пушкинский текст, оставшийся практически без изменений (но переделанный в диалоги), были вкраплены «наслойки» по законам жанра. Введены роли наперсников — пьяницы Антона, денщика Германа (первое написание его имени с одним «н» в истории русского театра), и разбитной Леокадии, горничной графини. Графине дана фамилия «Пашенко». Там же появляется доктор-психиатр, лицо во многом комическое («Дайте ему выплакаться, — говорит он, консультируя больного Германа, — слезы есть симптом сильного общего потрясения нервной системы. Пусть плачет, и чем больше, тем лучше» и т. п.). Кстати, Герман становится в пьесе незаконнорожденным сыном графини, которому и отписывается наследство. Финал пьесы трагический — Лиза «с рыданиями падает на труп Германа». Действие перенесено в конец XVIII века. В 1879-м—1890-х годах пьеса с успехом шла на сцене многих российских городов.

Появление оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского в 1890 году не уничтожило потребности в драматической «Пиковой даме». «Хризомания» и «Картежник» продолжали свое существование в театральном репертуаре до конца века. Кроме этого, в начале 1890-х годов на сцене появляются еще две драмы «Пиковая дама». Одна из них была написана Н. А. Кропачевым. Текст был максимально приближен к пушкинскому, но с заимствованиями из либретто М. И. Чайковского. Другая, написанная А. И. Громовым, повторяла сюжетные коллизии либретто оперы.

В начале нашего столетия (1916 год) в Москве в театре «Летучая мышь» исполнялись драматические сцены по тексту Пушкина с музыкой Архангельского (режиссер Н. Ф. Балиев).

В сентябре 1916 года вышел фильм Я. Протазанова «Пиковая дама». Роли исполняли И. Мозжухин, Е. Шебуева, Т. Дуван, Н. Панов, В. Орлова, П. Павлов. Критика утверждала, что характер постановки фильма был своеобразным гибридом повести Пушкина и оперы Чайковского.⁵

(«Пиковая дама») // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 331—356. О переводах повести Пушкина на французский язык см.: *Henky H. Note sur les traductions en français de la Dame de Pique* // *Revue des études slaves*. А. Puškin. Paris, 1987. P. 277—284.

³ См. об этом: *Фридкин В.* Вояж «Пиковой дамы» // *Наука и жизнь*. 1984. № 7. С. 70—74.

⁴ Сборник театральных пьес Д. И. Лобанова. СПб., 1879. Вып. II.

⁵ См.: *Леонидов О. Л.* «Пиковая дама» // *Яков Протазанов. О творческом пути режиссера*. М., 1957. С. 91—105.

В 1925 году режиссерами К. Экгертом и К. Сварожичем в Новом драматическом театре была поставлена «Пиковая дама». Из сюжета устранена мистика и введен двойник Германна, которого герой в припадке безумия принимает за тень старухи. А «в сцене похорон графини театр ставит своей задачей показать выявление антирелигиозного момента»⁶ (так декларировали постановщики). Музыка — В. Н. Курочкина.

В 1934 году в драме «Пиковая дама» Московского Передвижного театра действие было перенесено в Париж, а призрак графини заменяла дама полусвета, которая после веселого ужина с гусарами мистифицировала Германна...

В 1936 году С. Прокофьев написал музыку к кинофильму, постановка которого не состоялась.⁷ Фрагменты вошли в состав симфонической сюиты под редакцией Г. Рождественского (1962 год). На эту музыку позже был поставлен балет в ленинградском Камерном театре (1968) балетмейстером Н. Боярчиковым. Сюжет был ориентирован на пушкинский. Любовная интрига не обнажена, введены партии трех карт и двойник страстного игрока Германна — некий «лирический мечтатель».⁸

13 апреля 1961 года в Ницце состоялась премьера балета на музыку Чайковского, поставленного С. Лифарем. Почти полностью была использована партитура оперы. Действие перемещено в Петербург 1830-х годов. Были введены женские партии трех карт. Балет пользовался успехом у публики. Партию Германна исполнял Ю. Алгаров, Лизу — К. Сомбер, Графиню — М. Давыдова. Балетмейстер писал в программке: «Театральное произведение Пушкина—Чайковского впервые приобретает пластическую форму: драматическое действие представлено игрой фигур и линий в движении».

2. Оперная трактовка пушкинского текста

Благодаря сценичности повести Пушкина и, думается, популярности у публики драматургической переработки Лобанова в 1880-е годы в дирекции Императорских театров возникла идея создать оперу на этот сюжет.

К 6 мая 1885 года относится следующее замечание директора Императорских театров И. А. Всеволожского (в письме к П. М. Пчельникову) по поводу предполагаемого заказа на пушкинский сюжет: «Игорный дом, бал у княгини, ночная сцена у той же княгини, потом явление призрака — тут можно дать простор фантазии, — а что касается костюмов, пусть перенесет действие в прошлое столетие — и дело в шляпе. Можно также воспользоваться стихотворениями Пушкина».⁹

Дирекция театра заказала оперу композитору Н. С. Кленовскому, который и обратился для написания либретто к М. И. Чайковскому в сентябре 1887 года. Последний дал согласие. В период работы над либретто для Кленовского Модест Ильич держал П. И. Чайковского в курсе дел. Впрочем, судя по переписке братьев, сюжет «Пиковой дамы» в это время не интересовал Петра Ильича. 28 марта 1888 года он писал: «Я нисколько не сожалею, что не буду писать „Пиковую даму“... Такой сюжет, как „Пиковая дама“, меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как написать». Кленовский по непонятным причинам в марте 1889 года отказался от написания оперы. Осенью этого же года, уступив уговорам дирекции и брата, П. И. Чайковский все же дал свое согласие.

⁶ Жизнь искусства. 1925. № 7. С. 36.

⁷ Использовать эту музыку собирался режиссер М. Козаков в фильме, который не был осуществлен. См. об этом: Козаков М. Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» // Телевидение и литература. М., 1983. С. 202—216.

⁸ Рецензию А. Соколова на спектакль см.: Театр. 1970. № 2. С. 23—25.

⁹ Цит. по: Яковлев В. Чайковский и Пушкин // Чайковский и театр. Л.; М., 1940. С. 24. Автор статьи отмечал, что игра в карты — эффект, проверенный на «Травиате», гадание — на «Кармен», игорный дом — на «Манон».

В декабре в дирекции Императорских театров состоялось совещание, посвященное предполагаемой постановке. Вот как отозвался об этом Петр Ильич в письме к Н. Ф. Мекк от 17 декабря: «...Были обстоятельно обсуждены сценические достоинства и недостатки его произведения (либретто М. И. Чайковского. — С. Д.), проектированы декорации, даже распределены роли, и т. д. Таким образом, уже теперь в дирекции театров идут толки о постановке оперы, ни одной ноты из которой еще не написано».

Вскоре композитор уезжает в Италию, где во Флоренции пишет оперу в весьма короткий срок — за сорок четыре дня (opus 68).

В период работы¹⁰ Петр Ильич вносил изменения и редактировал либретто Модеста Ильича. Либретто — сорок шесть переплетенных листов — Петр Ильич получал во Флоренцию по частям (по мере написания). В либретто вносились некоторые исправления, связанные с процессом сочинения музыки (композитор менял речитативные реплики и т. д.). Об основных изменениях в либретто Чайковский извещал брата.¹¹ В научной литературе долгое время поддерживалось никем не обоснованное мнение о недовольстве композитора либретто и о плохом взаимопонимании между братьями. Приведем реплику из письма П. И. Чайковского от 3 марта 1890 года, которая свидетельствует об обратном: «Тебе, Модинька, кажется, немножко неприятно, что я кое-где помарал стихи в твоём либретто, и я это чувство понимаю... Но... мы живем на расстоянии тысяч километров друг от друга и сообщаться о всяких подробностях невозможно».

Вот несколько высказываний Петра Ильича о его работе над оперой. «Сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит... Так было страшно, что и до сих пор еще под впечатлением ужаса» (письмо к А. П. Мерклинг от 7 февраля). «Работаю я усердно, и, кажется, что „Пиковая дама“ выйдет очень интересная опера. Немножко слишком страшная, так что на меня самого иногда находит страх» (письмо к Н. И. Чайковскому от 22 февраля). «Когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать. Это плакание продолжалось ужасно долго и обратилось в небольшую истерику очень приятного свойства, т. е. плакать мне было ужасно сладко» (письмо к М. И. Чайковскому от 3 марта). «Или я ужасно, непростительно ошибаюсь, или „Пиковая дама“ в самом деле будет мой *chef d'oeuvre*. Я испытываю в иных местах, например, в четвертой картине, которую аранжировал сегодня, такой страх, ужас и потрясение, что не может быть, чтобы и слушатели не ощутили хоть часть этого» (письмо к М. И. Чайковскому от 19 марта).

Клавир и хоровые голоса оперы (изд. П. Е. Юргенсона) вышли за полгода до премьеры, в середине июня 1890 года; в сентябре — оркестровые голоса. В октябре — вышло переложение оперы для двух фортепьяно, сделанное Э. Л. Лангером.

К премьере было выпущено либретто. П. И. Чайковский в письмах к брату настаивал на предисловии, в котором указывалось бы на некоторые временные несоответствия в действии («ведь предисловие нужно не для меня, а для тебя, чтобы предупредить нападки»). Вот что писал М. И. Чайковский в предисловии к либретто: «Либретто „Пиковой дамы“ (первоначальная идея его принадлежит И. А. Всеволожскому) составлено по Пушкину, с необходимыми, вследствие требований сцены и музыки, изменениями. Как ни страшно посягать на целостность хотя бы

¹⁰ Рукописные материалы, связанные с работой над оперой, хранятся в фонде П. И. Чайковского в ГДМЧ: три нотные тетради в переплетах из темно-зеленого картона (эскизы всей оперы) — а, *ед. хр.* 27, 28, 29; две записные книжки (наброски текста и музыки) — а, *ед. хр.* 3, 12; несколько разрозненных нотных листов с рабочими записями. Сохранилось также либретто Модеста Ильича с исправлениями композитора — а^б, *ед. хр.* 8.

¹¹ Подробнее о работе П. И. Чайковского над либретто оперы «Пиковая дама» см.: *Вайдман П. Е.* Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 155—177.

и не первостепенного произведения великого поэта, но в данном случае это было необходимым условием всей работы.

Все новое, сравнительно с Пушкиным, в сюжете „Пиковой дамы” есть результат двух главных изменений: перенесения времени действия в эпоху Екатерины и введения любовно-драматического элемента.

Первое из этих посягательств не имеет большой важности и, можно надеяться, будет прощено без особых оправданий. Второе гораздо существеннее. Здесь автор либретто в защиту себя может только сказать, что делая Германа влюбленным, он старался сохранить основные черты этой центральной фигуры, руководствуясь указаниями самого Пушкина, говорящего о Германе, что „он имел сильные страсти и огненное воображение”. Либреттист стремился удержать за ним тот же характер человека энергичного, сильного, не признающего преград и преодолевающего их ценою собственной гибели. С другой стороны, чтобы сделать любовь такого лица, как Герман, более естественной, понятной, нужно было дать Лизе иное положение в обществе, нежели то, какое ей отведено в повести Пушкина».

3. Интерпретации текста оперы

Первое представление¹² состоялось 7 декабря 1890 года в Императорском оперном театре в Санкт-Петербурге.¹³ Дирижер-постановщик — Э. Ф. Направник. Интермедия поставлена М. Пегипа. Партию Германа исполнял Н. Н. Фигнер, партию Лизы — М. И. Фигнер, Графиню — М. А. Славина, Елецкого — Л. Г. Яковлев, Томского — И. А. Мельников. Костюмы были выполнены по рисункам Е. Пономарева, декорации написаны несколькими художниками: 1 картина — Васильевым, 2 картина — А. С. Яновым, 3 и 7 картины — Г. Левотом, 4 и 6 картины — К. М. Ивановым, 5 картина — И. П. Андреевым.

Опера имела большой успех у публики, билеты на все премьерные спектакли пользовались спросом. Как отмечал Г. П. Кондратьев, главный режиссер русской оперы, в своих записках,¹⁴ публика бисировала на номерах: дуэт Полины и Лизы, баллада Томского, пастораль, дуэт Германа и Лизы в сцене на канавке. Обратим внимание на следующий факт: 18 декабря «у Фигнера после сцены в казармах случилась истерика». «В первых постановках „Пиковой дамы” явно проявились тенденции, которые надолго были закреплены за исполнением этой оперы Чайковского: стремление к эффектности, блеску, мелодраматическому пафосу».¹⁵ Современники отмечали «екатерининский вкус» постановки.¹⁶

¹² Об истории постановки оперы см., например, статью О. Меликяна в брошюре «„Пиковая дама” П. И. Чайковского» (М., 1956); а также статью В. Богданова-Березовского в брошюре «„Пиковая дама”. Опера Чайковского» (Л.; М., 1938).

¹³ См.: *Старк Э.* Сценическая история опер П. И. Чайковского в бывшем Маринском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова (б. Маринский). Л., 1941. С. 104—126.

¹⁴ Они опубликованы в сборнике «Чайковский и театр» (С. 267—327).

¹⁵ *Шавердян А.* Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр. С. LXIII.

¹⁶ Позднее многие исследователи оперы всеерьезно обсуждали вопрос об отношении Чайковского к перенесению действия оперы в конец XVIII века и некоторым несоответствиям в связи с этим в либретто. Многих постановщиков также «не устраивал» XVIII век, и время действия они постоянно переносили. Никаких намеков на недовольство Чайковского по этому поводу в переписке и документах нет, «XVIII век» для него ограничен. Мы согласны с мнением А. И. Климовицкого о том, что хронологическое смещение сюжета в екатерининскую эпоху чрезвычайно импонировало композитору. (См.: *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Проблемы музыковедения. Россия. Европа. Контакты музыкальных культур. СПб., 1994. С. 242—243). «Время действия в опере, — писал А. А. Жук, — обобщенное „прошлое”. Это то, что называют „добрыми старыми временами” с твердо установленным порядком, с той цельностью нравов и нерушимостью обычаев, которая свойственна незыблемому укладу» (*Жук А. А.* П. И. Чайковский и проблема героя в русской литературе последней трети XIX века. (К типологическим соответствиям в искусстве) // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Ижевск, 1985. С. 142).

П. И. Чайковский так отзывался о первых исполнителях оперы. «Я теперь уже знаю, что Фигнер будет превосходить. Какой драгоценный артист этот Фигнер... Медея (Фигнер) в сильных местах, особенно в картине на берегу Невы, будет тоже очень хороша» (из письма к И. А. Всеволожскому от 1 августа). «Однако же поразительнее всего: Фигнер и петербургский оркестр, которые сделали истинные чудеса» (письмо к М. М. Ипполитову-Иванову от 24 декабря).

М. А. Славина своим исполнением дала рождение последующим трактовкам образа Графини.¹⁷

19 декабря состоялась премьера в Киеве, на которой присутствовал композитор. Дирижировал И. В. Прибик. Партию Германа исполнял М. Е. Медведев. «По восторженности приема смешно даже сравнивать Киев с Петербургом. Это было нечто невероятное. Ежедневно мне делают здесь овации по разным случаям... Исполнение в общем хорошее, но, конечно, после Питера все кажется бледновато» — так отзывался о киевской постановке композитор в письме к брату от 21 декабря.

Почти год спустя, 4 ноября 1891 года, состоялась премьера в московском Большом театре (декорации К. Ф. Вальца и П. Ф. Лебедева по петербургским эскизам). Дирижировал И. К. Альтани. Партию Германа исполнял М. Е. Медведев, Лизы — М. А. Дейша-Соиницкая, Елецкого — П. А. Хохлов, Томского — Б. В. Корсов, Графини — А. П. Крутикова. Композитор присутствовал на репетициях и на премьере. «„Пиковая дама“ прошла прекрасно; ансамбль выше всяких похвал; Альтани был неузнаваем. Постановка роскошна и немногим беднее Петербурга. Больше всех мне понравилась Сионицкая. Медведев был хорош, но воспоминание о Фигнере будет портить всякое исполнение партии Германа. Успех был большой» (из письма к А. И. Чайковскому от 8 ноября). Позднее лучшими дирижерами «Пиковой дамы» в Большом театре признавались С. Рахманинов и В. Сук.

19 января 1892 года в Одессе (антреприза Грекова) на премьере присутствовал Чайковский.

Композитор остался доволен всеми первыми постановками оперы.

«Пиковую даму» можно поставить едва ли не на первое место в мировом оперном репертуаре по количеству трактовок и интерпретаций. Возможно, не последнюю роль здесь сыграло то, что она написана на оставшийся популярным у читательской аудитории пушкинский сюжет. Отметим наиболее интересные постановки.

12 октября 1914 года в натуралистической трактовке опера была поставлена в Петербурге в Театре музыкальной драмы. Режиссер И. Лапицкий, дирижер Бихер.

3 мая 1921 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета состоялась премьера новой постановки оперы (дирижер Э. Купер) в декорациях А. Бенуа.¹⁸ «Холодная стилизация Бенуа преследовала в первую очередь показать Петербург 18 века и шла вразрез с музыкальной драматургией оперы», — отмечали исследователи.¹⁹ Для эскизов декораций Бенуа было характерно замкнутое уравновешенное пространство композиции, стильность, воссоздание исторического колорита эпохи. Этот спектакль просуществовал до 1935 года, впоследствии он был ненадолго возобновлен Н. Печковским на той же сцене.

В 1928 году И. Лапицкий поставил «Пиковую даму» в Экспериментальном театре в Москве, интерпретируя действие как бред душевнобольного Германа.

Вл. Немирович-Данченко собирался перенести действие оперы в эпоху Чайковского — в 1890-е годы. Постановка была осуществлена уже без его участия в 1932—1933 годах в Большом театре в Москве.

¹⁷ Подборку из откликов прессы на постановку оперы в Маринском театре см.: *Григорьева А. П.* М. А. Славина в операх П. И. Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 59—62.

¹⁸ См. об этом: *Гусятникова Г. Г.* А. Н. Бенуа — постановщик «Пиковой дамы» Петра Ильича Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 166—172.

¹⁹ *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр 1917—1941 гг. Л., 1963. С. 58.

25 января 1935 года состоялась премьера оперы на сцене Малого оперного театра в Ленинграде в постановке Вс. Мейерхольда и дирижера С. Самосуда. Действие было перенесено в николаевскую эпоху, во времена Пушкина. Постановщик приблизил либретто к пушкинской повести (Герман оказывался в больнице и т. д.). «Мы взяли за работу сближения Пушкина с Чайковским на музыкальном материале, данном последним, но при обязательном условии замены сценария М. Чайковского новым сценарием и прежнего текста — новым текстом», — писал режиссер.²⁰ Постановка вызвала огромный резонанс у публики и в прессе; среди прочего, она получила одобрение Д. Шостаковича.²¹ В сезон 1934/1935 года в МАЛЕГОТе опера шла 31 раз, в следующих двух сезонах — 34 и 16 раз. После этого спектакль был снят.

В «противовес» мейерхольдовскому спектаклю на сцене Кировского театра как «реваниш академизма» в 1935 году была осуществлена постановка Н. Смолича. Дирижер — В. Дранишников. Постановщик перенес действие в 1830-е годы и произвел ряд новаций. По замыслу режиссера, Герман и Лиза представлялись «оторванными от жизни, заблудившимися в холодной пустыне закованного в черный гранит Петербурга». Первое действие происходило в Летнем саду и в доме Нарумова, сцена бала была перенесена в театр, где происходил пышный благотворительный спектакль, а в спальне графини стоял манекен с платьями графини. Сцена в казарме была перенесена на ночную улицу около сторожевой будки, сцена на Зимней канавке — на Дворцовую набережную. Художник В. В. Дмитриев в этом спектакле впервые употребил тюль в качестве «дымки неопределенности», окутывающей сцену. Постановка повторена в Большом театре в Москве в 1944 году.

В качестве курьеза отметим, что в эти годы на советской оперной сцене осуществлялись постановки, в которых были попытки (в духе того времени) обойтись без призрака Графини.

В 1942 году С. Самосуд поставил оперу, перепланировав действие: часть первой картины шла не в Летнем саду, а в гостиной посланника, после ночного бала.

Следует отметить еще спектакль П. П. Штарбанова в Софийском оперном театре в 1955 году. Режиссер толковал либретто оперы ближе к пушкинской повести. Художник — М. П. Бобышев.

В 1958 году в Большом театре опера шла в постановке Л. Бартова и дирижера А. Мелик-Пашаева. Декорации и костюмы В. Дмитриева.

В 1977 году Л. Михайлов вместе с дирижером Д. Китаенко в Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко перенес действие оперы в XIX век.²²

В 1978 году в парижской Гранд-Опера опера готовилась к постановке Ю. Любимовым в музыкальной редакции А. Шнитке. Эта работа не была завершена ввиду «идеологических разногласий с Минкультом СССР», которое не позволило «безответственно» относиться к классике. В 1990 году режиссер осуществил свою идею в театре Карлсруэ (дирижер В. Синайский). В феврале 1996 года спектакль был повторен в Боннской опере (дирижер А. Лазарев). Режиссер максимально приблизил либретто к пушкинскому тексту. Оркестр располагался на сцене, за оркестром стояли ломберные столы (художник — Д. Боровский). Композитор вырезал из

²⁰ Мейерхольд Вс. Пушкин и Чайковский // «Пиковая дама». Сб. статей и материалов к постановке оперы в Государственном Малом оперном театре. Л., 1935.

²¹ См. об этом: Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989. С. 275—308. См. также: «Пиковая дама». Сб. статей и материалов к постановке оперы в Государственном Малом оперном театре; Коробков С. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность...». «Пиковая дама» Вс. Мейерхольда // Музыкальная академия. 1995. № 4—5. С. 104—110.

²² См. об этом: *Корабельникова Л.* Петербург Пушкина и Чайковского // Театр. 1978. № 8. С. 48, 52.

партитуры хоровые сцены и то, что ему казалось неудачным у Чайковского. Музыкальное действие прерывалось фразами из повести Пушкина, исполняемыми под клавишин...

В 1984 году на сцене Кировского театра в Ленинграде была осуществлена новая постановка оперы Ю. Темиркановым — одна из самых, пожалуй, «классических» постановок в нашем веке. Художник И. Иванов. Действие максимально приближено к либретто М. И. Чайковского и перенесено в XVIII век. «Для нас не было главным „искать Пушкина в опере Чайковского“, — писал постановщик в премьерной программке. — Объективно герои живут в измерениях 18 века, но композитор „награждает“ их страстями своего времени, заставляет их любить, страдать, действовать с той одержимостью, какая свойственна скорее не пушкинским героям, а образам Чайковского».

В последние годы в московском оперном театре «Геликон» Д. Бертман сделал свою сценическую версию. Опера сокращена, пастораль исполняется в антракте в фойе. Действие развивается в начале века, вокруг ломберного стола. Дирижер К. Тихонов, художник Т. Тулубьева.

Как мы видим, у постановщиков было два камня преткновения: соответствие-несоответствие либретто пушкинской повести и время действия оперы. Режиссеры почему-то считали необходимым «исправить» Чайковского. Эти вопросы интересовали и исследователей оперы (которые иногда путали Германа и Германна).²³

Наиболее исчерпывающим исследованием до настоящего времени остается асафьевский этюд 1921 года.²⁴ Еще назовем статью М. Сокольского.

Большинство работ было написано в советские годы, они несут на себе печать соответствующей идеологии, однако ценность многих замечаний и наблюдений остается актуальной и сейчас.

Сопоставляя оперу с повестью, А. Будяковский отмечал, что «из повести Пушкина Чайковский сделал болезненно-психологическую драму исключительного напряжения». Две «Пиковые дамы» — это два различных произведения, и либретто, сделанное по повести Пушкина, в сочетании с музыкой дало новое содержание.²⁵

М. Гринберг в статье «Философские мотивы оперы „Пиковая дама“» (1938) «мимоходом» отметил одну интересную деталь: традиционно в сцене на Канавке постановщики давали зимний пейзаж, тогда как действие по Чайковскому происходит весной. Это можно объяснить соответствующей ассоциацией у режиссеров, поскольку Канавка называется Зимней.²⁶

А. Шавердян в своей статье 1940-го года коснулся переработок в опере музыкальных тем XVIII века. «Во всех этих случаях мы имеем дело не с механическими реминисценциями, а с подлинно драматическим, психологически оправданным развитием идей, сюжетных линий, образов оперы».²⁷

Многие исследователи эксплуатировали тему «метод психологического реализма Чайковского». Вместе с тем приходилось как-то «объяснять» и фантастический

²³ См., например: *Ярустовский Б.* Вопросы оперной драматургии Чайковского // Театр. М., 1944. С. 223—239.

²⁴ Об асафьевском анализе «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина» Чайковского см. в сб. «Памяти академика Б. В. Асафьева» (М., 1951. С. 55—67). Статью Б. Асафьева «Пиковая дама» см. в кн.: *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л., 1970. С. 158—193. В более поздней небольшой статье «Лирика „Пиковой дамы“» (1935) Б. Асафьев совершенно меняет тон своего исследования. В качестве примера приведем такую фразу: «Нет смысла удерживать сценически „Пиковую даму“ (...) в пределах екатерининского феодального барства» (см.: *Асафьев Б.* Об опере: Избр. статьи. Л., 1976. С. 212—216).

²⁵ *Будяковский А.* Пиковая дама. Опера. Музыка П. И. Чайковского. Л., 1937.

²⁶ Театр. 1938. № 8. С. 86—107; № 9. С. 88—106.

²⁷ *Шавердян А.* Чайковский и русский оперный театр // Чайковский и театр. С. LXXII.

образ Графини. «В образе Графини композитором подчеркивается фантастичность, „дотусторонность“. Моментами он трактует ее как некий символ, эмблему смерти. Но рядом с этим дана и живая личность».²⁸ Например, в музыковедческом анализе М. Орловой отмечено, что «старая графиня обрисована в двух планах: как реально-бытовой персонаж и как обобщающий образ, олицетворяющий в сознании Германа роковое, трагическое начало в жизни».²⁹

Б. Я. Аншаков сближает творчество Чайковского с творчеством Достоевского, у которого «душа героев становится игрищем необъяснимых сил»; он отмечает близость образов Германа и Раскольников и указывает на то, что в период создания оперы современники композитора воспринимали Пушкина опосредованно через творчество Достоевского. Исследователь считает, что «заведомо заданного фантастического, мистического элемента в опере нет, ее художественная ткань такова, что „тайна“ показана именно как существующая реальность».³⁰ О Чайковском и Достоевском писал и А. А. Жук, который попытался взглянуть на проблему героя в идейно-художественном целом оперы с точки зрения общих закономерностей, наметившихся в русской литературе 1880-х годов. «Типологически в центре „Пиковой дамы“ оказалась ситуация, полностью отсутствующая в пушкинской повести, но постоянная в романах Достоевского (...) когда героиня, обладая свободой выбора, сознательно отказывается от того человека, от тех чувств и отношений, которые могут быть единственно спасительны для нее».³¹

Г. И. Иванченко в статье о традициях Пушкина в опере «Пиковая дама» отметил, что оперному искусству Чайковского вообще присуще стилистически точное претворение литературного источника. (Мы не уверены, что это утверждение правомочно, поскольку известно, что композитор весьма легкомысленно относился к либретто своих опер.) «Вся очень прочная драматургическая конструкция оперы скрепляется и цементируется третьей сюжетно-смысловой линией, отсутствующей у Пушкина. Это линия „Герман—Графиня“». Автор статьи обратил внимание на следующие моменты: образы Лизы и Графини являются «взаимообратимыми» (как в опере, так и в повести). «Лиза и Графиня — это словно две взаимообратимые стороны одной игровой карты (впервые на сцене они появляются вместе вдвоем и поют в терцию). В опере происходит выразительная подмена одного образа другим».³² К тому же драматургия сцены в комнате Лизы и сцены в спальне Графини построена на «эффекте переворачивания карт».

М. Ш. Бонфельд писал о введении в оперу музыки XVIII века: «в опере нет двух инородных стилистических пластов, но есть диалог языков, знающих друг о друге, понимающих друг друга».³³ Автору статьи принадлежит и замечание о том, что в опере, кроме Германа, еще один персонаж стоит перед дилеммой «золото или любовь» — Графиня. В пушкинской повести она никогда не выбирала между игрой и любовью, успешно сочетая то и другое.

В другой своей статье М. Ш. Бонфельд отмечал, что хотя «Пиковая дама» на первый взгляд производит впечатление вполне традиционной оперы, она «решительно не вписывается ни в одно из устоявшихся ко времени ее появления течений в

²⁸ Богданов-Березовский В. М. Пиковая дама П. И. Чайковского. Л., 1946. С. 12.

²⁹ Русская музыкальная литература. Л., 1959. Вып. 3. С. 264.

³⁰ Аншаков Б. Я. О некоторых чертах художественного мира П. И. Чайковского и особенность переосмысления пушкинских образов в опере «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 125—143. См. также: Берлянд-Черная Е. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 100—142 (глава «Пиковая дама»).

³¹ Жук А. А. П. И. Чайковский и проблема героя в русской литературе последней трети XIX века. С. 142.

³² Иванченко Г. И. Традиция А. С. Пушкина в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 147, 149.

³³ Бонфельд М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Чайковский и русская литература. С. 187.

музыкальном театре». Еще одно любопытное замечание: глубочайший парадокс в том, что Графиня в своей ариетте поет о любви, Герман же поет о картах как о «счастье целой жизни». «Возникает странная смещенность ценностных и эмоциональных установок и реакций». ³⁴

Степени близости Чайковского к Пушкину, роли ариетты Гретри в «Пиковой даме» посвящены «Два этюда» Л. Карагичевой. ³⁵ Исследовательница отметила, что все узловые точки движения конфликта подсказаны повестью.

А. И. Климовицкий выявил элементы оперы, восходящие к творчеству Н. М. Карамзина. ³⁶ По мнению автора, персонажи Карамзина и Чайковского ближе, нежели Чайковского и Пушкина (в душевном облике, в апелляции к чувству). В опере цитируются следующие сочинения Карамзина: «Письма русского путешественника» (записе самоубийцы «aujourd'hui mon tour, demain le tien» — «сегодня — я, завтра — ты»), «Два сравнения» («Что наша жизнь? Роман. — Кто автор? Аноним»), «Бедная Лиза». Чайковский «заставил русское общество „прочсть” пушкинскую повесть под звуки своей оперы, в которой восходящий к Карамзину миф (о бедной Лизе) истолковал вопреки Пушкину, но зато в полном согласии с Карамзиным, в чувствительно-сентименталистском плане». ³⁷

³⁴ *Бонфельд М. Ш.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского и некоторые черты театральной эстетики XX века // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. С. 147, 157.

³⁵ *Карагичева Л.* Два этюда о «Пиковой даме» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 46—53.

³⁶ *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия. С. 221—274.

³⁷ Там же. С. 237.

В. Ф. Ходасевич

ПИСЬМА К М. А. ЦЯВЛОВСКОМУ (ПУБЛИКАЦИЯ РОБЕРТА ХЬЮЗА)

В течение 1923-го—начале 1924 года в Берлине и Саарове, Праге и Мариенбаде кочующий из города в город В. Ф. Ходасевич подготавливал к 125-летней годовщине со дня рождения поэта книгу «Поэтическое хозяйство Пушкина». 52 главы или заметки, составляющие книгу, публиковались в журналах «Современные записки», «Беседа», «Воля России», «Русский современник», в газетах «Дни» и «Последние новости». В саму книгу, вышедшую в ленинградском издательстве «Мысль» в 1924 году, включена только часть этого материала. Одну из статей, «Амур и Гименей», Ходасевичу удалось поместить в советской периодике (Русский современник. 1924. № 2).¹ Глава о «Русалке» была отвергнута, как слишком большая, редактором этого же журнала,² и, как будет видно далее, вопреки

¹ Статья не вошла в книгу; впервые была опубликована под названием «Молитва Иосифу» (с подзаголовком: Глава из книги «Поэтическое хозяйство Пушкина») в пражском журнале «Воля России» (1924. № 1—2. С. 103—114), затем переделана для публикации в парижской газете «Возрождение» (1930. 7 и 8 дек. № 2014, 2015), наконец, вновь переработана и как последняя глава помещена в книге «О Пушкине» (Берлин, 1937. С. 177—193).

² См. об этом письма Ходасевича от 27 декабря 1923 года А. И. Чулковой-Ходасевич и от 13 мая 1924 года М. Горькому (и комментарии к ним) в кн.: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 469—470, 472—474. Анна Ивановна Чулкова, вторая жена Ходасевича, осталась в Петрограде, когда он эмигрировал вместе с Н. Н. Берберовой в июне 1922 года. Помогая ей материально, Ходасевич старался устраивать публикации своих работ в советской России. Историю неудачной публикации «Поэтического хозяйства Пушкина», как и некоторых переводов, стихов и статей того времени, можно проследить по письмам Ходасевича к ней, часть которых не была опубликована (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51—52).

стараниям М. А. Цявловского, глава «Явление Музы» также не появилась в советской России.

Карьера поэта Ходасевича как пушкиниста началась десятилетием раньше,³ в то время, когда он писал стихи, которые составили его третий сборник «Путем зерна» (1920). Последовавшая за незначительными газетными публикациями его первая серьезная работа о Пушкине «Петербургские повести Пушкина» была напечатана в 1915 году в «Аполлоне» (№ 3).⁴ Наиболее значительным следствием публикации статьи было начало дружбы с М. О. Гершензоном.⁵ В дальнейшем в своих литературоведческих работах Ходасевич использовал гершензоновский метод медленного чтения и интуитивного биографического угадывания. Во время работы над статьями, вошедшими в «Поэтическое хозяйство Пушкина», Ходасевич четко сформулировал свой подход в статье-манифесте «О чтении Пушкина»: «Поэзия есть преобразование действительности, самой конкретной; иными словами — в основе поэтического творчества лежит автобиография поэта; в последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его «человеческих» впечатлений творится поэзия; «поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности; поэзия есть проекция человеческого пути.⁷

Самой пространной и спорной из работ Ходасевича оказалась глава о предполагаемой автобиографичности пьесы «Русалка». В связи с изучением этой проблемы; по совету Гершензона, автор восстанавливает контакты со своим старым московским знакомым Цявловским как с человеком, имеющим доступ к пушкинским рукописям, хранившимся в то время в фондах Румянцевского музея.⁸

³ Подробнее о пушкиноведении Ходасевича см.: *Сурат И.* Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

⁴ Осенью 1914 года Ходасевичу предложили опубликовать «Петербургские повести Пушкина» в «Северных записках», но так как в течение нескольких месяцев статья напечатана не была, он предложил ее С. К. Маковскому для «Аполлона». См. об этом: *Богомолов Н. А.* Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 119—130 (особенно два письма к Маковскому на с. 124—125). Затем эта статья стала предисловием к кн.: *Пушкин-Титов.* Уединенный домик на Васильевском. М., 1915. Перепечатана в кн.: *Ходасевич В.* Статьи о русской поэзии. Пгр., 1922.

⁵ См.: *Ходасевич В. Ф.* Гершензон (Из воспоминаний) // Современные записки (Париж). 1925. Кн. XXIV. С. 213—236. Перепечатано в кн.: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Брюссель, 1939. С. 141—157 (ср. московское издание 1996 года, подготовленное Н. Богомоловым). См. также публикацию И. Андреевой: Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона // *De visu.* 1993. № 5. С. 12—51.

⁶ Современные записки. 1924. Кн. XX. С. 227—234. В той же книжке журнала была напечатана статья о «Русалке» (С. 302—354).

⁷ Там же. С. 232.

⁸ Ходасевич и Цявловский были знакомы с 1915 года; в это время оба посещали собрания московского «Пушкинского кружка» историков литературы. После революции, по-видимому, тоже встречались, когда Ходасевич приезжал в Москву из Петрограда. Ходасевича (вместе с Гершензоном, Брюсовым и др.) просили принять участие в работе Пушкинской комиссии (в Президиум которой был избран Цявловский), возобновленной в 1922 году при Обществе любителей российской словесности (см. об этом: *Хроника* // Пушкин / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. Сб. 1. С. 319, 247—255). Не кажется случайным, что Ходасевич не обращался к бывшим коллегам в Пушкинском Доме, где в конце 1920-го—1921 году он работал с В. Л. Модзалевским и короткое время состоял научным сотрудником. Судя по письму к М. О. Гершензону от 24 июля 1921 года, он был недоволен тамашней атмосферой: «С Пушкинским Домом не ладится у меня. Уважаю, понимаю — но мертвечинкой пахнет. Думаю — по уши уйду здесь в историю литературы, — а вышло, что и не хочется. Кроме того — Гофман очень уж пушкинист-налетчик, да Котляревский — ужасно видный мужчина, и все для него несомненно. А Модзалевский совсем хворает. Лернер, простите, глуп. Самый тонкий человек здесь Щеголев (по этой части) — да и в нем семь пудов весу. Нет, не хочу. У меня большое окно, виден весь Невский вдоль, видно небо. Здесь у меня лучше, чем в Академии Наук, где заседают по-дундукowski прочно» (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 26). Ходасевич переселился из Москвы в Петроград в конце 1920 года и жил в Доме Искусств до отъезда за границу.

«Русалка. Предположения и факты» была напечатана в парижских «Современных записках» (1924. Кн. XX) и перепечатана как заметки 42—60 (без названия) в книге «Поэтическое хозяйство Пушкина». В некотором смысле Ходасевич здесь включается в тогдашнюю моду на изучение любовных увлечений Пушкина,⁹ а также рассматривает биографический и литературный тексты в рамках понятия «жизнетворчество», что он успешно применял и в своих воспоминаниях о русских символистах. В работе о «Русалке» он начинает с того, как ссора с отцом (осенью 1824 года) отражена в «Скупом рыцаре», как автобиографический факт творчески обработан в пьесе, и в то же время как, косвенным образом, пьеса проявила и оформила историю отношений Пушкина с Сергеем Львовичем. Потом Ходасевич выдвигает тезис о том, что в «Русалке» действие драмы основано на любви Пушкина к крепостной девушке. В 1826 году в Михайловском он ее «неосторожно обрюхатил» и отослал к Вяземскому в Москву с просьбой позаботиться о ней и будущем ребенке. Оттуда соблазненная девушка была отправлена в Болдино. Ходасевич пытается произвести двойную реконструкцию: гипотетически восстановить недостающие звенья реальных событий; сопоставив драму с некоторыми стихотворениями и с «Яншем королевичем», наметить возможное окончание «Русалки». Отталкиваясь от своего прочтения, он предполагает, что девушка утопилась вместе с ребенком.

В письме от 17 августа 1924 года Гершензон высказывает сомнение в его тезисе: «По общему чувству ваша догадка мне кажется вероятной, по размышлению нахожу ее ни на чем не основанной. Даже если Вы правы насчет раскаяния Пушкина, — обязательно, что та девушка именно утопилась: она могла и вовсе не покончить с собой, и все же П(ушкин) мог с нее писать Русалку. (...) Во всяком случае очень хорошо, что Вы — первый — привлекли Елицу».¹⁰ Впоследствии на Ходасевича обрушился в печати целый ряд пушкиноведов. Хотя Б. Томашевский признавал, что «отдельные замечания часто весьма метки», он с иронией рецензировал книгу в целом и работу о «Русалке» в частности, что вызвало негодование Ходасевича.¹¹ Г. Винокур тоже отрицательно отнесся к книге: «Порою кажется, что автор просто издевается над присяжными пушкинскими биографами и что книга его — не более, чем пародия».¹² В фельетоне «Фантазии о Пушкине», где говорится только о статье о «Русалке», М. Л. Гофман — следуя Томашевскому и Винокуру, хотя их не называя — также цитирует переписку Пушкина и Вяземского, пересказывает содержание статьи и приходит к тому, что вывод Ходасевича несостоятелен и даже «вреден явной фантастичностью».¹³

⁹ Ср. новейшее издание разных работ того времени: Любовный быт пушкинской эпохи. М., 1994 (перепечатка в двух томах статей П. К. Губера, Б. Л. Модзалевского, М. О. Гершензона, В. В. Вересаева, П. Е. Щеголева, Ю. Н. Тынянова).

¹⁰ Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 36. Еще в 1925 году это письмо было опубликовано Ходасевичем в приложении к воспоминаниям об умершем друге.

¹¹ Томашевский Б. [Рец.]. Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина // Русский современник. 1924. № 3. С. 262—263. Ср. письмо в редакцию Ходасевича и ответ Томашевского: Там же. № 4. С. 281—283.

¹² Винокур Г. [Рец.]. Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина // Печать и революция. 1924. Кн. 6. С. 222—224. Следует заметить, что и Гершензон, и Томашевский, и Винокур одинаково хвалят Ходасевича за открытие, что стихи «Куда же ты? — в Москву» есть продолжение стихотворения «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...».

¹³ Последние новости (Париж). 1925. 7 февр. № 1271. Гофман игнорировал письмо к нему Ходасевича от 1 декабря 1924 года: «Спорить о „Русалке“ сейчас не могу: по-видимому, в моей статье есть биографическая ошибка, не меняющая основного психологического фона. Но, повторяю, мне еще нужно узнать, как и что. Со временем я внесу в статью поправки — и тогда охотно выслушаю Ваши подробные возражения. За Ваше доброе отношение к моей работе (о кот(орой), к слову сказать, Томашевский напечатал хамскую, ибо передергивающую рецензию) — большое дружеское спасибо. Вскоре выйдет еще кусок ее, тотчас пришлю» (см.: Шур Л. Письма В. Ф. Ходасевича М. Л. Гофману (Из истории пушкинистики в русском Париже) // Russian Literature and History. Jerusalem, 1989. P. 159—160).

В. В. Вересаев, утверждавший, что нет какого-либо соответствия между жизненным опытом и отражением его в поэзии, тоже нападает на «безногие догадки» Ходасевича (и Гершензона) в статье «Об автобиографичности Пушкина».¹⁴ Решающим моментом в полемике был объемистый труд П. Е. Щеголева о так называемой крепостной любви Пушкина.¹⁵ Здесь публикуются и документы по управлению Болдином, и неподписанное письмо 1833 года, адресованное Пушкину Ольгой Калашниковой, бывшей возлюбленной поэта. Публикация якобы опровергает предположения Ходасевича о смерти девушки и действиях ее отца. Ходасевич был вынужден уступить, но в четко продуманном ответе критикам он продолжал настаивать на психологической правде своего прочтения «Русалки»: «Новые данные, опубликованные Щеголевым, со временем заставят меня глубоко и во многом переработать мою статью. Но ее основной пункт: О „Русалке“ как о драме, внушенной крепостным романом и хранящей внешние следы этого романа — остается в силе. Действительные события были не совсем те, как я предполагал, и „углы преломления“ в драме — не совсем те. Что ж из этого? Рушится ли мое построение?»¹⁶

На это он отвечает твердым нет и не отказывается от своего основного положения. Статья «В спорах о Пушкине» также затрагивает его расхождение с Гофманом.¹⁷ Во всяком случае статья о «Русалке» никогда не перерабатывалась, не была она включена и в книгу Ходасевича «О Пушкине», вышедшую в 1937 году к столетию смерти поэта. (В эту книгу вошли многие заново отредактированные работы из «Поэтического хозяйства Пушкина».) Что же касается его первой книги о Пушкине, то Ходасевич снял с себя ответственность за издание, так как она вышла без участия автора. См. ниже его Письмо в редакцию, которое, к сожалению, в советской России напечатано не было. После всего этого публикации его работ на родине были прекращены, не столько по собственной воле Ходасевича, сколько по цензурным соображениям.

И Цявловский и Ходасевич живейшим образом следили за развитием пушкинских штудий и в России и в эмиграции и обменивались сведениями о них, когда это было возможно. Письма Ходасевича Цявловскому свидетельствуют о глубоком уважении автора к адресату.

Публикуемые ниже письма (ИРЛИ. Ф. 387. Ед. хр. 323) адресованы: Russland. Moskau. Herrn M. Ziawlowsky. Москва. Мстиславу Александровичу Цявловскому. Плющиха. Новокопешенный пер., 13, кв. 12. Письма Цявловского, по-видимому, не сохранились.

¹⁴ Печать и революция. 1925. Кн. 5—6. С. 29—57. Этот доклад был прочитан Вересаевым в феврале 1925 года в присутствии Гершензона, за шесть дней до смерти последнего. Статья посвящена его памяти. См. также: *Вересаев В.* В двух планах: Статьи о Пушкине. М., 1929.

¹⁵ *Щеголев П.* Пушкин и мужики // Новый мир. 1927. № 10. С. 149—169; № 12. С. 162—188. Перепечатано: *Щеголев П.* Пушкин и мужики. М., 1928 (возражения против предположений Ходасевича на С. 54—109). К тому времени Щеголев опубликовал письмо Пушкину, написанное Калашниковой 21 февраля 1833 года: *Щеголев П.* Крепостная любовь Пушкина. По неизданным материалам // Красная нива. 1927. 16 окт. № 42. Ср. возражения Вересаева Щеголеву: *Вересаев В.* Крепостной роман Пушкина // Печать и революция. 1928. Кн. 3. С. 54—65. См. ответ Щеголева: *Щеголев П.* На всякого мудреца // Печать и революция. 1928. Кн. 5. С. 97—106. Неутомимый Гофман сразу доложил о состоянии полемики и о своей роли в ней: *Гофман М.* Крепостная любовь Пушкина // Последние новости. 1928. 17 мая. № 2612.

¹⁶ *Ходасевич Вл.* В спорах о Пушкине // Современные записки. 1928. Кн. XXXVII. С. 284. Спустя несколько лет Ходасевич снова вернулся к этой теме в рецензии на публикацию части семейного архива Пушкиных (из которого, по его предположению, Щеголев опубликовал письмо Ольги Калашниковой). См.: *Ходасевич Вл.* «Звенья» // Возрождение. 1934. 4 окт. № 3410.

¹⁷ Это в свою очередь вызвало ответ Гофмана: *Гофман М.* Споры о Пушкине // Последние новости. 1929. 3 янв. № 2843. Ответ Ходасевича: *Ходасевич В.* Конец одной полемики // Возрождение. 1929. 10 янв. № 1318. В конце концов дело окончилось третейским судом между ними. См.: Последние новости. 1929. 18 и 29 апр. № 2948, 2967.

Prerow,¹ 27 августа (1)923.

Дорогой Мстислав Александрович,

Мы с Вами сто лет не видались. И все же решаюсь обратиться к Вам с просьбой. Я пишу работу о Пушкине, об его автореминисценциях, а кстати еще о некоторых вещах.² Книг — никаких, кроме ефремовского Пушкина,³ да Лернера,⁴ да нескольких выпусков «Пуш(кина) и его совр(еменников)».⁵ Между тем для решения одного вопроса, о котором нарочно не пишу, чтобы Вам ничего не подсказывать, нужно мне как можно точнее выяснить *датировку* «Русалки».⁶ Мне здесь удалось добыть Якушкина,⁷ но там — ничего, что бы мне могло помочь. Не поможете ли Вы? Точнее — не ответите ли вот на какие вопросы:

1) Что такое за наброски 1826 или 1827 г(ода), относящиеся к «Русалке»?⁸ О них вскользь упоминает Ефремов.⁹

2) — главное: 2-я сцена датирована 1832 г(одом).¹⁰ *Не писались ли следующие сцены позже? У меня есть предположение, что сцена русалки с дочерью, то место, где русалка рассказывает, как она «презренной девчонкой» бросилась в Днепр, — относится к 1834 или 1835 году. Нет ли тому каких-нибудь подтверждений? Или — все не позже 1832? Мне это очень важно. М(ожет) б(ыть), вид рукописи что-нибудь может пояснить. Я в своих предположениях основываюсь только на тексте: опять же, ничего Вам не объясняю, на чем именно, чтобы Вам не подсказывать. Если Вам покажется, что моя датировка правдоподобна — я скачу до потолка, а Вам благодарен до гроб. Ибо тогда — вся «Русалка», как на ладони (для меня). Пожалуйста, кроме Гершензона, никому ничего не говорите: украдут. Это со мной уже много раз бывало. Гершензону я свои догадки высказывал.¹¹ Он-то мне и посоветовал обратиться к Вам.*

О себе мало что могу сказать. Живу, пишу стихи¹² и роюсь в Пушкине. Сейчас так устал, что на две недели уехал к морю, не взявши с собой ни единой книги.

Если Вы ответите мне поскорее, чтобы моя работа не стояла, — буду Вам еще более благодарен.

Пока — всего хорошего. Верьте, пожалуйста, что вспоминаю Вас часто и любовно.

Сердечно Ваш Владислав Ходасевич.

Мой адрес: Berlin W, Viktoria-Luise Platz, 9, Pension Crampe.¹³

P. S. Сегодня же пишу Мих(айлу) Ос(ипови)чу. Но так как я в дохождении писем не всегда уверен, то, пожалуйста, передайте ему, что дело его устроено, ему никуда не надо ходить, а деньги ему принесут на дом.¹⁴

¹ Курортное местечко на балтийском побережье к северу от Берлина, где две недели отдыхали Ходасевич и Берберова. Согласно дневнику Ходасевича, так называемому «Камерфурьерскому журналу», хранящемуся в фонде М. М. Карповича в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете, они уехали из Берлина во вторник 14 августа: «в 7 утра — с Бахрахом и Зайцевым в Prerow»; период с 15 по 27 августа там отмечен: «В Прерове. Зайцев, Муратов, Бахрах, Бердяев, Франк, Рихтер (...)».

² См. вступит. заметку.

³ Сочинения А. С. Пушкина / Изд. А. С. Суворина, под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1902—1905. Т. I—VIII. Это же восьмитомное издание Ходасевич привез с собой, когда приехал в Берлин 30 июня 1922 года. См. черновики стихотворения «Я родился в Москве...» (1923): «России — пасынок, а Польше — / Не знаю сам, кто Польше я. / Но: восемь томиков, не больше, — / И в них вся родина моя».

⁴ Лернер Н. О. Труды и дни Пушкина. 2-ое и доп. изд. Императорской Академии наук. СПб., 1910. В далеко не хвалебной запоздалой рецензии на вышедшую в 1929 году книгу Лернера «Рассказы о Пушкине» Ходасевич высоко оценил более раннюю работу ученого: «(...) уже с 1903 г. „Труды и дни“ сделались настольною книгой у всех, кто серьезно интере-

суется Пушкиным, и необходимым справочником для всех исследователей. Поэтому можно сказать с уверенностью, что вклад Лернера в науку пушкиноведения не поддается учету, и что все, кому случалось за последние тридцать лет работать над Пушкиным, в той или иной степени обязаны Лернеру» (Возрождение. 1934. 9 авг. № 3354). См. также его некролог: Памяти Н. О. Лернера // Там же. 18 окт. № 3424.

⁵ Ходасевич рецензировал выпуск ХХIX—XXX этого серийного издания: Новая жизнь. 1918. 2 июня (20 мая). № 2. В письме М. Горькому от 28 июня 1923 года он благодарил его за номера «Пушкина и его современников» (*Ходасевич В.* Собр. соч. Т. 4. С. 459). Хотя Ходасевич жалуется Цявловскому на недостаток нужных книг для работы о Пушкине, 28 июня 1923 года он пишет Горькому: «Теперь у меня под ногами начинает образовываться что-то вроде почвы» (Там же. С. 661). Среди книг, полученных от Горького, были: «Материалы для биографии Пушкина» и «Пушкин в Александровскую эпоху» П. В. Анненкова; «Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки» Л. Н. Майкова; «Дневник Пушкина 1833—1835» под редакцией Б. Л. Модзалевского и со статьей П. Е. Щеголева (Там же). 11 сентября 1924 года, уже после публикации «Поэтического хозяйства Пушкина», он пишет А. И. Чулковой: «...у меня остались кое-какие хорошие книги в Доме Иск(usstv). Пожалуйста, продай их сразу или по частям, а деньги возьми себе. Там есть ценное: Пушкин, изд. Просвещения, „Переписка“ под ред. Сайтова, факсимиле рукописи (изд. Олега Константиновича). Словом — можешь продать все без исключения. Ал. Макс. достал здесь все это — и ты меня несколько не затрудняешь, если продашь» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 51).

⁶ Здесь и далее текст, выделенный нами курсивом, подчеркнут Ходасевичем.

⁷ Вероятно, описание автографов, хранившихся у потомков Пушкина и в 1880 году переданных в Румянцевский музей сыном поэта А. А. Пушкиным. См.: *Якушкин В. Е.* Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // Русская старина. 1884. № 2—12. Ходасевич обратился к работе Якушкина потому, что нашел следующее сообщение у Ефремова: «(...) ценные исправления сделаны были (к «Русалке») г. Якушкиным в „Русской Старине“ 1884 г. №№ 8, 10 и 11, откуда перешли в издания г. Комарова и Литературно-Фонда с очень небольшими добавками г. Морозова (...)» (Т. VIII. С. 439).

⁸ Имеется в виду не напечатанный при жизни Пушкина набросок «Как счастлив я, когда могу покинуть...». В статье Ходасевича этот текст описывается следующим образом: «В бумагах Пушкина сохранился листок с наброском стихотворения, под которым помечено: „23 Nov. С. Козак...“ или „23 Nov. С. Коза...“. Морозов, впервые напечатавший этот набросок в IV т. Академического издания, читает помету так: „23 Novembre. Село Козаково“. Село это находится на дороге из Острова в Новоржев, и Пушкин мог быть там 23 ноября 1826 (...) Он (...) является самой ранней из дошедших до нас рукописей, касающихся „Русалки“» («Русалка. Предположения и факты». С. 315). И далее: «(...) к 23 ноября 1826 г., к моменту написания „Как счастлив я...“ тема соблазненной и погибшей девушки, „тема русалки“, стала для Пушкина автобиографической. В этом наброске она получила лишь первой очерк» (Там же. С. 317). Однако, возможно, этот отрывок относится к сюжету русской переделки комической оперы «Das Donauweibchen» К. Ф. Генслера. Перевод сделан Н. Краснопольским в 1803—1804 годах, под названием «Днепровская русалка» был широко известен в России, в 1823 году упоминается в «Евгении Онегине» (глава вторая, XII, 14). Несомненно, что в 1829—1832 годах Пушкин использовал материал из текста Генслера—Краснопольского в своей драме.

⁹ «В рукописях (...) Румянцевского Музея не сохранилось ни единой строки далее неоконченной VI-й сцены и только недавно, как мне говорили, найден черновой набросок еще 1827 года в небольшом отрывке, как будто указывающем на дальнейшее продолжение» (Т. VIII. С. 437).

¹⁰ В своей статье Ходасевич напишет: «Единственная точная и несомненная дата, 27 апреля 1832 г., стоит под беловым автографом *первой* (Курсив наш. — Р. Х.) сцены и доказывает лишь то, что в апреле 1832 г. Пушкин над „Русалкой“ работал» («Русалка. Предположения и факты». С. 321). По-видимому, Ходасевичу была неизвестна публикация: Фототипические снимки в натуральную величину полной рукописи и черновых листов драмы А. С. Пушкина «Русалки». Под ред. Л. Бельского. Изд. А. де-Бионкур. М., 1901. Позднейшее описание рукописей «Русалки» см. в комментариях С. М. Бонди в изд.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. 7. С. 610—638.

¹¹ Гершензон провел начало августа 1923 года в Берлине, и, судя по «Камерфурьерскому журналу», они с Ходасевичем виделись почти каждый день до отъезда Гершензона с семьей в Москву 10 августа.

¹² Второе издание четвертой книги стихов «Тяжелая лира» (Берлин; Петербург; Москва: Издательство З. И. Гржебина, 1923) вышло в конце 1922 года. См. «Камерфурьерский журнал» за 7 декабря: «(...) Днем с Бел(ым) у Горького. Веч(ером) — пьянство (получил Тяж(елую) Лиру). В это время Ходасевич писал и публиковал в эмиграции и в России стихотворения, вошедшие в его пятую и последнюю поэтическую книгу «Европейская ночь», которая целиком появилась в печати как составная (третья) часть «Собрания стихов» (Париж, 1927).

¹³ По «Камерфурьерскому журналу»: «14, четв(ерг) (июня 1923 года) — (...) Переехали к Крампе». До переезда Ходасевич с Берберовой жили или в пансионе Nuernbergerplatz на Geisbergstrasse 21 (Berlin W 50), или у Максима Горького в загородном Saarow'e.

¹⁴ Вероятно, Ходасевич имеет в виду передачу гонорара М. О. Гершензону за предполагаемую публикацию статьи в берлинском журнале «Беседа», редактировавшемся Горьким, Ходасевичем и Андреем Белым. См. письма Гершензона от 27 февраля и 21 марта и письмо Ходасевича от 18 марта 1923 года (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 32—33). Ср. публикацию А. д'Амелиа и В. Аллоя: *Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920—1925) // Минувшее*. 1988. Вып. 6. С. 237—312. См., например, письма от 26 февраля и 23 апреля 1922 года, где речь идет о делах Гершензона с Е. Я. Белицким, представителем издательства «Эпоха», выпускавшего «Беседу». Ср. также: *Бахрах А. Мудрец с Никольского переулка // Бахрах А. По памяти, по записям*. Париж, 1980. С. 84.

2

Berlin, Viktoria-Luise Platz, 9,
Pension Crampe.

11 сентября 1923.

Просто не знаю, как и благодарить Вас, дорогой Мстислав Александрович, за такой скорый и обстоятельный ответ. Он меня очень порадовал, как знак дружбы. Порадовался я ему и по существу, ибо это вода на мою мельницу, которая без этого «развалилась» бы.¹

Сегодня же (лгу, завтра!) попытаюсь послать Вам оттиск начала моей работы.² Если он дойдет до Вас (в чем сомневаюсь, ибо книг пересылать нельзя, а оттиски, даже столь невинные, пропадают сплошь) — то имейте в виду: это *черновик*, напечатанный ради денег, нужных на продолжение работы. Помимо исправления опечаток, которые убийственны во всех берлинских изданиях, я сделал уже в нем ряд поправок. Кроме напечатанного, у меня готовы еще 3 листа и почти готовы еще 2. Всего же будет, кажется, листов 10—12. Можно бы написать и 110 — да скудно выйдет.

Вы пишете, что до Вас не доходит здешняя «Пушкиниана». Это слишком лестно сказано. Если не ошибаюсь, за время моего пребывания здесь вышли:

1) Статья М. Гофмана (подпись: *Акад. М. Л. Гофман*) в XIV (I) кн. «Современных записок» за 1923.³ Я ее не читал, только просматривал. Многословно и «научнообразно». Если не ошибаюсь, доказывается (вполне справедливо), что «Чертог сиял» *не должно* было быть окончено, а так и должно было обрываться. Еще в 1917, кажется, году я напечатал это же соображение в киевском журнальчике «Ипокрена», в статье о брюсовском окончании.⁴ Статья моя — глупая, но сия мысль, в отдельности взятая, верна.⁵

2) *А. С. Пушкин. Table Talk. Рассказы за столом. К-во писателей в Берлине. 1923. Стр. 54. Вступит. статья и комментарий Бориса Бродского.*⁶ Вступительная статья содержит только общеизвестные обстоятельства написания и собирания исторических анекдотов. Текст — по Морозову.⁷ Примечания — тоже. К «анекдотам» прибавлена заметка о Дурове. На обложке — автопортрет из Ушаковского альбома. Вся книжечка ни к чему не нужна. Нового — ни звука. Как курьез, укажу, что здешняя «критика» писала о ней в таком тоне, что вот, дескать, а мы то и не знали, что Пушкин собирал исторические анекдоты; Спасибо г. Бродскому, что он их издал; «Ценный вклад» и проч.

3) Потаенная тетрадь. (В. Л. Пушкин. Опасный сосед. — А. С. П(ушки)н. Гавриилиада. — А. А. Дельвиг. — Купальницы.) *Вступ. статья и три очерка в тексте Бориса Бродского. К-во писателей — в Берлине. 1923. Стр. 64.* Заглавие — из пушкинского «Городка».⁸ Однако из тех произведений, которые входили в «потаенную тетрадь» П(ушки)на, вошел сюда лишь «Опасный сосед». Нет ни Баркова, ни Горчакова, ни «Модной жены», ни «Триумфа».⁹ Бродский говорит, что все эти вещи,

кроме «Опасного соседа», «в наше время могут представлять лишь чисто научный, библиографический (?) интерес». В действительности, он, конечно, не решился показать берлинским дамам ни Баркова, ни Горчакова. Поэтому он взял «Гавриилиаду». Хотел взять майковского «Елисея», но не мог найти текста — и... «заменял» «Елисея» «Купальницами» Дельвига (?). Статейки компилятивные. Текст «Гавриилиады» «по ефремовскому списку», как сказано в предисловии. В действительности — по Томашевскому, т(ак) к(ак) как раз «ефремовская» редакция нигде не восстановлена.¹⁹ Почему это называется «по ефр(емовскому) списку» — неизвестно.

4) Статья В. Шкловского: «Пушкин и Стерн» в журнале «Воля России», Прага, № не помню, конец 1922 г(ода).¹¹ Статья путанная, вся ключьями. Шкловский мало знает Стерна и вовсе не знает Пушкина. Мысль статьи: «Онегин» (что еще не есть Пушкин) весь пародиеен. Тезис сей не доказан.

Вот и все, кажется. Охотно прислал бы все это Вам — да нельзя. Ах, если бы Вы прислали мне оттиски Ваших последних статей.¹²

Да, забыл сказать, что здесь выходят еще 2 собр(ания) соч(инений) Пушкина: у Ладыжникова и в «Слове».¹³ Но это Вы, вероятно, можете достать в Рум(янцевском) музее. Издания никуда не годны. Сделаны по Морозову и Ефремову, да и то не полно, с невероятными опечатками, без всяких примечаний. Редакторы не указаны. Думаю, что Вы их видели. Я еще в 1921—22 г(одах) видел в П(етер)бурге у Щеголева.¹⁴

Будьте здоровы. Спасибо еще раз. Если что очень понадобится — снова стану утруждать Вас. Крепко жму руку.

Владислав Ходасевич.

Сообщите, получили ли оттиск.

¹ Ср. в «Русалке» слова князя в сцене «Днепровская ночь»: «Знакомые, печальные места! / Я узнаю окрестные предметы: / Вот мельница! Она уж развалилась (<...>».

² Первая часть «Поэтического хозяйства Пушкина», предисловие и заметки 1—29, была опубликована в журнале «Беседа» (1923. № 1. С. 164—216).

³ Номер указан неверно. Статья «„Клеопатра” и „Египетские ночи”. Неосуществленный замысел Пушкина» опубликована в журнале «Современные записки» (1923. Кн. XIII. С. 169—190; подпись: М. Л. Гофман, а в оглавлении: Акад. М. Л. Гофман). Там же (С. 122—124) помещены стихотворения Ходасевича «Музыка» («Всю ночь мела метель, но утро ясно...») и «Берлинское» («Что ж? От озноба и простуды...»).

⁴ Год указан неверно. Статья Ходасевича «Египетские ночи» опубли.: Ипокрена. 1918. № I—II. С. 33—40. Это отклик на попытку В. Я. Брюсова дописать недостающие части поэмы Пушкина (см. альманах «Стремнины» (М., 1916. Вып. 1)). Ходасевич писал: «Одной из очаровательных черт „Египетских ночей” было то, что они не кончены. Они нам рисуются окутанному облаком тайны, и любя их, мы любим и эту тайну, мы сжились с нею. (...) Полагаю, что тайна останется тайной. Ибо и Брюсов, и мы сейчас, говоря о гипотезе, исходили из того произвольного положения, что пушкинская поэма должна быть кончена. Но все дело в том, что, может быть, — это совсем не так, что стихотворная поэма и не должна была иметь окончания. Может быть, по плану повести импровизация итальянца должна была по той или иной причине прерваться, — а окончание поэмы уже разыгралось бы в современных Пушкину условиях жизни, в Петербурге. За такое предположение в сохранившихся набросках прозаических повестей говорит многое. Сам Пушкин не сделал ни единой попытки продолжать поэму» (С. 39).

⁵ Ср. обстоятельное исследование 1916—1922 годов: *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 142—204.

⁶ В публикации Бродского подзаголовки — «Рассказы за столом».

⁷ Имеется в виду изд.: Сочинения и письма А. С. Пушкина. Под ред. П. О. Морозова. СПб.: «Просвещение», 1903—1904. Т. 1—6.

⁸ См. в «Городке» стих 160 и след.: «Мир вечный и забвенье / И прозе и стихам! / Но ими огражденну / (Ты должен это знать) / Я спрятал потаенну / Сафьянную тетрадь...».

⁹ И. С. Барков (1732—1768), известный как автор порнографических стихов, адресат пушкинских «Монаха» (1813), «Тени Баркова» (1814) и стихов 212—232 «Городка». (В 1930-е годы Цявловский подготовил невышедшее издание «Тени Баркова» и малотиражную монографию о принадлежности Пушкину этой «обсценной поэмы». Эта поэма-баллада утрачена и из новейшего, авторитетного полного издания: *Пушкин А. С.* Стихотворения лицей-

ских лет. 1813—1817. СПб., 1994.) В конце концов «издание» Цявловского легло в основу публикации: *Пушкин А. Тень Баркова* (Контаминированная редакция М. А. Цявловского в сопоставлении с новонайденным списком 1821 г.) / Ред. И. А. Пильщикова и Е. С. Шальмана // *Philologica*. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 133—286. Князь Д. И. Горчаков (1758—1824), сатирик и драматург, вольнодумец и атеист (ему одно время приписывалась «Гавриилиада», сам Пушкин в 1828 году пытался выдать поэму за его сочинение), адресат стихов 178—185 «Городка». Однако есть мнение, что стих «князь, наперник муз...» обращен к Вяземскому (см.: *Пушкин А. С. Стихотворения лицейских лет*. С. 561). «Модная жена» (1791) — сказка И. И. Дмитриева, о которой идет речь в стихах 368—369 «Городка» и в первой главе (XXVIII, 14) «Евгения Онегина». «Триумф» — очевидно, оплошность Ходасевича: в стихах 197—211 «Городка» речь идет об И. А. Крылове и его «шутотрагедии» «Трумф» («Подщипа»).

¹⁰ Цявловский подверг издание Томашевского (СПб., 1922) серьезной критике и в статье «Тексты „Гавриилиады“» (Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 163—175), и в устном докладе, отчет о котором опубликован там же (С. 271—272). Ходасевич напечатал отклик на брянское издание поэмы (М.: «Альциона», 1918) в московском еженедельнике «Понедельник» (1918. 16/29 апр.; перепечатан в кн.: *Ходасевич В. Статьи о русской поэзии*. Пгр., 1922. С. 97—106). Впоследствии статья была переработана и опубликована как ответ митрополиту Антонию (Возрождение. 1929. 12 сент. № 1563). Ср. заметку 33 в «Поэтическом хозяйстве Пушкина» и «Гавриилиаду» в книге «О Пушкине».

¹¹ Статья «„Евгений Онегин“ (Пушкин и Стерн)» опубл.: *Воля России*. 1922. 1 дек. № 6 (31). С. 59—72; перепечатана в кн.: *Очерки по поэтике Пушкина*. Берлин, 1923. С. 197—220. Перепечатка вышла с теми же оплошностями и неточностями; в ней Шкловский дает пространный цитату из речи Ходасевича «Колеблемый треножник» на пушкинских торжествах февраля 1921 года (когда выступал и Блок со своей речью «О назначении поэта»). Он предвзрывает цитату следующими словами: «Вскоре после этого мы хоронили А. Блока. Но годом позже (неверная датировка. — Р. Х.) предчувствий Блока, собственно болью поднявшего судьбу Пушкина, в зале „Дома Литераторов“, другой поэт, поэт-символист, сухой и горький Ходасевич, трезвый и разочарованный, провозгласил второе затмение Пушкина». Критический взгляд на Шкловского-пушкиниста содержится и в заметке 24 «Поэтического хозяйства Пушкина» (Беседа. 1923. № 1. С. 205—210). Знакомые еще по Петрограду (см.: *Шкловский В. Сентиментальное путешествие*. М., 1990. С. 239), они общались в Берлине, где в 1923 году Шкловский (бежавший из советской России весной 1922 года) инициировал издание журнала «Беседа». Его имя часто мелькает в «Камерфурьерском журнале» этого периода (вместе на море, гуляли, обедали в ресторанах, ночевали, бывали вместе у Горького и т. п.). См., например, запись от 1 сентября 1922 года: «(...) Веч(ером) „Ландграф“ (кафе) (Шкл(овский), Пастернак, М. Гофман и др.)»; или от 2 ноября 1922 года: «В Сааров к Горькому (Шкл(овский), Горький, Мар(ья) Игн(атьевна Будберг), Добровейн). Веч(ером) — домой»; или от 21 сентября 1923 года: «Шклов(ский) уезжает сегодня в Россию».

¹² Публикации различных материалов, подготовленных Цявловским, появлялись в «Голосе минувшего» с 1916-го по 1923 год. Среди статей особый интерес для будущих исследователей Ходасевича представляют: «Пушкин и гр. Фикельмон» (Голос минувшего. 1922. № 2); «Книги и статьи по истории русской литературы XIV—начала XX столетий, вышедшие в свет с июля 1921 по ноябрь 1922 г.» (Литературные отклики. М., 1923); «Бумаги о дуэли и смерти Пушкина из собрания П. И. Бартенева» (Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. СПб., 1924). Они были отрецензированы Ходасевичем в «Современных записках» (1924. Кн. XIX. С. 430—431). См. также: *Цявловский М. А.* 1) Брюсов-пушкинист // Валерию Брюсову. М., 1924; 2) Тексты Гавриилиады // Пушкин. М., 1924. Сб. 1.

¹³ Еще через два с половиной года Ходасевич напишет в своем «Парижском альбоме. V» (Дни. 1926. 4 июля. № 1045): «(...) за 8 лет в эмиграции даже не вышло сколько-нибудь порядочного издания Пушкина. Существующие издания («Слово» и Ладыжникова) не удовлетворяют самым элементарным требованиям».

¹⁴ О возможной роли Щеголева в переселении Ходасевича в Петроград и работе в Пушкинском Доме см. письмо П. Е. Щеголеву от 3 октября 1920 года (*Литвин Е. Ю.* Из переписки В. Ф. Ходасевича // *Памир*. 1988. № 8. С. 173—176).

3

Париж, 29 июня (1)925¹

Дорогой Мстислав Александрович, —

если б Вы знали, как я обрадовался Вашему письму! Всего дня 3 тому назад я писал Анне Ивановне, прося передать Вам самые дружеские приветствия.² Я всегда очень любил и ценил Вас, а теперь, после смерти Михаила Осиповича, Вы для меня самый дорогой человек в России.³ Простите за сии «излияния»: они очень искренни.

В письмах к Мих(айлу) Ос(иповичу) я усердно слал Вам поклоны. Он их, вероятно, забывал передавать.

О статье. Кажется, ее надо назвать «Явление Музы».⁴ Но если Вам это не нравится, — назовите сами, как Вам заблагорассудится. Вообще и с этой статьей, и со всеми будущими моими пушкинистскими посланиями, если они до Вас дойдут, — разрешаю Вам поступать, как со своими собственными. Можете сокращать, дополнять, изменять — как угодно.

В частности — вот что. В предпоследней главке статьи, после стиха

«Вот села молча и глядит»,

есть у меня примечание, содержащее ссылку на 9-ю заметку в книге «Поэтич(еское) хозяйство Пушкина». Чтобы это примечание стало понятно читателю Вашего сборника, не лучше ли будет изложить его так:

«В следующей, 7-й строфе, „впервые приводя“ свою музу „на светский раут“...» и т. д. — перепечатать всю 9-ю заметку из книги, а потом закончить: «Эта автореминисценция намекает и т. д. — конец примечания, у Вас имеющегося».⁵

Впрочем, и тут поступайте так, как Вам покажется лучше. Вы понимаете, что все дело лишь в том, чтобы объяснить существование 28го кружка на чертеже.⁶

Спасибо за доброе слово о «Поэтич(еском) хозяйстве Пушкина». Эта книга доставила мне много тяжелых минут.⁷ Что касается статьи о «Русалке», на которую особенно нападали,⁸ то *некоторые* изменения в ней должны быть сделаны (и будут), но от основных положений я не откажусь даже тогда, когда Щеголев опубликует свои документы о сыне (незаконном) П(ушки)на.⁹ Именно этих документов я и жду. Тут, кажется, выяснится одно забавное недоразумение, и «недрузи» мои будут «посрамлены».

Посылаю Вам «письмо в редакцию». Нельзя ли его напечатать — где угодно.¹⁰ Нельзя — не надо, на Вас в обиде не буду. Посылаю, в сущности, *для Вас*.

Здесь о Пушкине пописывают — ужасно. Невежество лютое. Бурцев, напр(имер), вздумал предложить новый текст «Памятника» — юмористический, иначе назвать нельзя.¹¹ Он его «исправляет», но не по документам, а по собственному *вкусу*, о чем простодушно и повествует. Кончается тем, что в его «редакции» даже рифмы не сходятся, но он этого не замечает.

М. Гофман 1/2 года тому назад умудрился напечатать морозовский текст X главы «Онегина» с одной или двумя своими поправками чтения. Но вступительную часть статьи он так ловко средактировал, не упомянув ни Морозова, ни Венгерова, что здешняя публика была уверена, будто Гофман «открыл» всю рукопись и впервые ее печатает.¹² Кто-то, однако ж, возмущился, и написал «письмо в ред(акцию)».¹³ Гофман вывернулся: «я, дескать, потому не поминал про Морозова, что каждому известно и проч.». Но, конечно, он бил именно на невежество. — Он вообще изрядно хлестаковствует, но — хворает и бедствует, а потому надо ему прощать.¹⁴ Кроме того, все же это единственный человек из тутошних, читавший Пушкина. Прочие — не читали. Милюков (sic!) в какой-то своей статье умудрился слова, сказанные Пушкиным о Наполеоне, отнести к... Александру I.¹⁵ — Так и живем.

За рассказы Бартеневские — спасибо заранее.¹⁶ Из серии, прекрасной, я видел «Записки опричника» и Кузьминскую.¹⁷

Будьте здоровы и благополучны. Жму руку.

Ваш В. Х.

8, Rue Amélie,
Pretty-Hôtel
Paris (7^e)

NB P. S. Спасибо за обещание прочитать корректуру. Кроме того: 1) Соедините, пожалуйста, на чертеже кружок 18 с 15 («Роняет лес...» с VIII гл. «Онегина») двойной чертой. 2) В первой же цитате («К Батюшкову») после «игрой» — стоит ли двоеточие? Боюсь, что в рукописи у меня запятая (вина переписчицы). Между тем — см. следующий абзац статьи; там о *двоеточии*. 3) Соедините на чертеже 5 с 4 одной линией (боюсь, что на Вашем экз(емпляре) чертежа этой линии нет, а о треугольнике 5 — 4 — 6 у меня говорится в статье).

¹ Согласно «Камерфурьерскому журналу», Ходасевич с Берберовой прибыли в Париж из Рима 22 апреля 1925 года (они провели зиму 1924—1925 года у Горького в Сорренто, где обосновались после нескольких месяцев «в дороге»). Между июнем 1922 года и апрелем 1925 года Ходасевич «много ездил: Берлин, Прага, Мариенбад, Венеция, Рим, Париж, Лондон, Бельфаст, Лондон, Париж, Рим, Сорренто, Рим, Париж. (...) Увы, это не туризм, а скитания» (письмо к М. М. Карповичу от 1 мая 1925 года, опубликованное Р. Хьюзом и Дж. Малмстадом: Vladislav Khodasevich to Mikhail Karpovich: Six Letters (1923—1932) // Oxford Slavonic Papers. 1986. Vol. XIX. P. 132—157). В пражском журнале «Своими путями» (1926. № X—XI) Ходасевич отвечал на вопрос о своей работе: «Вообще на условия работы пожаловаться не могу. Если мне что и мешало — то это отсутствие специальных изданий для работы над Пушкиным. Второе препятствие создавалось моими частыми переездами: за это время я побывал в Германии, в Чехословакии, в Италии, во Франции, в Ирландии, снова в Италии. В апреле 1925 года я вновь приехал в Париж и, если бы не боялся сглазить, сказал бы, что обосновался здесь прочно». Ходасевич и Берберова поселились в гостинице Pretty Hôtel, где прожили до 14-го августа, когда переехали в пригород Meudon; 1 октября они переехали в Chaville.

² В письме к А. И. Ходасевич (Чулковой) от 22 июня 1925 года Ходасевич писал: «Очень хорошо, что Гаррик (сын Анны Ивановны. — Р. Х.) ошибся и вместо „Русалки“ прислал тебе другую статью, с диаграммой. „Русалку“ не взяли бы, ведь она уже напечатана. Да и я недоволен ею: буду переделывать. А относительно статьи с диаграммой скажи Цявловскому, что я прошу озаглавить ее „Явление Музы“ — или как ему угодно. Кроме того, он может с ней поступать, как угодно, делать вставки, поправки — как хочет. Цяв(ловский) — единственный человек, после смерти Гершензона, которого очень люблю и ценю. Передай ему это непременно, с низким поклоном» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 7).

³ Гершензон скончался 19 февраля 1925 года. В недатированном письме из Сорренто к его вдове, М. Б. Гершензон, Ходасевич писал: «Михаил Осипович был для меня человеком, к которому, за последние десять лет, я к первому шел делиться всеми радостями и горестями. И в писаниях, и в жизни (а это — важней и трудней) был он для меня таким умным, таким безжалостно-строгим и таким бесконечно доброжелательным судьей, какого уж больше я не найду, — да и не стану искать» (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 39). В тот же день в письме к Анне Ивановне он попросил прислать письма покойного: «(...) пожалуйста, сделай вот что: вынь из моего механического регистратора для писем письма Гершензона (их там штуки 3) и пришли сюда заказным письмом. Если можно — сейчас же» (РГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 52. Л. 1). Еще в Сорренто, 12 апреля 1925 года, Ходасевич написал воспоминания «Гершензон», опубликованные с приложением писем в «Современных записках» (1925. Кн. XXIV. С. 213—236). После смерти Гершензона Цявловский редактировал его избранные «Письма к брату», вышедшие в серии «Записки Прошлого» (М., 1927).

⁴ Заметка 47, без названия, «Поэтического хозяйства Пушкина», напечатана как окончание серии (см.: Беседа. 1925. № 6—7. С. 273—299). Она не попала в книгу, а, переделанная, появилась под названием «Явление Музы» только в другой книге — «О Пушкине» (1937). В советской России опубликована не была. Речь в этом письме, возможно, идет о подготовке заметки для несуществующей публикации в сборнике «Московский пушкинист» (М., 1927. Вып. 1), редактировавшемся Цявловским.

⁵ Речь идет о 6-й и 7-й строфах восьмой главы «Евгения Онегина». 9-я заметка «Поэтического хозяйства Пушкина» не воспроизведена в книге «О Пушкине», а упрощенное примечание читается следующим образом: «Описание раута, продолженное в следующей, 7-й строфе, имеет глубокую ритмическую и, может быть, затаенную связь с начальными словами „Братьев-разбойников“ (кружок 28)».

⁶ Чертеж, приложенный к статье, графически изображает связь между тридцатью четырьмя моментами «явления Музы» в творчестве Пушкина. 28-й кружок («Братья-разбойники»), 1822, соединяется с кружком 15-м («Евгений Онегин», глава восьмая, строфы I—VII и XLVI), 1830.

⁷ Ср. письмо Ходасевича Гершензону от 6 августа 1924 года из Ирландии (через год после того, как они прощались в Берлине): «Год для меня пестрый и бродячий... Я все сидел за

„Поэтическим хозяйством Пушкина”. Написал книгу в семнадцать листов (настоящих, сорокатысячных). Приблизительно две трети этой книги вышли в отдельном издании в России и, вероятно, Вам доставлены. В этих двух третях, изданных без моего ведома, напечатан *черновик* части моей книги, т. е. сделана перепечатка из „Беседы”. (Прочее напечатано в других местах.) В нее не вошли никакие мои поправки и дополнения, которых у меня очень много. Повторены все опечатки „Беседы” и прибавлена уйма новых, порой искажающих смысл вдребезги. Очень забавно, что вовсе пропал эпитаф из М. О. Г., пропал конец 13-й заметки, пропало все вступление к заметке о Наполеоне (15-я). Из *одной* заметки о „Русалке” (42-я) эти идиоты сделали *девятнадцать* (42—60), самовольно поставив цифры вместо звездочек. И все в этом роде, не перечать. Книга загублена, во всяком случае — на то время, пока я не смогу переиздать ее. Признаться, я был очень огорчен. Но потом решил, что напишу Вам о своем отречении от этой книги; Вас попрошу сказать то же Цявловскому (с приветом) — а до прочих, пожалуй, и дела нет. В общем, однако, эта история меня очень расстроила» (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 35). Завершение истории злополучной публикации книги отражено в письме к А. И. Чулковой от 10 июля из Парижа, где Ходасевич излагает ошибки, редакторские исключения и искажения напечатанного текста: «(...) Книга моя, действительно, совершенно изуродована, до того, что стыдно. Но — будь что будет. Прости, но меня ты в этом напрасно укоряешь. Я просил тебя только *подыскать* издателя, а не давать ему отгиски из „Беседы” для набора. Если бы ты подождала получения рукописи, то набор был бы сделан с *исправленного и дополненного мной текста*. Угнетает меня не то, что книга сокращена, а то, что к множеству опечаток „Беседы” прибавлена уйма новых, а также то, что в *напечатанных* заметках нет вставок и дополнений, сделанных мной. (Об ужасной обложке я уже не говорю.)

Теперь, пожалуйста, никому *ничего* не продавай. Через несколько месяцев ты получишь *исправленный текст* всей книги, тогда можешь продать. II часть из оставшегося материала сделать нельзя, п(отому) ч(то) она будет *идиотски* мала по сравнению с I-й. Со временем пришло еще несколько заметок, кот(орых) у тебя нет. Тогда же я решу: выпускать ли вместе обе части, или отдельно вторую. Если обе вместе, то будет новое предисловие, множество поправок и т. д. (...)

Неужели, если не ты, то хотя бы Верховский не мог прочитать корректуру. В былое время я два вечера просидел над корректурой его книги о Дельвиге и по целым часам слушал его слонеты.

Пожалуйста, пошли от моего имени эту книгу двум людям: 1) Мих(аилу) Осип(овичу) Гершензону (Мос(ква), Арбат, Никольский Пер., 13); 2) Мстиславу Александровичу Цявловскому (Москва, Плющиха, Ново-Конюшенный, 13). Дай также от моего имени Лернеру. Остальные — кому хочешь, но 2—3 экз(емпляра) сохрани у себя.

NB: во всех экз(емплярах), кот(орые) будешь раздавать, обязательно вычеркни все №№ заметок, начиная с 43-го номера. Эти идиоты *одну* заметку о „Русалке”, разделенную звездочками на ряд *глав*, разбили на 19 самостоятельных заметок! В книге 42 заметки, а не 60. Вместо цифр: 43, 44, 45 и т. д. должны быть просто черточки, как на странице 88-й, например.

Умоляю тебя просить всех сделать эту поправку и вообще рассказывать направо и налево, что вся книга *переработана*, а вышла в таком виде по вине подлеца Вольфсона. (...)

Книгу *никуда ни в каком виде пока не предлагай*. Хуже всего то, что ее будут ругать — и справедливо. В таком виде она *никуда не годится*. Но ты этим не огорчайся» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 27—28). В тексте упоминается поэт и историк литературы Юрий Никандрович Верховский (1878—1956), автор книги «Барон Дельвиг. Материалы биографические и литературные» (Пб., 1922); его прозвище в дружеском кругу — Слон, отсюда — «слонеты», вместо сонетов, мастером которых был Верховский. Лев Владимирович Вольфсон — директор петроградского издательства «Мысль», выпустившего в свет «Поэтическое хозяйство Пушкина».

⁸ См. вступит. заметку. Стоит также отметить, что высоко ценивший Ходасевича Владимир Набоков сочинил «заключительную сцену пушкинской „Русалки”», аналогично попыткам продолжений незаконченных произведений Пушкина, включая «Романс» Ходасевича (окончание пушкинского наброска 1822 года «В голубом небесном поле...»), написанный в том же 1924 году, когда он работал над «Поэтическим хозяйством Пушкина». Опубликованная отдельно в Нью-Йорке после переезда Набокова в США (*Набоков-Сириг В. В. Русалка // Новый журнал. 1942. № 2. С. 181—184*), сцена была написана в 1939 году (год смерти Ходасевича) для продолжения романа «Дар». Этот текст должен был быть сочинением главного героя романа, Федора Годунова-Чердынцева (см.: *Boyd B. Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton, 1990. P. 516—517*). По-видимому, это было бы завершением изучения Пушкина в набоковском «портрете художника как молодого человека» и, вполне возможно, своего рода данью памяти Ходасевича и полемике, вызванной его прочтением пушкинского текста. Примечательно, что в сохранившемся черновике финальной сцены «Дара» Годунов-Чердынцев (может быть, самый автобиографический из всех набоковских персонажей) читает свое завершение пушкинского текста поэту Кончезеву. Известно, что главным прототипом

Кончеева в «Даре» был Владислав Ходасевич. О взаимоотношениях Набокова-Сирина и Ходасевича см. публикацию Дж. Малмстада: Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925—1938) // *Минувшее*. 1987. Вып. 3. С. 262—291. На с. 283—285 в комментариях публикатор дает сводную оценку романа «Дар» по рецензиям Ходасевича. См. также: *Толстой Ив.* Ходасевич в Кончееве // Владимир Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 795—805. Ср.: *Грейсон Дж.* Метаморфозы «Дара» // Там же. С. 590—635. См. рецензию Набокова на «Собрание стихов» (1927) Ходасевича в берлинской газете «Рулъ» от 14 декабря 1927 года, в которой он выделяет и своеобразную полемику Ходасевича с пушкинской «романтической мечтой» в стихотворении «Брента, рыжая речонка» (1923), и стихотворение «Мельница» (1923), возможно, отразившее интерес Ходасевича к пушкинской «Русалке». См. также некролог: *Сирина В. О Ходасевиче* // *Современные записки*. 1939. Кн. LIX. С. 262—264. Здесь Набоков называет Ходасевича «крупнейшим поэтом нашего времени, литературным потомком Пушкина по тютчевской линии». В набоковском окончании «Русалки» продолжается встреча Князя с Русалочкой, которая по научению матери увлекает отца в реку. Из заключительного хора русалок узнаем, что он погиб: «Все тише качаясь, / туманный жених / на дно опустился / и вовсе затих. (...) И тихо смеется, / склоняясь к нему, / Царица-Русалка / в своем терему». Вероятно, Набоков следовал предположениям Ходасевича: «Подобно „Янышу королевичу“, „Русалка“ должна была стать трагедией, возобновившейся любви к мертвой, что подтверждается и наброском „Как счастливы я“, и психологической близостью этой темы Пушкину» (С. 148). И далее: «У Русалки (...) есть готовый план мести. (...) несомненно, что дальнейшее течение драмы должно было содержать осуществление этого плана. В отличие от русалки Елицы, прямо отвергающей любовь королевича, эта вторая русалка намеревается быть коварной. Еще не зная, возгорится ли снова любовь к ней в сердце Князя, она готовится возбудить эту любовь своею притворной любовью» (С. 151).

⁹ О существовании ребенка Ходасевич, вероятно, узнал из рецензии Томашевского: «(...) в мае 1826 г. Пушкин спровадил из Михайловского в Болдино девицу с явными признаками ее привязанности к поэту. Что было с ней дальше? Где сын или дочь Пушкина? Об этом документы молчат, и В. Ходасевич, раскрывая „Бедную Лизу“ Карамзина, досказывает от себя ее повесть, проливая слезы: она утопилась, угрызения совести преследовали Пушкина, и он написал „Русалку“ — произведение автобиографическое. Но пусть Ходасевич успокоится. Документы, публикуемые Щеголевым, заставляют предполагать, что у бедной Лизы благополучно родился мальчик, воспитанный на средства его отца, и сама бедная Лиза как будто пережила своего ветреного любовника» (Русский современник. 1924. № 3. С. 262). (Представляется не случайным, что фамилия одиозного отчима Зины Мерц в набоковском «Даре» — Щеголев.)

¹⁰ Раньше, в письме от 17 августа 1924 года, Гершензон советовал: «Издание, конечно, небрежное, но не стоит огорчаться. А если уж очень Вам неприятно, пошлите несколько строк объяснения Б. Л. Модзалевскому в Пушк(инский) Дом для напечатания в „Атенеи“ (новый журнал по ист(ории) русск(ой) лит(ературы), очень приличный)» (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 36). 11 августа 1924 года (по «Камерфурьерскому журналу») Ходасевич отправил письмо (датированное 10-м августа) К. Федину для публикации в «Книге и революции», но журнал к тому времени закрылся. Насколько нам известно, в советской России письмо опубликовано не было; напечатано в «Беседе» (1925. № 6/7. С. 478—479). См. в письме Горькому от 14 или 15 августа 1924 года (датируется по «Камерфурьерскому журналу»): «(...) сочинил я прилагаемое письмо в редакцию. Один экземпляр послал Федину для „Книги и революции“. Второй прилагаю. Мне бы хотелось напечатать его в „Беседе“. Если разрешаете, то, пожалуйста, перешлите Каплуну. Вся эта история (в чем дело — увидите из письма) испортила мне много крови. Мне необходимо напечатать это письмо и в России, и за границей. „Беседа“ для этого всего удобнее, тем более, что я не уверен, существует ли еще „Книга и революция“ и не ушел ли оттуда Федин. „Мысль“ — кооперативное издательство, изобретенное Гумилевым в 1921 г.» (*Ходасевич Вл.* Собр. соч. Т. 4. С. 478).

¹¹ См.: *Бурцев В. Л.* Памятник // Пушкинский сборник. Приложение к «Последним известиям» (Ревель). 1924. № 147. 4 июля 1926 года в газете «Дни» (№ 1045), делая обзор псевдо-пушкинианы в своем «Парижском альбоме. V», Ходасевич писал: «Но рекорд побивает почтеннейший В. Л. Бурцев, который предлагает в стихотворение „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“, внести несколько „изменений“, как он выражается. Эти „изменения“ В. Л. Бурцев отчасти заимствует из черновиков, явно отвергнутых Пушкиным, отчасти же... сам придумывает, ибо ему кажется, что для современного читателя „мы имеем право вносить требуемые жизненные изменения“ в стихи Пушкина. В результате „изменений“ Пушкин оказывается рифмующим „убежит“ и „поэт“. Но г. Бурцев этим не стесняется... Факт этот может показаться невероятным. Сомневающимся отсылаю к № 147 (1240) „Последних Известий“». См. также: *Ходасевич В.* Домыслы В. Л. Бурцева // *Возрождение*. 1933. 30 нояб. № 3130. Ср.: *Ходасевич В.* Неблагодарный // *Возрождение*. 1934. 26 апр. № 3249.

¹² См.: *Гофман М. Л.* Пушкин и декабристы // *Последние новости*. 1924. 28 дек. № 1435. Обстоятельства, затрагиваемые в этом письме, Ходасевич вспоминает в статье «Конец одной

полемики» (Возрождение. 1929. 10 янв. № 1318). Ср.: также: «В 1924 г. г. Гофман дал г. Миллюкову свою статью об отрывках: т. н. X главы „Евгения Онегина“. Самые отрывки были приведены в статье полностью, но в ней не было указано, что они появлялись в печати уже четыре раза: в XIII вып. „Пушкина и его современников“ (1910), в VI т. бромгаузевского собрания сочинений Пушкина, в XXXIII—XXXV вып. „Пушкина и его современников“ (1922 г.) и в „Хрестоматии по русской истории“ М. Н. Коваленского (т. IV, изд. 1923 г.). Г. Миллюков принял статью г. Гофмана за публикацию нового пушкинского текста и, печатая отрывки в пятый раз, посвятил им особую передовую статью, которая начиналась торжественными словами: „читатель прочтет сегодня у нас неизданные строфы Пушкина, восстановленные известным пушкинистом М. Л. Гофманом“» (Ходасевич В. О письме г. Гофмана // Возрождение. 1936. 14 мая. № 3998). В защиту Гофмана нужно заметить, что публикация в «Пушкине и его современниках» 1922 года, «Пропущенные строфы „Евгения Онегина“» (С. 1—344), была подготовлена самим Гофманом (см. особенно С. 296—310). О дешифровке отрывков см.: *Томашевский Б.* Десятая глава «Евгения Онегина» (История разгадки) // Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 200—244.

¹³ «Письмо в редакцию» в «Последних новостях», по-видимому, не было опубликовано; этот эпизод не упоминается там в выступлении Гофмана «Памяти Пушкина» (Последние новости. 1925. 12 февр. № 1473).

¹⁴ Подробнее о трудном положении М. Л. Гофмана, в 1922 году командированного в Париж для переговоров с А. Ф. Онегиным о судьбе его «пушкинского музея», но в 1924 году решившего в СССР не возвращаться, см.: *Файнштейн М. Ш.* Из истории собрания А. Ф. Онегина в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 307—316 (особенно письмо Гофмана директору Пушкинского Дома Н. А. Котляревскому (С. 313)). Ср. заметку М. Л. Гофмана «Н. А. Котляревский (вместо некролога)» (Последние новости. 1925. 16 мая. № 1552), где упоминается их встреча в Софии во время поездки Гофмана к внучке Пушкина в Константинополь весной 1923 года. См. также: *Гофман М. Л.* 1) А. Ф. Онегин и его музей // Последние новости. 1925. 9 апр. № 1521; 13 мая. № 1549; 2) А. Ф. Онегин // Последние новости. 1925. 26 марта. № 1509. Ср. ниже прим. 1 к письму Ходасевича от 23 июля 1925 года. О деятельности Гофмана в связи с архивом Онегина см. также: *Гофман М. Л.* Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926. Ср.: *Неизданный Пушкин.* Труды Пушкинского Дома при Российской Академии Наук. Пб., 1922. Критический взгляд на работу Гофмана разделял и Цявловский. См. его доклад на заседании Пушкинской Комиссии 14 мая 1922 года о «Первой главе науки о Пушкине» (Пб., 1922): «Все, что говорит М. Л. Гофман, конечно, бесспорно и давно всем, занимающимся Пушкиным, известно, но при этом все вопросы автором книги сильно упрощены, и написанное им могло бы называться разве „введением в 1-ю главу“, но никак не 1-й главой науки о Пушкине. Вопрос о каноническом тексте вовсе не так прост, как думает М. Л. Гофман. (...)» (Хроника // Пушкин. М., 1924. Сб. 1. С. 270).

¹⁵ Имеется в виду передовица, в которой редактор, историк П. Н. Миллюков, неверно прочитав пушкинские строфы VIII и IX десятой главы, писал: «...Александр I „измученный казнью покоя“, „исчез, как тень зари“ в своих скитаниях, а на его закате испанские офицеры, Риго и Кирого, которыми бредили декабристы, „потрясали грозно Пиренеи“, поднявши в начале 1820 г. восстание в Испании во имя конституции 1812 г. (...)» (Последние новости. 1925. 28 дек. № 1435). Образ Наполеона у Пушкина рассмотрен Ходасевичем в заметке 15 «Поэтического хозяйства Пушкина».

¹⁶ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851—1860 гг. Вступит. статья и прим. М. Цявловского. М., 1925. Ходасевич использует записки Бартенева и комментарии к ним Цявловского в работах «Тайные любви Пушкина» (Дни. 1925. 20 сент. № 806; рецензия была переделана, см.: Гр. Д. Ф. Фикельмон // Возрождение. 1938. 15 апр. № 4127); «Графиня Нессельроде и Пушкин» (Дни. 1925. 25 дек. № 888). Ср. новейшее издание «рассказов Бартеневских», но, к сожалению, без ценнейших комментариев Цявловского: *Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992 (составитель, автор вступительной статьи и примечаний А. М. Гордин).

¹⁷ Подразумевается книжная серия «Издательства М. и С. Сабашниковых» «Записки Прошлого», выходящая под редакцией С. В. Бахрушина и М. А. Цявловского. В этой серии публиковались воспоминания и письма; с 1925-го по 1934 год вышла в свет двадцать шесть книг. Кроме записок Бартенева (см. прим. 16 к наст. п.), Ходасевич упоминает здесь следующие издания серии: *Кузминская (рожд. Берс). Т. А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания 1846—1866 гг. Предисл. и прим. М. А. Цявловского. М., 1925. Ч. 1: 1846—1862; *Штаден Г.* О Москве Ивана Грозного: Записки немца-опричника. Пер. и вступит. ст. И. И. Полосина. М., 1925. Рецензия Ходасевича (подпись: Г. Р.) на книгу Штадена «Записки немца-опричника» была опубликована в газете «Последние новости» (1925. 30 апр. № 1538). В этой же серии вышла книга: *Гершензон М. О.* Письма к брату. Избранные места. Вступит. ст. и прим. М. А. Цявловского. М., 1927.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ¹

В апреле 1924 г(ода) уполномоченное мною лицо предложило изд(ательст)ву «Мысль» (Ленинград) напечатать I-ую часть моей книги «Поэтическое хозяйство Пушкина». Согласившись на это предложение и торопясь выпустить книгу к пушкинскому юбилею, издательство тотчас приступило к набору, для чего воспользовалось текстом, напечатанным в №№ 2 и 3 журнала «Беседа» (заметки 1—41), а также рукописью заметки № 42. При этом издательство не только не захотело дожидаться от меня исправленного и значительно дополненного текста, но и отказало моему уполномоченному в возможности прочитать корректуру. В результате книга появилась в продаже, содержа все опечатки и погрешности «Беседного» текста. С этим я был бы готов примириться. Но вот с чем мириться нельзя: сверх неисправностей «Беседы» издательство прибавило от себя ряд таких вопиющих искажений, которые лишают возможности читать мою книгу. Я *вкратце* укажу на произведенные в ней опустошения:

1) Только первые сто страниц содержат не менее двухсот новых, не бывших в «Беседе» опечаток, сплошь и рядом вдребезги разрушающих смысл фразы, и иногда и целой главы.

2) На стр. 3 произвольно выброшен эпитафия к книге.²

3) На стр. 22 выброшено 6 строк текста.

4) На стр. 23 выброшено 30 строк, отчего вся заметка № 15 лишилась смысла.

5) На стр. 92 пропуск фразы и искажение пунктуации привели к тому, что одна фраза Пушкина лишилась смысла, а другая приписана мне.

6) Вся заметка № 40, основанная на начертательном сходстве инициалов Наполеона (N I) с № 1 мелочной лавки, обесмыслена типографской путаницей. Здесь на одной странице 7 опечаток, из которых каждая искажает весь смысл заметки.

7) Кроме бесчисленных опечаток, уродующих цитаты из Пушкина, на которых основана вся моя работа, — на стр. 87, 92 и 94 целые фразы Пушкина выброшены вовсе.

8) На стр. 52 в мою фразу: «Летом 1825 г. написаны знаменитые стихи „Я помню чудное мгновенье“» — чья-то пошлая рука после слова «знаменитые» от себя *вставила* слово «страстные».

9) На стр. 100 вставлено неизвестно откуда взятое слово «иначе».

10) Большую заметку № 42 (о «Русалке»), разделенную в рукописи звездочками на 19 глав, издательство превратило в 19 самостоятельных заметок, напечатанных под цифрами 42—60.

11) Стр. 87 показывает, что над моей книгой трудился какой-то «пушкинист». У меня сказано (см. «Беседа», кн. 3, стр. 224):

17 августа 1825 он пишет Жуковскому, по поводу «Бориса Годунова» и «Истории» Карамзина: «C'est palpitant comme la gazette d'hier...»

Непрошенный «редактор» моей книги зачем-то достал «Переписку» Пушкина и вздумал увеличить цитату. Он не ограничился французской фразой, но пожелал привести и предшествующую русскую, которую, однако, переврал и вместо пушкинской фразы: «Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! какая жизнь» — вставил буквально следующее: «Что за *чуда* (sic!) эти два *полные* (sic!) тома Карамзина! *Каля!* (sic!)».

Все эти безобразные искажения, пропуски и прибавки, которые не могу назвать иначе, как издевательскими, заставляют меня отказаться от ответственности за эту книгу, пока она существует в том виде, в каком напечатало ее изд(ательст)во «Мысль».

Hollywood (Ирландия).³
9.VIII. 1924.

Владислав Ходасевич.

¹ В этом варианте по сравнению с текстом, напечатанным за границей (Беседа. 1925. № 6/8), существенных разночтений нет. Однако отметим следующее: конец первого абзаца в опубликованном тексте читается: «Но вот с чем примириться нельзя: сверх неисправленностей текста „Беседы“ издательство прибавило от себя ряд таких вопиющих искажений, которые делают мою книгу попросту никуда не годной. Чтобы не быть голословным, я укажу на произведенные в книге опустошения...»; последний абзац читается: «Все эти безобразные искажения, пропуски и прибавления, которые не могу иначе назвать, как наглыми и умышленно издательскими, заставляют меня отказать от всякой ответственности за эту книгу в том виде, в каком она напечатана кн-вом „Мысль“».

² 24 апреля 1923 года Гершензон писал Ходасевичу из Баденвейлера: «Напишите так: „В трудные дни я не знаю большей радости, как читать Пушкина и делать в нем маленькие открытия“; и подпишите буквами или полным именем, — как хотите». В комментарии к этому письму Ходасевич дает объяснение: «Собираясь печатать свою работу „Поэтическое хозяйство Пушкина“, я написал М. О-чу, прося разрешения поставить эпиграфом две строки из его давнишнего письма (еще в 1915 г.): „Я не знаю большей радости“... и т. д. Это — ответ на мою просьбу» (Ходасевич В. Ф. Гершензон // Современные записки. 1925. Кн. XXIV. С. 232). Ср. комментарии в публикации: Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 47. Эпиграф так и читается в берлинском издании: Беседа. 1923. № 2. С. 164. Подпись: Из письма М. О. Г.

³ Согласно «Камерфурьерскому журналу», Ходасевич (с Н. Берберовой) выехал из Парижа 31 июля и через Лондон прибыл в Белфаст 2 августа 1924 года. Они жили у двоюродной сестры Берберовой (бывшей замужем за англичанином) до 26 сентября, затем вернулись в Париж. См. письмо Гершензону от 6 августа 1924 года (Переписка В. Ф. Ходасевича и М. О. Гершензона. С. 34—35).

5

Дорогой Мстислав Александрович, получили ли Вы мое письмо, посланное 30 июня, с названием статьи («Явление Музы»), с 2—3 поправками к ней и вообще с полной доверенностью поступать с ней по Вашему усмотрению? Если не получили — черкните, я пришлю поправки сызнова. — Я потому усомнился в получении письма Вами, что сам не получил Ваших рассказов Бартенева. Послали ли Вы их, или только посулили? Они меня чрезвычайно интересуют. А что вы еще печатали за это время? Ах, кабы прислали! — Тут происходят довольно забавные вещи по части М. Гофмана, Онегинск(ого) музея и проч. — но трудно все это описать в двух словах.¹ — Итак — жду книги и ответа: получено ли мое письмо. Крепко жму руку.

Ваш В. Х.

8^{bis}, Rue Amélie, Pretty-Hôtel, Paris (7^e). 23 июля (19)25 г(ода).

¹ Вероятно, Ходасевич подразумевает в первую очередь охоту Гофмана за химерой так называемого дневника № 1, якобы исчезнувшего сразу после смерти Пушкина и в начале 20-х годов оказавшегося в руках внучки поэта, Елены Александровны Пушкиной-Розенмайер. (Два издания пушкинского дневника за ноябрь 1833-го—февраль 1835 года, вышедших в Петрограде и Москве в 1923 году, заострили интерес к дневнику № 1.) После того как Е. А. Пушкина установила контакт с советским торгпредом в Париже, с А. Ф. Онегиным и с самим Гофманом, весной 1923 года последний ездил к ней в Константинополь. Однако муж Е. А. Пушкиной утверждал, что она никогда никому не передаст дневник своего деда. Гофман вернулся в Париж к Онегину с пустыми руками. Через два года в одной из своих статей Гофман загадочно заявил следующее: «В 1937 году будет опубликован полностью неизданный еще большой дневник Пушкина (в 1110 страниц). Несомненно, что он прольет большой свет на историю дуэли и драму жизни Пушкина, подготовившую эту дуэль; сколько мы знаем, однако, этот дневник еще больше реабилитирует честь его жены, чем все те материалы, которые до сих пор были в распоряжении пушкинovedов» (Гофман М. Еще о смерти Пушкина // На чужой стороне. 1925. № XI. С. 5—48. Здесь же публикуется впервые из архива Онегина, без указания источника, письмо С. А. Соболевского к П. А. Плетневу от 13 февраля 1837 года о семейных делах Пушкиных после смерти поэта. В этом же номере см. заметку, подписанную М. Г., «Была ли окончена „Русалка“ Пушкина?» (С. 100.) Незадолго до смерти Гофман вернулся к теме дневника. См.: Гофман М. Существует ли неизданный дневник Пушкина // Новый журнал. 1955. № 43. С. 256—264. См. также: Фейнберг И. Л. Пропавший дневник // Фейнберг И. Л. История одной рукописи. М., 1967. С. 111—121. Ср.: Руса-

ков В. М. Был ли дневник Пушкина у его внучки // Русаков В. М. Потомки А. С. Пушкина. Л., 1978. С. 113—126. В начале 30-х годов Цявловский пришел к отрицательному выводу о существовании дневника: «В 1929 г. в Москве и Ленинграде распространились слухи, что за границей имеется неопубликованный дневник Пушкина. Слухи эти, передававшиеся М. Л. Гофманом, по-видимому, лишены всякого основания» (*Цявловский М. А. Судьба рукописного наследия Пушкина // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 334*). Дальше об этом см. отрывки из дневника Цявловских, опубликованные Т. Цявловской: *Вокруг Пушкина // Наука и жизнь. 1971. № 6. С. 66—76*. (Поиски этого «заблудившегося» текста продолжаются по сей день. См., например: *Фридкин В. М. 1) Пропавший дневник Пушкина // Фридкин В. М. Пропавший дневник Пушкина. М., 1991. С. 200—217; 2) Тайна пушкинской рукописи // Фридкин В. М. Чемодан Клода Дантеса. М., 1997. С. 80—99*.) К середине 20-х годов Гофман находился в весьма шатком положении: «...Академия Наук потребовала моего возвращения и за неявку в срок уволила со службы, а совсем недавно — за месяц до смерти А. Ф. Онегина — я получил официальное извещение о лишении меня полномочий „в связи с оставлением службы в Российской Академии Наук“, и мои полномочия были переданы — но не академику Вернадскому, а не состоящему на службе в Российской Академии Наук послу Красину (с правом передоверия другим лицам)» (*Гофман М. Л. А. Ф. Онегин и его музей // Последние новости. 1925. 13 мая. № 1549*). В этой же статье Гофман предлагает, чтобы Академия наук пошла «навстречу насущным нуждам французской науки, выделив издания, имеющиеся во многих экземплярах в Академии Наук», и оставила их «в каком-либо французском институте (в частности, в Ecole nationale des Langues-Orientales)». Об этом см. также: *Лозинский Г. Ликвидация Онегинского музея в Париже // Звено. 1926. 19 дек. № 203. С. 7*. В позднейшем сообщении об этих злоключениях Гофман пишет следующее: «Когда в 1925 году А. Ф. Онегин умер, я уже больше не был представителем Академии Наук, так как перешел на эмигрантское положение, и вследствие этого получились большие осложнения. С одной стороны, душеприказчики Онегина — генерал Марченко, В. А. Маклаков и граф В. Н. Кокорцев отказались передать Онегинский музей в советскую Россию иначе как через меня, ибо не желали иметь дело с большевиками, с другой стороны, французский суд стал на очень оригинальную и непонятную точку зрения: так как я заключил договор с Онегиным и так как, помимо договора, Онегин оставил Академии Наук свой музей по завещанию (это была ошибка с его стороны: продав свой музей Академии, он уже не имел права распоряжаться им), то только один я могу определить, что из имущества Онегина относится к договору и что к завещанию. Вот когда засуетились и забегали советчики. Они поняли, что без меня никак нельзя получить музей: если бы они согласились брать музей по завещанию, то пришлось бы заплатить фиску больше трех миллионов, которых советская власть ни за какие коврижки не дала бы опальной в то время Академии, и музей был бы продан с аукциона. А так как незадолго до того (в 1924 году) они лишили меня всех „чинов, орденов, званий“, запретили в печати упоминать мое имя, отняли у моей жены мою казенную академическую квартиру, всячески поносили меня, и были уверены, что я палец о палец не ударю для того, чтобы помочь им, то — они подослали ко мне двух большевизанствующих адвокатов — Пушкина и Михайлова, которые должны были уговаривать меня принять участие в передаче Онегинского музея Академии Наук. Уговорить меня было очень легко, так как я был сам глубоко убежден, что морально обязан помочь Академии Наук: я различал и различаю русскую науку и советское правительство: советская власть одно и преходяща, а Академия Наук (как бы она ни называлась) и наука — другое и непреходящее, и потому я не должен вставлять палки в колеса русской науки, а всячески способствовать ее развитию. Поэтому я и согласился, поставив только одно условие, чтобы дубликаты книг Онегинского музея, которые имеются в Академии Наук, были переданы в библиотеку французской Школы восточных языков в Париже» (*Гофман М. Л. Существует ли неизданный дневник Пушкина? С. 262—263*).

Вот описание *не в двух словах* того, что, может быть, имел в виду Ходасевич.

ТОМАШ ГАРРИГ МАСАРИК ОБ А. С. ПУШКИНЕ*

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА И ПЕРЕВОД В. А. КАМЕНСКОЙ И О. М. МАЛЕВИЧА)

В 1907—1913 годах Томаш Гарриг Масарик (1850—1937), будущий первый президент Чехословацкой республики, работал над книгой «Россия и Европа». Первые два ее тома вышли в 1913 году в немецком издательстве Дидерикса.¹ Третий том, так же как и два предшествующих написанный по-немецки, при жизни автора не был опубликован. В 1932—1936 годах третий том труда Т. Г. Масарика был переведен на чешский язык известным славистом Иржи Гораком. Текст перевода был одобрен Масариком. Однако издан он был лишь в 1996 году в собрании сочинений, выходящем под эгидой Института Т. Г. Масарика в Праге.²

Первоначально весь труд задумывался как взгляд на Россию через призму творчества Достоевского. Но после того как началась работа, сочинение постепенно разрасталось. Один задуманный том превратился в три. Реально конструкция исследования обрела следующий вид: первые два тома содержат обзор русской истории и развития русской общественной мысли в XVIII—XIX веках (предшествующим векам посвящена вводная глава «„Святая Русь” — Москва — третий Рим»), а третий том состоит из трех частей: I. Демократия против теократии. Проблема революции; II. Борьба за Бога. Достоевский — философ истории русского вопроса; III. Титанизм или гуманизм. От Пушкина до Горького. Пушкину посвящена первая глава третьей части («А. С. Пушкин») и начало второй главы («Онегин — Фауст»). Перевод этих разделов труда Т. Г. Масарика и публикуется ниже.

I

А. С. Пушкин

Для наших целей будет достаточно, если мы будем исходить из (творчества) Пушкина; еще и потому, что Достоевский сам опирается на Пушкина, который для него *magnum opus*³ новой русской литературы; уже в этом выявляется последовательный противник нигилизма — литературные вожди нигилизма Чернышевский, Писарев и др. слышать не хотели ни о Пушкине, ни об искусстве вообще.

Достоевский отвергает все негативные — как называет их Григорьев: хищные⁴ — типы своих предшественников и на первое место выдвигает пушкинского «Онегина», который по своей концепции относится к первому периоду творчества поэта, когда на него решительным образом влияла Европа, особенно Байрон. К таким персонажам европейского покроя Достоевский причисляет у Пушкина еще Алеко;⁵ к последователям Онегина Достоевский однажды отнес лермонтовского Печорина, гоголевского Чичикова, тургеневского Рудина и всякого рода Лаврецких, а также Андрея Болконского в «Войне и мире» Толстого.⁶

* Перевод выполнен при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект: 98—03—041—09 (Т. Г. Масарик, Россия и Европа).

¹ *Masaryk T. G. Russland und Europa. Studien über geistigen Strömungen in Russland. Zur russischen Geschichte — und Religionsphilosophie. Sociologische Skizzen. Jena, 1913. I. Band. 1.—2. Folge.*

² *Masaryk T. G. Rusko a Evropa. Studie o duchovních směrech v Rusku. Díl III. Část 2. a část 3. Ústav T. G. Masaryka, Praha, 1996 (Spisy T. G. Masaryka. Svazek 13).*

³ большой отец (лат.)

⁴ Григорьев *Аполлон*. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 277.

⁵ См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 136—140.

⁶ Там же. Т. 19. С. 11—12; Т. 22. С. 246.

Эта генеалогия признается почти повсеместно; поэтому для начала следует разобраться в пушкинском «Онегине».

Пушкин знакомит нас с Онегиным в момент, когда этот герой, покинув Петербург, едет в родовое поместье, в деревню. Онегин страдает «русским недугом» — хандрой, которая, впрочем, у него не столь уж глубока, это следствие пресыщенности рано созревшего денди, собственно говоря — лишь кокетливого мужчины; уже на восемнадцатом году жизни Онегин был салонным львом — когда начинается действие романа, ему двадцать шесть лет. Собственно, никакого действия не разворачивается, поскольку то, чего Онегин не умеет, — это как раз действовать. Дуэль для скучающего героя — желанное развлечение, ни за что ни про что он убивает своего друга. Онегин не может и читать, еще в детстве его «воспитывали» не только Вольтер, Руссо, Ричардсон, но и всевозможные и просто невозможные Кребиллоны, Парни, а также маркиз де Сад и т. п.; с героями Байрона он познакомился позднее.

В русской женщине — Татьяне — преждевременно состарившийся аристократический Дон Жуан ошибся; хотя и Татьяна полувоспиталась на той же (западноевропейской) литературе, что и Онегин, и даже вынуждена писать ему по-французски, поскольку не научилась по-русски, но она не испорчена, живет в деревне в постоянном общении с природой и народом — няня для нее и воспитательница, и подруга, Татьяна сохранила простоту, русский характер и привычки.

Достоевский прав, рассматривая Пушкина как человека чисто русского и ограничивая влияние Байрона; правда, о личности самого Пушкина Достоевский сказал довольно мало.

Без Байрона пушкинский «Онегин» был бы невозможен. О Байроне напоминает не только форма романа, но и байронический облик и поведение героя, однако понимание жизни в «Онегине» уже далеко не байроническое.

Жизненные условия у героя русские: типичный аристократ, имеющий доступ ко двору и в «свет», он подчиняет свою жизнь ничтожным внешним событиям, а не глубинным внутренним побуждениям; всего более его волнуют женщины, ради них он даже способен на деятельность, но слишком рано он много предавался любовным утехам, теперь же утомлен и вял. Татьяна, наивно исповедавшаяся ему в письме, его не интересует, для петербуржца она слишком провинциальна; когда же спустя годы он встретит ее в петербургском обществе — уже молодой женой старого генерала, — то захочет завязать отношения обычным способом, но и во второй раз он не понял Татьяну. В привычном для него обществе он не ожидал отказа — в этом и есть суть поступка Татьяны, собственно Пушкина.

Онегин появился на горизонте Татьяны и исчез поистине как «мимолетное виденье».

От «поэта гордости» Байрона Онегин перенял надменность, но в нем нет ни силы, ни волевой энергии; как и многие его сверстники, он и рад бы стать Наполеоном, да обладает для этого лишь презрением к ближним, которых готов использовать только как средство для достижения своих мелких, эгоистических целей. Будь Онегин Наполеоном, ему пришлось бы воевать, а он любит комфорт. Нелегко склонить к действиям человека, который ежедневно проводит по три часа перед зеркалом.

Онегин, — как сказано в вердикте, произнесенном самим поэтом, — одряхлевший душой сухой эгоист, он предается бесконечному мудрствованию, но его озлобленный ум кипит в действии пустом,⁷ он ничем не умеет серьезно заняться, не научился трудиться.

⁷ У Пушкина лишь косвенно речь касается Онегина. Непосредственно же приведенные строки относятся к романам, которые Татьяна обнаружила в библиотеке Онегина (см.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. [Л.], 1937. Т. VI. С. 148).

Читая прелестные стихи Пушкина первого периода его творчества, я всегда вспоминаю Овидия, — видишь, как он выбирает и разрабатывает многие сюжеты с позиций светского человека, и совершенно не ожидаешь, что он захочет серьезно заняться политическими, социальными и даже религиозными вопросами; и все же Пушкин проявлял ко всем этим вопросам подлинный интерес. Теперь мы очень хорошо осведомлены о Пушкине и знаем, что уже довольно скоро у него в голове были не только «ножки».

Развитие и созревание Пушкина совершалось в духе эпохи Александра I от вольтерьянства к ортодоксии.

Прочтем пушкинскую молитву 1836 года, молитву православной церкви во время Великого поста: (Поэт вспоминает, что отцы пустынники и жены непорочны сложили множество молитв, дабы взлететь сердцем в область невидимого и укрепить его среди дольных бурь и битв. Но ни одна из этих молитв не действует на душу поэта, как та, которую священник повторяет во дни печальные великого поста. Поэт вспоминает ее чаще, чем какие бы то ни было другие молитвы; ее слова воздействуют на него неведомою благодатной силой:)

«Владыко дней моих! дух праздности унылой, / Любоначалия, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей. / Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья, / Да брат мой от меня не примет осужденья, / И дух смирения, терпения, любви / И целомудрия мне в сердце оживи».⁸

Эти стихи с полным правом могли быть высечены на надгробии Онегина, но мог бы их написать и сам Онегин. Онегин — уже дитя музыки Пушкина, отнюдь не Байрона!

В последнее время много говорят о перевороте, совершившемся в Пушкине. Вспоминают время его учения и первые годы в петербургском обществе, когда Пушкин был солидарен не только с Чаадаевым, но и с декабристами; вспоминают его стихотворение «Кинжал», его насмешливые скабрезные стихи (распространявшиеся, впрочем, лишь в рукописях) и из этого делают вывод, будто лишь под давлением абсолютизма Пушкин отказался от вольтерьянства и свободолюбивых устремлений; в пушкинскую пору передавалась и ныне повторяется вновь лживая сплетня, будто царь Александр за «Гавриилиаду» велел в своем высочайшем присутствии наказать поэта кнутом, после чего и отправил его в южную ссылку. Правда, после 14 декабря 1825 года Пушкин заключил мир с Николаем I; Николай действительно не только довольно часто одаривал поэта, который испытывал нехватку денег, но и через своих подчиненных давал указания эстетического порядка.

Пушкин стал, а точнее говоря — остался, политическим и социальным консерватором. Радищев, по его мнению, слишком радикален.⁹ И хотя Пушкин тоже хотел бы улучшить положение крестьян, но лишь постепенно. В разговоре с одним англичанином он выражает мысль, что у русского крестьянина больше свободы, чем у европейского,¹⁰ — этому соответствует взгляд, что-де аристократия — прирожденный руководитель крестьян и общества; демократия была ему «отвратительна».¹¹ И в литературе своим демократизмом ему несимпатичен был, например, Полевой, Пушкин не мог ему простить критику произведений Карамзина и якобин-

⁸ Пушкин А. С. Отцы пустынники и жены непорочны // Полн. собр. соч. Т. II. Ч. 1. С. 421.

⁹ См.: Пушкин А. С. Александр Радищев (1836) // Полн. собр. соч. Т. XI. С. 30—40.

¹⁰ См.: Пушкин А. С. Путешествие из Москвы в Петербург (Черновая редакция) // Полн. собр. соч. Т. XI. С. 231—233. Т. Г. Масарик мог частично познакомиться с этим текстом по публикации: Пушкин А. С. Разговор с англичанином о русских крестьянах // Русский архив. 1881. Ч. 2. № 1. С. 249—250. Масарик приписывает автору слова, которые в этом разговоре произносит англичанин. Впрочем, в беловом варианте «Путешествия из Москвы в Петербург» (Т. XI. С. 243—272) те же мысли высказываются в сокращенном виде от имени автора.

¹¹ См.: Пушкин А. С. Джон Теннер (1836) // Полн. собр. соч. Т. XII. С. 104 («...увидели демократию в ее отвратительном цинизме»).

ство журнала «Телеграф», он радовался, когда Уваров задушил этот журнал.¹² Характерно отношение Пушкина к Белинскому: он принимал критические высказывания Белинского, признавал его, но если выпадала возможность (редкая) встретиться с ним на людях, избегал такого общения, поскольку Белинский не принадлежал к «обществу».

Пушкина упрекают за стихотворение «Чернь».¹³ Автор явно говорит как аристократ, народ в стихотворении унижен до положения черни, но при этом поэт имеет в виду и чернь в шелковых шляпах. Обычно Пушкин воспринимал народ иначе. Не забудем, что и революционеры-декабристы в своем большинстве придерживались аристократических убеждений.

Кропоткин, безусловно революционный авторитет, хвалит пушкинский реализм, высоко ценит его жизнелюбие и пронизывающие его произведения большие общественные чувства, а также одобряет уважительное отношение к женщине.¹⁴

Часто спорят об эстетике Пушкина. Защитника вольномыслия упрекают еще в том, что он был сторонником «чистого» искусства и не ставил поэзию на службу движению за свободу. Прежде всего вообще неверно, что Пушкин принимал принцип *l'art pour l'art*; в рассуждении о Мюссе (1830) он прямо выступает против теории, согласно которой поэзия — это фикция, не имеющая ничего общего с прозаической жизнью: «Давно бы так, милостивые государи...»¹⁵ Пушкин был поэтом, а потому требовал от поэта поэзии, в этом и есть для истинного художника смысл принципа *l'art pour l'art*.

«Онегина» Пушкин писал в 1823—1831 годах, план романа созрел в пору движения декабристов; ссылка бесспорно повлияла на Пушкина, но из всего его творчества мы видим, что поэт действительно исследовал свою совесть, а заодно и совесть общества.

Он дает психологический и нравственный анализ героя, а также с моральной точки зрения раскрывает положительный характер Татьяны; социально-политических вопросов поэт избегает. Тем не менее нравственный суд Пушкина, безжалостное осуждение своей эпохи больше послужили на пользу политической свободе, чем нанесли ей вред.

При оценке Пушкина нельзя забывать, что наряду с Байроном на него особенно мощно воздействовал Гете и вообще немецкая литература; англичане и немцы парализовали влияние Вольтера и остальных французов. Как в конце двадцатых годов на русских начинает воздействовать немецкая философия, так на Пушкина и его ровесников очень сильно воздействовала немецкая поэзия. Это воздействие проясняло атмосферу и успокаивало.

2.

Онегин — Фауст

Белинский говорит о Пушкине, что ни один поэт в мировой литературе не превзошел его по форме и что с содержательной стороны мы не можем сравнить его ни с одним поэтом мира; Белинский имеет в виду такого поэта, который выразил в своих произведениях момент исторического развития человечества. Байрон, Гете, Шиллер (по мнению Белинского) — поэты именно такого всемирного

¹² Имеется в виду журнал «Московский телеграф». См. статьи Пушкина «„Из истории русского народа“, сочинение Николая Полевого. Статья I. Статья II» (1830) и наброски статьи «О втором томе „Истории русского народа“ Полевого» (Полн. собр. соч. Т. XI. С. 119—127), а также запись от 7 апреля 1834 года в «Дневнике 1833—1835» (Там же. Т. XII. С. 324).

¹³ «Поэт и толпа» (1828).

¹⁴ См.: Кропоткин Петр. Идеалы и действительность в русской литературе / Пер. с англ. В. Батурицкого под ред. автора. СПб., 1907. С. 44—57.

¹⁵ Т. Г. Масарик неправильно понял заметку Пушкина «Об Альфреде Мюссе» (1830) (Т. XI. С. 175—176), где как раз говорится об отсутствии прямой связи между литературой и жизнью.

масштаба. Байрон сам придал английской истории содержание всемирной значимости. Слова: папа римский, католицизм, феодализм, вассал, реформация, религиозные войны, мировая торговля и т. д. — пробуждают в европейце всевозможные чувства, страсти, в то время как для русского они лишь предмет любопытства. Европейскому поэту содержание его произведений дается воспитанием, с детства; как много умел и знал Гете, Шиллер был ученым, Байрон читал греческих и латинских писателей в оригинале — Россия же в пушкинские времена была, как жалуется сам поэт, пуста, бессодержательна. Поэтому и пушкинский Онегин «эгоист поневоле» — он не мог, не имел возможности в этом обществе и для него ничего совершить... (Так говорит Белинский).¹⁶

Я должен возразить Белинскому. Белинский, который сам дал русским девиз: учиться — учиться — учиться, смотрит на вещи не совсем верно. Мы видим это уже по тому, что он сравнивает ученость Байрона с ученостью Гете и Шиллера — в этом отношении Байрон подобен Пушкину, оба прежде всего и исключительно природы поэтические, именно поэтому Пушкин в поэтическом отношении многое воспринял от Байрона. Впрочем, Пушкин весьма старательно занимался самообразованием, это был один из усерднейших читателей отечественной и европейской литературы. Но для любого поэта в первую очередь важен его масштаб, талант, гениальность, важно то, что он духовно воспринял и пережил; вот почему, говоря о Пушкине, мы тоже спрашиваем: как он понял момент русского развития? Он выполнил это великолепно, а потому постиг и развитие всего человечества. Его отношение к европейским богатырям поэзии такое же, как отношение России к Европе вообще. Благодаря тому что Пушкин понял и изобразил свою эпоху, он — в «Онегине» — становится в один ряд с поэтами мировыми.

Но пушкинский Онегин не Фауст, не Манфред, не Каин, не Дон Жуан и не Ролла.¹⁷ Тем, что Пушкин не покусился ни на Фауста, ни на Каина и т. п., он подтвердил свою силу и оригинальность — он создал именно Онегина, о котором раздумывал всю жизнь точно так же, как Гете о своем Фаусте. Пушкин знал «Фауста», знал произведения Байрона и остальных европейских поэтов, ценил Байрона и особенно гетевского «Фауста», именно «Фауста» он считал «Илиадой» новейшей поэзии;¹⁸ и хотя написал собственного «Фауста» (только одну сцену),¹⁹ «Фаусту» он подражал меньше, чем Байрону(...)

Пушкин был гораздо ближе к Байрону, чем к Гете. Их сближают уже внешние жизненные обстоятельства. Пушкин, как и Байрон, аристократ и человек высшего круга; до какой меры род и общественное положение определяют биографию обоих поэтов, можно установить по многим подробностям их жизненного пути: потребность в роскоши и щедрости, финансовая беззаботность и небрежность и т. д. Оба поэта были воспитаны в согласии с тогдашними взглядами, оба пополняли недостаточное для современных условий школьное образование обильным чтением (книг) из унаследованных домашних библиотек, прежде всего чтением отечественных поэтов. Влияние света идет еще глубже: в тогдашнем обществе, в Англии испорченном не менее, чем в России, оба, и Байрон, и Пушкин, обрели слишком ранний половой опыт.

Оба живут в одинаковых европейских условиях, оба переживают реставрацию и реакцию, оба связаны с французской духовной революцией (Вольтер немало значит для обоих). Пушкин не покидает Россию, но, как и Байрон, ищет нецивилизованные места, попадает на нецивилизованный юг и Кавказ. Но духовно Пушкин близок Байрону главным образом как поэт и мыслитель — и Пушкин в первую очередь

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. V. С. 558—559.

¹⁷ «Манфред» (1817) и «Каин» (1821) — драматические поэмы Д. Байрона, «Дон Жуан» (1818—1824) — его роман в стихах. «Ролла» (1833) — поэма Альфреда Мюссе.

¹⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 321.

¹⁹ Пушкин А. С. Сцена из «Фауста» (1825) // Полн. собр. соч. Т. II. Ч. 1. С. 434—438.

поэт, лирик, и Пушкин живет поэзией и поэтически сочиняет свою жизнь, непосредственнее, чем, скажем, Гете. И конец жизни по существу у обоих поэтов почти одинаков — конец Байрона ненамного отличается от пушкинского.

Огромное различие состоит в том, что русский поэт смиряет свой индивидуализм и примиряется с традицией, с которой столь упорно борется Байрон, — Онегин не титан. Как Манфред и Каин, он обладает живым, незамутненным, честным сознанием собственной вины, но Онегин никому не угрожает и предается хандре, которой, однако, отмечен и Люцифер, но именно лишь отмечен. Пушкинский Демон, взглянув на чистого ангела, склонился к любви.²⁰ Пушкин отказался от вольтерьянства или, вернее, укротил его; атеизм Пушкина, в котором он признавался еще в 1824 году своему школьному другу,²¹ не помешал ему примириться и с национальной церковью, во «Борисе Годунове» монах превозносит русские национальные идеалы. Пушкин никогда не покидал Россию, углубился в ее историю, которую воспринимал в духе своего учителя Карамзина. Он окончил жизнь как поэт, призывавший «милость к падшим». Пушкин открыл маленького человека и его героизм. Он рано отказался от фантастических элементов романтизма и, воспитанный на французском классицизме, стал реалистом и реалистом остался. Историческая драма Пушкина, созданная в духе эстетики Шлегеля, а еще более — по образцу трагедий Шекспира, и в особенности его социальный роман «Дубровский», уже не имеют с Байроном ничего общего; зрелый Пушкин и зрелый Байрон — два разных человека. Байрон последовательно довел свой бунт до конца. Пушкин при всей революционности часто боялся суждений света. Байрон был человеком высшего круга, однако никогда не сделался придворным; Пушкин был вынужден жить при абсолютизме, который был Байрону ненавистен больше, чем варварство; Пушкин же сделал абсолютизму внешние уступки. В этом он ближе Гете, который в своем «Urfaust»²² судил о церкви и короле гораздо пронизательнее, чем в «Фаусте» и более поздних произведениях; впрочем, в глубине души Гете судил о сильных мира сего тоже достаточно резко. Разумеется, как и Пушкин. Байрон же оставил значительно меньше напечатанного, почти ничего, лишь его издатели, как и у Пушкина, посмертно опубликовали кое-что из его непристойных ранних опусов.

И все же Пушкин создал прекрасный и чистый женский образ Татьяны; в этом он тоже соприкасается с Байроном, но Татьяна ближе к Онегину, чем байроновская Ада.²³

Я не осмелюсь без более глубокого обоснования судить, в какой мере близость национальных характеров определила влияние Байрона на Пушкина и последующих русских поэтов. Удовлетворимся тем фактом, что Байрон оказал решительное воздействие и на Пушкина, и на Лермонтова; кроме них двоих, влияние Байрона испытали также Жуковский, Батюшков и более поздние лирики. Байрон сильно воздействовал и на новейших польских поэтов, меньше — на чешских. Обоим этим народам певец титанизма стал близок благодаря потребностям назревающей революции.

Онегина назвали русским Фаустом, еще чаще в нем видели подобие байроновских персонажей. Но Пушкин не Гете и не Байрон.

Пушкин познакомился с творчеством Байрона после того, как прошел выучку у Вольтера и Парни; но он постиг художественную слабость Вольтера и тогдашних французов²⁴ (в 1830 году он называет французов наиболее непоэтичной нацией),

²⁰ См.: Пушкин А. С. Демон (1823) // Полн. собр. соч. Т. II. Ч. 1. С. 299.

²¹ См. письмо Пушкина П. А. Вяземскому (апрель—первая половина мая (?) 1824 года, Одесса): Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 92. Князь П. А. Вяземский не был «школьным другом» поэта.

²² «Прафауст» — первая незаконченная версия «Фауста», написана в 1773—1775 годах, обнаружена только в 1887 году.

²³ Ада — героиня мистерии Байрона «Каин».

²⁴ См.: Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 219.

именно по этой причине оценив как поэтов Байрона и немецких романтиков. Пушкин понимал Гете; мы знаем его суждение о том, что «Фауст» — это крупнейшее поэтическое произведение, представляющее новейшую поэзию, как «Илиада» классическую древность.

Во всех своих суждениях Пушкин подчеркивает поэтичность, ведь он был поэтом с ног до головы, и только поэтом; содержание «Фауста» совсем иное, чем содержание «Онегина».

Еще работая над «Онегиным», Пушкин в 1825 году написал поэтическую «Сцену из „Фауста“». Когда-то Пушкин сказал, что равнодушие к жизни и ее радостям и преждевременная душевная старость — характерный признак молодежи XIX века; этой чертой обладает и его Фауст, насколько можно судить по краткой сцене. Его Фауст скучает.

Некоторые критики обращают также внимание на стихотворение «Демон» и находят в нем что-то дьявольское. Этот демон действительно имеет нечто общее с Мефистофелем, отрицание и иронический взгляд на жизнь; это дух холодной рассудочности, бунта против Провидения, презрения к красоте и восторгам, без веры в любовь и свободу — «и ничего во всей природе / Благословить он не хотел».²⁵ Однако Пушкин написал и стихотворение «Ангел», где Демона, духа отрицанья и сомненья, покоряет вид чистого духа, впервые он смутно почувствовал невольный жар умиления. «Прости, он рек, — тебя я видел, / И ты недаром мне сиял: / Не все я в небе ненавидел, / Не все я в мире презирал».²⁶

Да и Мефистофель не такой уж насквозь черный дьявол, но так далеко, как Демон Пушкина, он бы все-таки не пошел, настолько бы не вочеловечился; на него явно успел воздействовать Демон Байрона.²⁷

Гете — поэт-мыслитель, Пушкин — поэт, который вообще-то тоже размышляет и весьма интенсивно, но его раздумья не охватывают всю историю человечества и мира в такой же мере, как мышление Гете: исходным пунктом для Пушкина является Россия, Россия составляет основной предмет его раздумий. Гете в «Фаусте» предлагает нам концентрированную версию всего развития человечества и его творений, «Онегин» анализирует русскую душу в определенную эпоху, создает лишь психологическую базу для позднейших исторических сюжетов, и эти сюжеты взяты из русской истории. Поэтому «Онегин» — лирический эпос, а «Фауст» — драма. Пушкин ощущает себя русским и настроен патриотически. Гете отрицает не только национальную ненависть — в этом бы Пушкин с ним согласился, но и упрекает поэтов в патриотизме, сознательном патриотизме, требуя, чтобы поэт стоял над нациями, чтобы его радовали или печалили дела соседнего народа так же, как если бы речь шла о собственном народе. «Да и что значит — любить отчизну, что значит — действовать, как подобает патриоту? Если поэт всю жизнь тщился побороть вредные предрассудки, устранить бездушное отношение к людям, просветить свой народ, очистить его вкус, облагородить его образ мыслей, что же еще можно с него спросить? И как прикажете ему действовать в духе патриотизма?»²⁸ Гете сам присовокупил к этому своему мнению комментарий, который нельзя не понять; помимо прочего, он говорит, что в двадцать лет наверняка не остался бы последним в войнах за освобождение, но в шестьдесят выполнил свой долг по отношению к отечеству и своим «милым немцам» иным способом. Пушкин еще в детстве и отрочестве пережил борьбу русского народа с Наполеоном и потому, как и советовал Гете, не остался в стороне от событий, хоть ему — несмотря на горячее желание, и не было суждено вступить в армию. Впрочем, источником этого стремления не был патриотический энтузиазм.

²⁵ См.: Пушкин А. С. О стихотворении «Демон» (1823) // Полн. собр. соч. Т. XI. С. 30.

²⁶ Пушкин А. С. Ангел (1827) // Полн. собр. соч. Т. III. Ч. 1. С. 59.

²⁷ Имеется в виду Люцифер в мистерии «Каин».

²⁸ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 444.

Онегин не Фауст. У Пушкина не было Шиллера, вот почему он остановился на Вольтере и Руссо, вот почему пришел к отрицанию и атеизму, во власти которого пребывал недолго. Поэтому же Пушкин обратился к вере — обращение Гете, если можно так назвать его романтический католицизм, носило эстетический характер. Половинчатость Фауста иная, чем у Онегина, — Онегин не кончал всех четырех факультетов и не получал дипломов, он был вынужден удовлетвориться несистематическим образованием в русских частных заведениях²⁹ и французской библиотекой русских аристократов.

Поэтому Белинский совершенно верно говорит, что Пушкин не столь учен, как Гете;³⁰ зато имеет перед ним преимущество в интимной непосредственности, в более непосредственной наивности сердца и мысли, ему не пришлось сражаться со всей схоластикой философии и классицизма.

Вот почему Пушкин естественней, яснее в жизненной этике. У него есть отчетливое сознание вины, он яснее мыслит о себе и о своих отношениях с ближними, и эти отношения непосредственнее, человечнее. Хотя и Пушкин — аристократ, но это аристократ русский, т. е. он оправдывает свой аристократизм происхождением, как аристократ он расточителен, подобно многим другим представителям своего сословия; ежегодно нуждается для своей семьи в 30 000 рублей; Гете был воспитан по-мещански и остался мещанином, даже приблизившись к веймарскому двору, но веймарский двор был непохож на петербургский! Гете долго приходилось довольствоваться жалованьем в 1200 талеров, только позднее писательский труд стал приносить ему несколько больший доход, но Гете знал цену деньгам, Пушкин — отнюдь нет.³¹ Поэтому Гете никогда не нуждался в милости своего князя.

Пушкин — реалист; и хотя Гете тоже реалист и, так же как Пушкин, воспитан на классицизме, тоже объективист и противник романтического субъективизма, но реализм Пушкина чище и сильнее. Вот почему Пушкин не признает романтической любви — в вопросе о различии любви и религии он не обманывал себя, как романтики и Гете. Поэтому также пушкинская Татьяна стоит несравнимо выше Маргариты; именно этим уважением к сильной женщине Пушкин приближается к Шекспиру, гетовская же Маргарита — идеал немецкого филистера и домашнего тирана.

О макробиотическом искусстве Гете Пушкин не имел понятия. Смерть Пушкина — лучшая критика «Онегина» и тогдашней России: великий поэт и человек становится под дуло шалопа и позволяет себя застрелить...

Еще критик Надеждин считал Пушкина нигилистом;³² Григорьев и Достоевский соглашались с этим суждением, лишь поскольку речь шла о характере Онегина.³³ Но и Онегин не был нигилистом; Онегин оказался в тупике по логике жизни, Фауст — вследствие своей сомнительной философии.

Пушкин анализировал русскую проблему отнюдь не как философ, а как поэт; но как поэт он понял хорошие и дурные стороны России своего времени и художественно изобразил их с ни с чем не сравнимой объективностью и правдивостью.

²⁹ Т. Г. Масарик допускает неточность: Царскосельский лицей, открывшийся в 1811 году, был не частным, а императорским, государственным учебным заведением.

³⁰ См. прим. 16.

³¹ Интересная параллель: в (пушкинской) «Сцене из Фауста» Мефистофель сообщает скучающему Фаусту, что прибывает корабль и на нем — «бочки злата». Фауст распоряжается «все утопить» (сцена кончается уходом Мефистофеля, идущего исполнить приказ); в «Фаусте» (во второй части) Мефистофель с радостью переправляет на берег богатый груз для Фауста... (Прим. Т. Г. Масарика).

³² См.: *Надеждин Н. И.* Евгений Онегин, роман в стихах. Глава VII-я. Соч. А. Пушкина. СПб., 1830 // *Вестник Европы*. 1830. № 7. С. 183—224.

³³ См.: *Григорьев Аполлон*. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 63—64, 67—69. См. прим. 4.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Стефано Гардзонио (Италия)

ИТАЛЬЯНСКОЕ ПУШКИНОВЕДЕНИЕ

(КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА)

Имя Пушкина известно в Италии еще с 1820-х годов. В своем знаменитом «Письме к светлейшему Господину Н. Джачичу», напечатанном в 1828 году во флорентийском журнале «Антология», видный литератор и патриот Николо Томмазео писал: «Если пример Александра Пушкина, поэта нации, любимца молодого императора, будет более смело использован, если, вместо того чтобы брать нравы и вкус у иностранцев, самые могучие умы будут заниматься очищением и усовершенствованием нравов и вкуса в соответствии с отечественными условиями и традициями, то свет, который ныне доходит до нас из этих холодных земель, не будет напрасным, а станет жизненным и плодотворным лучом».¹

Выступление Томмазео последовало за обзором, который Дж. Монтани посвятил поэзии Крылова и вообще русской культуре. Оно явно оказалось под сильным влиянием мнений о творчестве Пушкина, распространенных во Франции и Германии, как показывает, к примеру, преемственная оценка байронизма русского поэта. В то же время Томмазео подчеркивал национальный и народный характер пушкинской поэзии. Для него Пушкин — «поэт нации» в духе идей итальянского Рисорджименто. Не случайно чуть позже на Пушкина обратил внимание знаменитый деятель итальянского патриотического движения Дж. Маццини, который в статье о новой европейской литературе писал, что Россия наконец вышла из варварства и может гордиться поэмами Пушкина и Козлова.²

Вскоре, однако, отношение Томмазео и Маццини к России и Пушкину изменилось из-за международной политической ситуации и реакционной роли николаевской самодержавной России. Обоих мыслителей притягивал славянский мир и его надежды на освобождение и народно-патриотическое самоутверждение, но их отталкивали имперские амбиции России. В то время как Маццини обратился к Польше и ее

литературе и культуре, Томмазео перешел на антирусские позиции, отрицая народное и национальное значение русской культуры и определяя русский язык как «смесь многих изречений и слов французского происхождения, совсем чуждых природе славянского языка».³

Но семья, брошенная этими двумя авторитетными мыслителями, проросло, и в Италии появились не только переводы из Пушкина, но и критические оценки его творчества. Среди последних стоит упомянуть статью Микеле Сарторио о русской поэзии⁴ и статью Энрико Вальтанколи Монтацио, работу, конечно, компилятивную, но безусловно заслуживающую внимания, учитывая и приложенный к ней прозаический перевод первых строф 8-й главы «Евгения Онегина» и других пушкинских стихов.⁵

Не буду заниматься здесь историей итальянских переводов из Пушкина от первых попыток М. Риччи⁶ до переложений А. Роккиджани, Ч. Боччелла, Л. Делатра, И. Чампи и др.⁷

³ Tommaseo N. Dizionario Estetico. Firenze, 1867. P. 560. Проблема восприятия Н. Томмазео русской культуры обширно исследована в работах: Cronia A. La conoscenza del mondo slavo in Italia. Padova, 1958; Renton B. La letteratura russa in Italia nel secolo XIX // Rassegna sovietica. 1961. N 1. P. 65—70.

⁴ Sartorio M. Poesie Russe // Rivista Europea. 15 Agosto 1839. P. 177—197. Статья, в которую Сарторио включил и прозаические переводы, была инспирирована антологией, составленной П. Жюльекурром («Le Balalaya, chants populaires russes et autres morceaux de poésie...». Paris, 1838).

⁵ Valtancoli Montazio E. Biografia di Alessandro Pouschkin // Il Mondo Contemporaneo. 1842. T. III. P. 307—344. В статье использована биография Пушкина, напечатанная в «Revue des Deux Mondes» (1.VIII.1837. P. 345—372).

⁶ Ср.: Базанкур О. Г. Переводчик Пушкина — Риччи // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 424—429; Barratt G. R. Pushkin and Count Miniato Ricci // Revue de littérature comparée. 1973. (47). № 4. P. 506—521.

⁷ Об этом см.: Геннади Г. Н. Переводы сочинений Пушкина. (Библиографический указатель)

¹ Tommaseo N. Lettera di Niccolò Tommaseo al signor Giacich sulla letteratura russa // Antologia. 1828. Vol. 32. P. 114—115. См. об этом: Lasorsa C. Pagine di slavistica italiana. Carlo Tenca e «Il Crepuscolo». Roma, 1979. P. 17—26.

² Цит. по: Mazzini G. Scritti editi e inediti. Edizione Nazionale. Imola, 1901. T. 1. P. 217.

лишь подчеркну, что предисловия и примечания к первым итальянским переводам из Пушкина представляют ценный материал для определения тенденций ранней итальянской пушкинистики. Приведу два примера.

Мнение переводчика Боччелла, высказанное в его предисловии к переводу пушкинских поэм «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и «Братья разбойники», что «Евгений Онегин» имеет лишь местное значение и, так же как и романы Булгарина, вряд ли получит резонанс за пределами России,⁸ объясняет своеобразный и редуцированный подход к Пушкину на первом этапе знакомства с поэтом.

Примечания к первому полному прозаическому переводу (1856) «Евгения Онегина» Луиджи Делатра (1815—1893), профессора литературы и знакомого Вяземского, интересны интерпретацией пушкинского текста. В XVI строфе третьей главы «Евгения Онегина» Л. Делатра отмечает переключку со знаменитой второй одой Сафо.⁹ Действительно, если проследить историю распространения сапфического текста в русской литературе (переводы, подражания, переделки Н. Муравьева, Н. Карамзина, Г. Державина, В. Жуковского, К. Рыльева, П. Катенина, А. Мерзлякова и др.),¹⁰ то можно увидеть близость пушкинского текста к державинской оде «Сафо» («Блажен, подобится богам...», редакция издания «Анакреонтические песни», 1804). У Державина: «Трепещет сердце, *грудь* теснится...» — у Пушкина: «Приподнялася *грудь*, ланиты...»; у Державина: «Немеет речь в *устах* моих...» — у Пушкина: «Дыханье замерло в *устах*...»; у Державина:

затель, составленный Г. Н. Геннади) // Библиографические записки. 1859. № 2—3; *Damiani E.* Quel che c'è di Puškin e su Puškin in Italiano // *Alessandro Puškin nel Primo Centenario della Morte.* Roma, 1937. P. 333—347; *Lo Gatto E.* Puškin in Italia // *Revue de littérature comparée.* Pouchkine: 1799—1837. 1937. N 17. P. 191—197. *Ласорса К.* Первый этап знакомства с Пушкиным в Италии (1828—1856) // *Русская литература.* 1970. № 4. С. 95—105.

⁸ I quattro poemi maggiori di Alessandro Pouschkin tradotti de Cesare Boccella. Pisa, 1841. Предисловие перепечатано в статье: *Arighi G.* Cesare Boccella, primo traduttore dei quattro poemi maggiori di Puškin // *Provincia di Lucca.* 1975. № 2. P. 65—70. О Ч. Боччелла см.: *Прогожин Н. П.* Переводчик Пушкина Чезаре Боччелла // *Временник Пушкинской комиссии.* 1978. С. 60—75; *Spindel J.* Cesare Boccella: un pioniere delle traduzioni puskiniane in Italia // *Studi in onore di Ettore Lo Gatto.* Roma, 1980. P. 293—299.

⁹ *Delâtre L.* *Racconti poetici di Alessandro Puschkin poeta russo.* Firenze, 1856. P. 112.

¹⁰ Ср.: *Свяжсов Е. В.* *Античная поэзия в русских переводах XVIII—XX вв.* СПб., 1998. С. 78—80.

«По слуху шум, по взору мрак...» — у Пушкина: «И в слухе шум, и блеск в очах».

Хотя изображения любовного чувства у Татьяны и Сафо сильно расходятся и даже противопоставляются («по взору мрак» у Державина и «блеск в очах» у Пушкина), как мне кажется, их поэтическая связь очевидна.¹¹ Делатр вспоминает в своем предисловии, что о поэмах Пушкина имел счастье беседовать с самим Вяземским и что последний переводил для него самые выразительные отрывки.¹² Поэтому есть основания предполагать, что в данном случае его примечания восходят именно к контактам с Вяземским.

В дальнейшем итальянская пушкинистика остается тесно связанной с восприятием творчества Пушкина во Франции и Германии (например, работы С. Робера и Я. П. Иордана). Уже отмеченная линия прочтения Пушкина в духе Рисорджименто развивается в трудах таких значительных представителей итальянской литературы и политической арены, как Карло Тенка,¹³ Анджело Де Губернатис¹⁴ и Эмилио Теза, до появления работ о великом русском поэте Доменико Чамполи и Ф. Лозини. В то же время значительный вклад в итальянскую пушкинистику внесли, с одной стороны, многочисленные итальянские ученые и литераторы, жившие в России, с другой — представители русской колонии или русские путешественники в Италии. Среди первых стоит упомянуть Джузеппе Рубини и Микеланджело Пинто,¹⁵ среди вторых — Степана Шевырева и Софью Павловну Безобразову, кузину М. Бакунина и жену А. Де Губернатиса. Важнейшую роль в истории восприятия русской литературы, и особенно творчества Пушкина в Италии, сыграла изданная в 1862 году во Флоренции «История русской литературы» Рубини—Шевырева.¹⁶

Намечается и любопытная полемика вокруг Пушкина. Дело в том, что в 1874 году из-

¹¹ Об этом см.: *Garzonio S.* *Sappho and Pindare in the Critical Commentary of Louis Delâtre to «Evgenij Onegin»* // *Пушкинский сборник.* № II. Иерусалим (в печати).

¹² *Delâtre L.* *Op. cit.* P. V.

¹³ О Тенке-слависте (1816—1883) и о его интерпретации истории русской литературы см.: *Ласорса С.* *Pagine di slavistica italiana.* Carlo Tenca e «Il Crepuscolo» (о Пушкине см. с. 127—151). См. также: *Потапова З. М.* *Русско-итальянские литературные связи.* Вторая половина XIX века. М., 1973. С. 69—92.

¹⁴ О Де Губернатисе см.: *Потапова З. М.* *Указ. соч.* С. 118—160.

¹⁵ См.: *Алексеев М. П.* *Микеланджело Пинто.* Несколько данных к его характеристике по русским источникам // *Алексеев М. П.* *Сравнительное литературоведение.* Л., 1983. С. 396—413.

¹⁶ См. об этом недавнюю статью: *Colucci M.* *Una storia fiorentina della letteratura russa* // *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di M. Picchio Simonelli.* Alessandria, 1992. P. 63—74.

вестный переводчик и литератор Аристите Про-венцал напечатал статью под названием «Пушкин в оценке Кастелара». Статья, основанная на эссе Эмилио Кастелара, бывшего президента Испанской республики 1868 года, содержала очень спорные толкования жизни и творчества Пушкина, что и вызвало на страницах «Rivista Eugorea» «Ответ» за подписью «J. K.» в защиту Пушкина и русской культуры. Подобная полемика возникла и годом позже в связи со статьей некоего Савини в газете «Corriere Italia-po».¹⁷

Отклики на пушкинские празднования в России в 1880 и 1899 годах появились и в Италии.¹⁸ Не случайно на рубеже веков активно переводятся сочинения Пушкина (Теза, Чамполи, Фульк, Лозини, Канини, Кассоне, Вердинуа и др.) и одновременно растет интерес к творчеству поэта литературных критиков. Доказательство тому — многочисленные статьи и введения к переводам (Чамполи, Теза, Лозини и др.). Стоит отметить и небольшую статью П. Карланди, где впервые предлагалась параллель между Пушкиным и Мандзони.¹⁹

Дело в том, что тенденции итальянского литературоведения подталкивали к переосмыслению исторического развития литератур, в образы Пушкина и Мандзони хорошо вписывались в новое понимание истории национальной литературы. Работа Карланди открывала целую традицию изучения творческой связи Пушкина с Италией и ее литературой. Проблема соотношения и соотносимости Пушкина с Мандзони неоднократно ставилась в нашем веке итальянскими славистами — от первых работ Э. Ло Гатто до недавних статей С. Витале, Н. Марчалис и А. Иванова.²⁰ Несколько лет спустя, благодаря работам Этторе Ло Гатто, Ады Биолато Миони, Винченцо Борри²¹ и других и с учетом работ русских пушкинистов (Ро-

занов, Томашевский, Бицилли и т. д.), стали изучаться многообразные связи Пушкина с итальянской литературой (Данте, Петрарка, Ариосто, Тассо и т. д.). Вопрос о знании Пушкиным итальянского языка (см. работы Т. Корша, В. Брюсова, Ю. Верховского) заново обслеодван в статье В. Черто.²² Особенно интересна предложенная Ди Фриско версия зависимости «Евгения Онегина» от поэзии Парини. Тему эту позже разовьет Э. Ло Гатто.²³ С другой стороны, Э. Дамиани занимался темой «Пушкин в итальянской словесности», в частности посвященными Пушкину комедиями П. Косса и В. Каррера.²⁴

В начале 20-х годов итальянская пушкинистика переживает период ускоренного развития. Стоит отметить глубокий очерк Пиетро Гобетти о пушкинском протеизме,²⁵ социально-политический анализ известного итало-русского революционера А. Каффи²⁶ и многочисленные труды русских эмигрантов в Италии (Шмурло, Амфитратов, Коллинская и др.),²⁷ которые бесспорно укрепили интерес к Пушкину в Италии. Одновременно наблюдается рост новых переводов из Пушкина. Рядом с переводами уже завоевавших авторитет специалистов, таких как Ф. Вердинуа или Лозини, появляются переводы Этторе Ло Гатто, Энрико Дамиани, Джованни Гандольфи и Р. Кюфферле, сына известного скульптора, долго работавшего в Петербурге при русском дворе.

Безусловно самое значительное явление — это дебют Этторе Ло Гатто, крупнейшего итальянского пушкиниста века, тонкого филолога и неутомимого переводчика и популяризатора. Появление пушкиноведческих трудов Ло Гатто совпадает с празднованиями 1921 года, когда в России отмечались годовщины Пушкина и Достоевского. Не случайно тема первых выступле-

¹⁷ О двух полемиках см.: *Потапова З. М.* Указ. соч. С. 119.

¹⁸ *Ciampoli D. A.* Puskin // *Il Fanfulla della Domenica*, 1881; *Losini F.* Il centenario di A. Puskin // *Fanfulla della Domenica*, 1899.

¹⁹ *Carlandi P.* Il 5 Maggio di Alessandro Manzoni ed il Napoleone di A. Puskin // *Gazzetta letteraria*. Torino, 1894. XVIII. Статья повлияла на некоторые наблюдения М. И. Розанова в статье «Пушкин и итальянские писатели XVIII и начала XIX века» (Изв. АН СССР. Отдел обществ. наук. 1937. № 2—3. С. 353—367).

²⁰ Имеются в виду следующие работы: *Ivanov A.* 1) Nota su Puskin lettore dei «Promessi sposi» // *Studi in onore di A. Cronia*. Padova, 1967; 2) Puskin e Manzoni: musiche diverse // *Alessandro Puskin nel 150° anniversario della morte*. Milano, 1989. P. 121—128; *Vitale S.* Manzoni in Russia // *Manzoni Europeo*. Milano, 1984; *Marcialis N.* Addio monti... Tat'jana, Lucia e le loro sorelle (a proposito di un'osservazione di Ettore Lo Gatto) // *Europa Orientalis*. 1993. XII. N 2. P. 21—28.

²¹ *Borri V. F.* Un poemetto russo d'imitazione ariostesca: «Russlan e Liudmilla» di A. Puskin.

Parenzo, 1925; *Biolato Mioni A.* Puskin e l'Italia // *Alessandro Puskin nel Primo Centenario della Morte*. P. 247—297.

²² *Certo V.* Puskin e la lingua italiana // *Rivista di Letterature Slave*. 1926. Vol. 1.

²³ *Di Frisco S.* Una fonte italiana nell'Eugenio Onieghin di Puskin (Giuseppe Parini) // *Rassegna Nazionale*. 1930; *Lo Gatto E.* Puskin e Parini // *Alessandro Puskin nel Primo Centenario della Morte*. P. 299—329.

²⁴ *Damiani E.* Due drammi italiani su Puskin // *Alessandro Puskin nel Primo Centenario della Morte*. P. 159—168. Как известно, две пьесы были опубликованы в русском переводе в кн.: *Каррера В.* Александр Пушкин; *Косса П.* Пушкин. СПб., 1990.

²⁵ *Gobetti P.* La versatilità di Pusckin // *Gobetti P.* Paradosso dello spirito russo. Torino, 1969.

²⁶ *Caffi A.* Fra i contemporanei di Onieghin // *Russia*. 1923. II. Fasc. 3—4. P. 409—424.

²⁷ Здесь стоит упомянуть содержательную статью Е. Шмурло «Alessandro Puskin» (Russia. 1924. III. Fasc. 3. P. 163—179). В эти же годы переводились работы о Пушкине Б. Эйхенбаума, Г. Вернадского, Вл. Ходасевича и др.

ний Ло Гатто — именно речь Достоевского о Пушкине.²⁸ Данный факт станет еще значимее, если учесть, что и последняя прижизненная публикация Ло Гатто посвящена Пушкину и Достоевскому, в частности понимаю соотношения двух русских классиков в интерпретации Вячеслава Иванова, поэта, который оказался главным вдохновителем пушкинских студий Ло Гатто.²⁹ Уже с первых трудов Ло Гатто совмещал тонкий филологический подход с глубоким культурологическим. Доказательство тому — его шедевр «Миф Петербурга» (Милан, 1960).

Среди ранних работ Ло Гатто о Пушкине стоит упомянуть статью об отношении русского поэта к Мицкевичу.³⁰ Она важна тем, что в ней затронута тема, болезненно воспринимавшаяся итальянскими читателями Пушкина от Томмазо до Мадзини. Автор статьи стремился перевести эту тему из области политической публицистики в сферу литературоведения, открывая тем самым новую фазу в развитии итальянской славистики, когда чисто идейную полемику сменял научный филологический подход. Может быть, именно из таких работ родилась современная итальянская русистика. Тема «Пушкин и Мицкевич» неоднократно была затронута итальянскими славистами. Недавно об этой проблеме писал Витторио Страда, который предложил сравнить польского поэта с бедным Евгением пушкинского «Медного всадника».³¹

В течение многих десятилетий, с 1920-х до начала 1980-х годов, Ло Гатто неутомимо переводил и писал о Пушкине. Его деятельность хорошо отражают статьи, напечатанные в довоенных славистических журналах «Россия» и «Восточная Европа», стихотворный перевод «Евгения Онегина» и прекрасный юбилейный сборник 1937 года «Alessandro Puškin nel Primo Centenario della Morte» (Roma, 1937, a cura di Ettore Lo Gatto), где великому ученому удалось соединить работы ведущих итальянских славистов и русских литераторов-эмигрантов в Италии.

Главный плод творчества Ло Гатто-пушкиниста — это его монография «Puškin. Storia di

un poeta e del suo eroe» («Пушкин. История поэта и его героя». Милан, 1959). Жизнь и творчество Пушкина проанализированы здесь исходя из представления, что «Евгений Онегин» — это своеобразный лирический дневник поэта.³² Биография Пушкина в трактовке Ло Гатто имеет методологическую законченность, основанную на теоретической разработке вопроса такими литературоведами, как Б. Томашевский и Е. Винокур, и на предыдущих попытках написания биографии поэта.

Как уже говорилось, пушкинский юбилейный сборник 1937 года отмечает важную веху в истории итальянской пушкинистики. Вообще весь этот год выделяется целым рядом значительных публикаций. Стоит упомянуть книгу Биолато Миони или работы А. Кайюлы,³³ многочисленные новые переводы и юбилейные газетные и журнальные публикации, как например специальный номер «Meridiano di Roma», где со статьями или переводами выступали видные итальянские слависты (Ло Гатто, Ландольфи, Мавер, Дамиани) и где была напечатана интересная статья Вицилли о Пушкине и Италии.³⁴

Именно в юбилейный сборник 1937 года Э. Ло Гатто удалось включить работы разных представителей русского зарубежья в Италии, от Вячеслава Иванова и Александра Амфитеатрова до Евгения Ананьина, Леонида Ганчикова и уже упомянутого Р. Кюфферле. Итальянскими участниками сборника были самые крупные итальянские слависты: Э. Ло Гатто (о Пушкине и Парини), Э. Дамиани, который специально подготовил библиографию о Пушкине в Италии, Р. Поджолли (о «Евгении Онегине»), Дж. Мавера, М. Кайюла, В. Джусти (о Пушкине и декабризме), А. Биолато Миони (Пушкин и Италия), Э. Гаспарини (о Пушкине и кризисе России).

В последующие годы эти ученые продолжали заниматься Пушкиным. Э. Гаспарини, например, выпустил солидный труд о «Повестях Белкина»,³⁵ а В. Джусти — книгу о Пушкине и декабризме; Л. Пачини Савой писал о «Евгении

²⁸ *Lo Gatto E. Documenti per la storia del pensiero russo: Il discorso di Dostoevskij su Puškin // Russia. Annata I (1920—1921). Fasc. 2. P. 121—122.*

²⁹ *Lo Gatto E. Отношение Достоевского к Пушкину. Малоизвестное толкование Вячеслава Иванова // Volume XIV of the Transactions, commemorating the Centenary of F. M. Dostoevskij's Death. New York, 1980.*

³⁰ Статья издана дважды под разными названиями: *Lo Gatto E. 1) Mickiewicz e Puškin // Studi di letteratura slave. Roma, 1925. Vol. 1; 2) Storia di un'amicizia letteraria (Mickiewicz e Puškin) // L'Europa Orientale. 1926. P. 14—36, 82—98.*

³¹ *Strada V. La questione polacca di Puškin // Strada V. URSS-Russia, Letteratura e storia tra passato e presente. Milano, 1985. P. 73—77.*

³² Эту идею Ло Гатто впервые разработал в статье «L'Onegin come diario lirico di Puškin» (*Analecta slavica. A Slavonic Miscellany, presented for his 70 th Birthday to Bruno Becker. Amsterdam, 1955*). О книге Ло Гатто см. рец.: *Мавера Дж. Lo Gatto, Puškin. Storia di un poeta e del suo eroe // Ricerche Slavistiche. 1960. Vol. VIII. P. 274—276.*

³³ *Mioni A. Il Boris Godunov di Alessandro Puškin. Roma, 1935; Cajola M. Sui poeti decabristi e i loro rapporti con Puškin // Europa Orientale. 1936. Vol. XVI. О шекспиризме Пушкина см.: Zanco A. Shakespeare in Russia // Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. 1938. Serie II. Vol. VII. Fasc. II—III. P. 270—285.*

³⁴ *Meridiano di Roma. 1937. 21 Febbraio. N 8.*

³⁵ *Gasparini E. Puškin e i «Racconti di Belkin». Milano; Venezia, 1944.*

Онегине», о дуэли Пушкина — крупный писатель и славист Т. Ландольфи, который уже в послевоенные годы выпустил поэтические переводы стихов Пушкина,³⁶ о «Пиковой даме» и «Капитанской дочке» — критик и писатель русского происхождения Л. Гинзбург.³⁷

Значение деятельности Ло Гатто не уменьшилось и в послевоенные годы, когда появилось большое количество его новых трудов, а Пушкиным стало заниматься молодое поколение славистов, среди которых многие были учениками Ло Гатто. Я имею в виду прежде всего А. М. Рипеллино, Р. Пиккио, Б. М. Галлинару Лупорини, Э. Баццарелли, В. Страда и др.

А. М. Рипеллино занимался пушкинскими сказками, «Борисом Годуновым» и маленькими трагедиями.³⁸ Его работы стали важным этапом в итальянской пушкинистике — именно от них отталкивались Ч. де Микелиси и С. Витале, ученики Рипеллино, углубляя свой анализ пушкинских сказок и маленьких трагедий.

М. Б. Лупорини, кроме нескольких статей о романтизме Пушкина,³⁹ сосредоточилась на прозе Пушкина, в частности на проблеме ее историзма. Главный труд Лупорини — «Storia e contemporaneità in Puškin» («История и современность у Пушкина». Флоренция, 1972) — вызвал дискуссию из-за новизны и спорности некоторых тезисов.⁴⁰ Надо сказать, что интерес Лупорини к прозе Пушкина возник еще в 1949 го-

ду, когда ученая выпустила итальянский перевод «Истории Пугачевского бунта»,⁴¹ да и после выхода книги она неоднократно возвращалась к этой теме. Очевидно, новое в русской пушкинистике, в частности работы Ю. Лотмана, давало повод для постоянного возвращения к любимому предмету изучения.⁴²

Риккардо Пиккио, славист с мировым именем, неоднократно обращался к творчеству Пушкина. Пиккио писал о восприятии Пушкиным итальянской культуры, занимался дантовским и петрарковским пластами «Евгения Онегина». Его тонкий филологический и культурологический анализ показывает, насколько тема «Пушкин и итальянская литература» нуждается в глубоком и многостороннем изучении.⁴³

Эридано Баццарелли, переводчик «Евгения Онегина» и редактор итальянского академического издания поэзии Пушкина,⁴⁴ также неоднократно писал о поэте. Кроме тщательного изучения пушкинского анакреонтизма, традиции Дон Жуана в России и пушкинской прозы⁴⁵ Баццарелли, особенно в последние годы, стал заниматься религиозно-философскими элементами в поэзии Пушкина. Очень удачная попытка в этом отношении — предложенное им прочтение «Бедного рыцаря».⁴⁶ Это тем более интересно сейчас, когда изучение духовного наследия Пушкина стало центральным и в современном русском пушкиноведении (Лотман, Лесскис, Кибальник и др.).

Крупный русист и историк русской культуры Витторио Страда занимался главным обра-

³⁶ Landolfi T. Morte di Puškin // Omnibus. 1937. 8 Maggio. Переводы Ландольфи напечатаны в кн.: *Puškin A. S. Poemi e liriche*. Torino, 1960.

³⁷ Л. Гинзбург (1909—1944) — крупный представитель итальянского антифашистского движения, в частности движения «Giustizia e Libertà» («Справедливость и свобода»), один из основателей известного издательства «Эйнауди». Он много сделал для распространения русской литературы в Италии. В 1933 году он выпустил перевод «Пиковой дамы», в 1942-м — перевод «Капитанской дочки». Его работы, в том числе статьи о Пушкине («Pusckin. 1. La Dama di picche. 2. La figlia del capitano»), были посмертно собраны в кн.: *Scrittori russi*. Torino, 1948. Он погиб в фашистской тюрьме в оккупированном немцами Риме 5 февраля 1944 года.

³⁸ Ripellino A. M. Tre capitoli su Puškin (Boris e l'ombra; La tecnica del melodramma; Le favole) // Ripellino A. M. Letteratura come viaggio nel meraviglioso. Torino, 1968. P. 41—71.

³⁹ См., например: *Luporini M. B. 1) Un paesaggio italiano dell'Eugenij Oegin, Charles Nodier e «La superba lira d'Albione» // Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*. Firenze, 1962. P. 417—441; 2) *Puškin et Nodier // Le romantisme russe et les littératures néo-latines*. Firenze, 1987. P. 61—70.

⁴⁰ См. об этом: *Cavaion D. Letteratura russa dell'Ottocento // La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940—1990)*. Roma, 1994. P. 188—189.

⁴¹ *Pusckin A. Storia di Pugaciev*. Milano, 1949. См. предисловие М. Б. Лупорини на с. 7—13.

⁴² *Luporini M. B. 1) Dal romanzo in versi al romanzo in prosa // Puškin poeta e la sua arte*. Acc. Naz. dei Lincei. Roma, 1978; 2) *Puškin e lo svetskij roman // Europa Orientalis*. 1993. N 1. P. 359—381.

⁴³ *Picchio R. 1) Dante and J. Malfilâtre as literary sources of Tat'jana's erotic dream // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth*. New York, 1976; 2) «Le lingua di Petrarca e dell'amore»: osservazioni sulla poetica dell'Onegin // *Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte*. P. 237—255; 3) *Salieri ou l'Italie: les personnages et les types littéraires de Puškin // Le romantisme russe et les littératures neo-latines*. P. 205—212.

⁴⁴ К сожалению, это издание (Милан, 1990) в некоторых своих частях не отвечает ни ожиданиям, ни ожиданиям.

⁴⁵ *Bazzarelli E. 1) Osservazioni sulla linea antologico-elegiaca e sui riflessi dell'anacreontismo nella lirica di Puškin // Puškin poeta e la sua arte*. Acc. Naz. dei Lincei. P. 113—131; 2) *Don Giovanni in Russia // Studi di letteratura francese*. 1980. N 6. P. 137—167; 3) *Appunti sulla prosa di Puškin*. Milano, 1982.

⁴⁶ *Bazzarelli E. Puškin e il «Cavaliere povero» // Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte*. P. 35—46.

зом культурологическими вопросами. В частности, он писал о «Борисе Годунове», о Пушкине и Польше, а в совсем недавнее время — об образе Шенье у Пушкина и о пушкинском психологизме.⁴⁷

В послевоенные годы в Италии прошли три юбилейные конференции о Пушкине. Работы первой, организованной «Аккадемиа деи Линчеи», отражены в вышедшем в 1978 году сборнике под названием «Пушкин-поэт и его искусство».⁴⁸ Работы второй, проведенной в Милане в связи с 150-й годовщиной смерти поэта, изданы в 1989 году.⁴⁹ Третья конференция состоялась в октябре 1998 года (Рим—Венеция).

В последние десятилетия Пушкиным интенсивно занимался Чезаре Де Микелис. Ему принадлежит первая публикация баллады «Тень Баркова» и очень интересное издание пушкинских сказок.⁵⁰ Обе работы привлекли внимание и вызвали споры. Предложенное Де Микелисом прочтение «Царя Никиты» сквозь призму масонства было оспорено Н. Охотиным и Г. Левинтоном,⁵¹ а издательские решения «Тени Баркова» вошли в общий контекст суждений об авторстве и составе пушкинского текста.⁵² Очень любопытна и статья, посвященная «Папессе

⁴⁷ *Strada V.* 1) Quello che Puškin risponde alla folla // URSS-Russia. Letteratura e storia tra passato e presente. Milano, 1985. P. 77—80; 2) L'André Chénier di Aleksandr Puškin // Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di S. Gracioti. Roma, 1990; 3) Проблема психологии у Пушкина // Studi slavistici offerti a A. Ivanov. Udine, 1992.

⁴⁸ Puškin poeta e la sua arte. Roma: Accademia dei Lincei, 1978. В сборнике представлены работы итальянских (Э. Баццарелли, Э. Ло Гатто, М. В. Лупорини, Л. Пачини Савой) и советских (Н. Степанов, Р. Хлодовский, С. Бочаров, Н. Балашов) пушкинистов.

⁴⁹ Alessandro Puskin nel 150° anniversario della morte. Atti del Convegno tenuto a Milano il 16—18 Novembre 1987. Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. Milano, 1989. В сборник вошли работы итальянских (Э. Баццарелли, Ч. Де Микелис, Н. Каучишвили, Р. Пиккио, П. Цветеревич и др.) и иностранных (Н. Эйделман, К. Ваншенкин, Н. Томашевский, Р. Хлодовский, С. Сендерович) пушкинистов.

⁵⁰ Puškin A. S. Fiabe in versi. Venezia, 1990; Puskin A. S. L'ombra di Barkov. Venezia, 1990.

⁵¹ Левинтон Г. А., Охотин Н. Г. «Что за дело им — хочу...» О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Лит. обозрение. Спец. выпуск: Эротика в русской литературе. М., 1992. С. 35. В частности, в статье оспаривается «осовременивающая интерпретация» Де Микелиса — стремление увидеть в сюжете «Царя Никиты» аллюзию на закрытие масонских лож. Де Микелис ответил своим критикам в заметке: *De Michelis C. G.* Puškin: fiabe e massoneria // Russica Romana. 1994. N 1. P. 205—208.

⁵² Об этом см. нашу статью: Гардзонио С. Об издательской судьбе баллады «Тень Баркова».

Иоанне». На сегодняшний день она остается незаменимой для дальнейшего анализа этого малоизученного пушкинского проекта.⁵³

Имя Серены Витале связано с очень удачным изданием и переводом маленьких трагедий, но главный вклад ученой — это напечатанная книга о смерти Пушкина «Пуговница Пушкина», где высококвалифицированное историко-филологическое исследование сочетается с художественной, творческой интуицией.⁵⁴

Среди других итальянских пушкиноведческих работ стоит упомянуть многочисленные и очень неравноценные работы И. Спендель. Она участвовала в издании «Евгения Онегина» в эквиметрическом переводе итальянского поэта Джованни Джудичи,⁵⁵ в упомянутом академическом издании стихотворений Пушкина (вместе с Э. Баццарелли), написала целый ряд статей, чаще всего научно-популярного характера. Однако трудно согласиться с предложенным ею итальянским, в частности тассовым, образом онегинской строфы.⁵⁶

Многие статьи в последние годы были посвящены итальянским переводам из Пушкина. Кроме уже упомянутой статьи К. Ласорсы о первом этапе знакомства с Пушкиным в Италии⁵⁷ о разных переводах и переводчиках и о теоретических вопросах перевода писали Э. Ло Гатто, Д. Кавайон, И. Спендель, С. Гардзонио.⁵⁸ Особенно интересно выступление известного итальяниста Дж. П. Самона, который оспорил экви-

Критический обзор // Russica Romana. 1994. N 1. P. 209—218. Отзыв об этой статье и о заметке Де Микелиса см. в рецензии Б. Ф. Егорова «Новый итальянский журнал „Russica Romana“» (Russian Studies (Санкт-Петербург). 1995. № 4. С. 395—396).

⁵³ *De Michelis C. G.* Un progetto caduto di Puškin: la Papessa Giovanna // Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte. P. 97—113.

⁵⁴ *Vitale S.* Il bottone di Puškin. Milano, 1995.

⁵⁵ *Puškin A. S.* Evgenij Onegin / Trad. G. Giudici. Milano, 1975.

⁵⁶ Имеется в виду канцона «Quel generoso mio guerriero interno», которая состоит из 15 стихов по рифменной схеме ABCABCCDDEFEGG: *Spendel J.* 1) Sulla strofa dell'Onegin e la canzone italiana // Nuova Antologia. N 2083. Luglio, 1974. P. 397—404; 2) Rime dell'Onegin // *Spendel J.* Voci e personaggi dell'Ottocento russo. Roma, 1987. P. 33—43.

⁵⁷ Впоследствии К. Ласорса занималась итальянскими переводами «Бориса Годунова»: *Lasorsa C.* Le traduzioni italiane del Boris Godunov di Puškin // La traduzione letteraria dal Russo nelle Lingue Romanze e dalle Lingue Romanze in Russo. Milano, 1979. P. 387—425.

⁵⁸ *Lo Gatto E.* Criteri di traduzione in versi dell'«Eugenio Onegin» // La traduzione letteraria dal Russo nelle Lingue Romanze e dalle Lingue Romanze in Russo. P. 208—216; *Cavai- on D.* Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin // Premio città di Monselice sulla traduzione letteraria e scientifica.

метрическую передачу 4-стопного ямба «Евгения Онегина» у Джудичи, предпочтя функциональный выбор Ло Гатто, который перевел пушкинский шедевр эндекасиллабами.⁵⁹

Среди остальных работ надо отметить обширный труд Л. Магаротто о «Кавказском пленнике» и кавказском мифе в русской романтической поэзии,⁶⁰ анализ снов в творчестве Пушкина А. Д'Амелии, основанный на известных трудах Ремизова и Гершензона,⁶¹ итоговый очерк Мавер Ло Гатто об отце как пушкинисте,⁶² исследование творчества Пушкина (в частности, «Евгения Онегина») в духе формализма и семиотики Д. Феррари Браво,⁶³ работы на словенском языке Ивана Верча о «Евгении Онегине»⁶⁴ и статью С. Гардзонио об одном малоизвестном труде русской пушкинианы.⁶⁵ Среди любопытных работ назовем очерк о Пушкине Э. Паолетты, представленный на 17-м конкурсе латинской прозы «Certamen Capitolinum». Текст содержит латинский перевод пушкинского «Памятника».⁶⁶

N 10. Monselice, 1981. P. 43—63; *Spendel J.* 1) Cesare Boccella: un pioniere delle traduzioni puškiniane in Italia // *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*. Roma, 1980. P. 293—299; 2) Un nobiluomo toscano il primo traduttore di Puškin // *Premio città di Monselice sulla traduzione letteraria e scientifica*. N 10. P. 33—41; *Гардзонио С.* Семантика стиха и проблемы поэтического перевода (на материале итальянской Пушкинианы) // *Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика*. М., 1996. С. 156—163.

⁵⁹ *Samonà G. P.* L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia // *Ricerche Slavistiche*. 1977—1979. Vol. 24—26. P. 217—230.

⁶⁰ *Magarotto L.* Il prigioniero del Caucaso di A. S. Puškin // *Cavaion D., Magarotto L.* Il mito del Caucaso nella letteratura russa. Padova, 1992. P. 9—105.

⁶¹ *D'Amelia A.* La digressione onirica in Puškin // *Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte*. P. 75—95.

⁶² *Maver Lo Gatto A.* Ettore Lo Gatto puškinista // *Alessandro Puškin nel 150° anniversario della morte*. P. 155—166.

⁶³ См., например: *Ferrari Bravo D.* 1) La «ricezione» fra teoria e prassi poetica sull' «Evgenij Onegin» // *Carte semiotiche*. 1986. N 2. P. 81—92; 2) Perché l'ironia? Note sul primo capitolo dell' «Evgenij Onegin» // *Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino*. 1986. N 4. P. 429—474.

⁶⁴ См., например: *Verc I.* Puškinov roman v verzih // *Jezik in slovstvo*. 1986—1987. N 5. P. 129—132.

⁶⁵ *Гардзонио С.* Михаил Лопатто — прозаик и исследователь пушкинской прозы // *Вторая проза. Русская проза 20—30-х годов XX века*. Trento, 1995. С. 359—374.

⁶⁶ *Paoletta E.* Alessandro Puškin. Un iperboreo alla scuola dei latini. Alexander Puškin.

Что касается переводов, то послевоенные годы богаты новыми достижениями. Ло Гатто подготовил два издания полного собрания стихов и прозы.⁶⁷ Новые переводы «Евгения Онегина», как уже было отмечено, выполнили Э. Баццарелли и Дж. Джудичи. Недавнее переложение романа в стихах принадлежит писательнице-русистке Пиа Пера. М. Колуччи и С. Леоне предложили два новых перевода «Медного всадника», первый — в эндекасиллабах в духе лучших логаттовских традиций,⁶⁸ второй — в свободных рифмованных стихах, часто очень близких к русскому райку.⁶⁹ Новые издания «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы» курировал К. Янович-Страда.

Наконец, надо сказать, что в Италии издано немало трудов о пушкинской эпохе и о поэтах пушкинской плеяды. Конечно, здесь нет смысла приводить полное библиографическое описание научных исследований по этой теме, но стоит выделить давнюю работу М. Кайолы о Боратынском и серьезные работы Н. Каухчишвили о Пеллико в России, о Вяземском и ее издание дневника Д. Ф. Фикельмон.⁷⁰ Кроме того, в Италии вышли монографии и статьи о Батюшкове, Катенине, Кюхельбекере, Шевыреве, Раиче и др. Приятно назвать среди молодых итальянских ученых имя Лауры Росси, которая после долгого и тщательного изучения творчества русского поэта и писателя Михаила Муравьева естественно пришла к изучению Пушкина, как свидетельствует недавно появившаяся на страницах «Русской литературы» ее интересная статья «Пушкин и „Богиня Невы“ (мнимый и подлинный Муравьев у Пушкина)» (*Русская литература*. 1997. № 4. С. 3—15).⁷¹

Подведем итоги: итальянской пушкинистике в своей долгой и нелегкой истории удалось, конечно не без трудностей, создать вполне достойный внимания корпус исследований. Правда, Серена Витале в газетной статье, написан-

Hyperboreus Cynus latino fonte altus. Capitana, 1967.

⁶⁷ *Puškin A. S.* Opere. Milano, 1967; *Lirica di A. Puškin*. Firenze, 1968.

⁶⁸ *Colucci M.* Omaggio a Lo Gatto puškinista: Una versione de il Cavaliere di Bronzo // *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*. P. 27—40.

⁶⁹ *Leone S.* Una versione del Cavaliere di Bronzo. *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov*. Udine, 1992. P. 200—214.

⁷⁰ *Cajola M.* Eugenio A. Boratynskij. Una pagina di storia della poesia russa. Roma, 1935; *Kauchtschischwili N.* 1) Silvio Pellico e la Russia. Milano, 1963; 2) L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Viazemskij. Milano, 1964; 3) *Il Diario di Dar'ja Fedorovna Ficquelmont*. Milano, 1968.

⁷¹ В последние годы вышла также работа другой молодой исследовательницы, Валентины Росси, посвященная отношениям Пушкина с Шевыревым: *Rossi V. S.* P. Ševyrev e A. S. Puškin: un dialogo a distanza // *Ricerche slavistiche*. 42 (1995). P. 323—345.

ной по случаю открытия состоявшейся в октябре 1998 года в Риме и Венеции Пушкинской конференции,⁷² довольно пессимистически отмечает некоторое равнодушие к Пушкину в Италии и считает неудачными большинство итальянских переводов. Думается, эта позиция несколько драматизирует положение. Действи-

⁷² Vitale S. Disavventure di Puškin in Italia // La Repubblica. 1998. 15 Ottobre.

тельно, часто интерес к Пушкину в Италии ограничивается изучением восприятия Пушкиным Италии и итальянской культуры. Однако, как показывают работы последних лет, итальянская пушкинистика стремится сейчас перейти к комплексному изучению (историко-филологическому, культурологическому, идеологическому) наследия великого русского поэта. Будущее покажет, насколько наши оптимистические прогнозы обоснованны.

Р. Ю. Данилевский

НОВАЯ РАБОТА О ПУШКИНЕ И МАСОНСТВЕ*

В пушкиноведении и в литературе по истории русского масонства все еще остаются нерешенные вопросы, касающиеся взаимоотношений поэта и братства «вольных каменщиков». Мы не знаем, насколько хорошо были известны Пушкину их идеи и обряды и насколько это его интересовало, хотя он водил знакомство со многими участниками этого мистическо-просветительского течения в европейской культуре XVIII и первой четверти XIX века. Проблема усложняется еще и тем, что в России масонские ложи неоднократно запрещались, — и при жизни Пушкина это было сделано уже окончательно. Известен факт вступления поэта во время ссылки, в Кишиневе, в новосозданную там ложу «Овидий» (устав которой, правда, так и не был утвержден). Но, зная скептическое отношение вольнодумного поэта ко всякому обрядоверию, нельзя предположить, что это событие имело для Пушкина серьезное духовное значение. Да и сама ложа не успела, кажется, ничем себя проявить.

Сказанное не отменяет самой проблемы. Пушкин так или иначе не мог не столкнуться с масонством как с культурным явлением своей эпохи. И то, что на это обращалось до сих пор недостаточное внимание, оправдывает намерение молодого немецкого исследователя Маркуса Вольфа, ученика известного слависта проф. Оге А. Хансена-Лёве, взяться за это, как сам автор выразился, «отчаянное предприятие» (с. 5).

Несколько лет М. Вольф посвятил труду, который недавно издан под заглавием «Масонство у Пушкина: Введение в проблемы русских масонов и их значение для пушкинского творчества».

Книга состоит из трех частей; первые две — «Методика» (изучение масонства) (с. 18—40) и «История» (краткий очерк истории и описание масонских лож России до их запрещения в

1822 году и до восстания декабристов) (с. 41—67) — интересны сами по себе, даже безотносительно к пушкинской теме, так как содержат основные сведения об истории этого общеевропейского движения, о его идеях, ритуалах и символах. К книге приложена библиография литературы по всем этим вопросам, включая источники, касающиеся Пушкина и масонства, частично самые новые — до 1997 года. Приходится говорить «частично», потому что в библиографии имеются лакуны; так, не учтена обзорная статья С. А. Фомичева «Пушкин и масоны» (Русская литература. 1991. № 1. С. 156—165), и это тем досаднее, что в статье намечены пути исследования, прямо относящиеся к вопросам, которые рассматривает М. Вольф.

Минуя весь интересный материал, относящийся к масонству в целом, обратимся непосредственно к третьей части исследования. Она называется «Анализ» (с. 68—110) и посвящена установлению масонских аллюзий и ассоциаций в поэзии, прозе и эпистолярном наследии Пушкина.

Метод автора состоит в том, чтобы выявить у Пушкина отражения «невещественной» и «вещественной» символики масонства; к первой относятся детали ритуалов, формулы клятв и тостов, характерная терминология вроде обязательного обращения «брат», второе — это упоминания предметов, употребляющихся при масонских обрядах и символизирующих идеи «каменщиков» (молоток, передник, отвес, камень¹ и т. п.). Поскольку это предметы реального быта, то, как сознает М. Вольф, требуется еще что-то, что указало бы на их связь с масонской идеологией, — нужен намек на тайну, «аллюзия тайного братства», как выражается автор (с. 21).

Масонские аллюзии у Пушкина есть, хотя их немного: в стихотворном послании «Генералу Пущину» 1821 года (П. С. Пущин — глава

* Wolf Markus. Freimaurertum bei Puškin: Einführung in die russische Freimaurerei und ihre Bedeutung für Puškins literarisches Werk. München: O. Sagner, 1998. 115, 73 S. (Slavistische Beiträge, Bd 355).

¹ См.: Казарин В. П., Киселев А. В. Культура камня в эстетике и мировоззрении А. С. Пушкина: (Комментированный словарь-справочник). Симферополь, 1992.

кишиневской ложки «Овидий»), в повести «Гробовщик», возможно — в «Пиковой даме», определено — в статье об А. Н. Радищеве 1836 года, предположительно — в «Вахлической песне», в «Моцарте и Сальери» и т. д.).

Другая методологическая опора М. Вольфа находится вне текстов: это убежденность в том, что коль скоро Пушкин был принят учеником в ложу, то следует искать в его произведениях следы его масонского ученичества. А раз уж масонство находилось под запретом с середины 1820-х годов, то «это означает, что в самые важные творческие годы поэтизация масонства являлась для Пушкина табу, которое он мог предостеречь, только избрав особые литературные средства, не поддающиеся расшифровке со стороны профанов (так масоны именуют лиц непосвященных. — Р. Д.)». «Аллюзии, намеки или скрытые указания, — продолжает автор, — рассчитанные как легко раскрываемый литературный код только на определенных адресатов, владеющих специальным знанием, следует предположить с этого времени у Пушкина во всем, что имеет отношение к запретному масонству» (с. 21).

О том, что этот методологический подход небезупречен, свидетельствуют некоторые страницы третьей части книги М. Вольфа. В пушкинском «Пророке», в котором принято искать масонские аллюзии,² исследователь обнаруживает след масонского ритуала посвящения в степень мастера: выражение «вырвать язык» буквально соответствует клятвенной формуле «умолчания» посвященных о внутренних делах ложи (см. с. 67). Это совпадение действительно впечатляет. Но остальные аргументы в пользу проникновения в текст деталей масонского действия остаются все же зыбкими: и меч серафима, и сама ситуация возрождения через умирание могли прийти из Библии помимо масонства (которое и само широко пользовалось библейской символикой). Точно так же формула «умри и возродись», известная по «Западно-восточному дивану» И. В. Гете, с таким же успехом может быть отнесена к идеям масонства, с каким и к огнепоклонничеству зороастризма (откуда Гете ее и заимствовал), и к новозаветной идее «нового человека», и к всякой философии духовного обновления. Кстати, автор рассматриваемой работы до известной степени отдает себе в этом отчет (см. с. 32—33, 77), усиливая тем самым читательское сомнение в том, что Пушкин серьезно углублялся в метафизику «вольных каменщиков».³

Более сложна интерпретация в этом же духе «Гробовщика» и «Пиковой дамы».

Повесть о сне подвыпившего московского гробовщика Адрияна Прохорова моментально озаряется таинственным масонским светом, стоит исследователю сосредоточиться на «трех франмасонских ударах в дверь», произведенных соседом героя сапожником Готлибом

Шульцем. Появляется соблазн смотреть едва ли не на весь текст повести как на иносказательное изображение масонского обряда посвящения в мастера. Масонский ореол приобретают такие предметы, как гробы (даже комически-нелепая вывеска мастерской, гласящая, что здесь гробы отдаются направо, вызывает «подозрение» в масонском ритуале символического положения во гроб!), слово «ремесленник» («подмастерье» у масонов) и т. п.; даже крылечко домика Адрияна кажется аналогом входа в ложу и символом «лестницы Якова» (см. с. 89—94). Естественно, пробуждение героя хочется осмыслить как духовное «просветление», масонский переход к новой жизни (с. 93).

Из диалога Адрияна с его работницей Аксиньей видно, конечно, что пробуждение обрадовало гробовщика. «Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постель, да и спал до сего часа, как уж и к обедне отблагостили», — сообщает Аксинья.

«— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так, — отвечала работница (Надо надеяться, что это не ритуальный масонский диалог. — Р. Д.).

— Ну, коли так, — заключил Адриан, — давай скорее чаю да позови дочерей».

Нельзя не заметить умиротворенного настроения героя, но если связывать это с масонской идеей, то как быть с другими счастливыми концовками страшных историй?

Автор исследования не согласен с мыслью о том, что некоторые детали в повести «Гробовщик», имеющие связь с масонством, поданы Пушкиным иронически и пародийно.⁴ Но комична сама ситуация: масонские таинства и московские обыватели — гробовщик, сапожник, пьяный будочник — сочетание несочетаемого. А Пушкину надо было создать атмосферу ночного кошмара, жуткого страха, соединив его с повседневным бытом практичного гробовщика, — и тут пригодились пугающая репутация масонов с их кладбищенским антуражем (череп, гробы и т. п.). Так что и пародию, и пушкинскую иронию можно все же предполагать в «Гробовщике», но с прибавлением масонского эзотерического ужаса, над которым никто не смеется.

Нет насмешки в «Пиковой даме», в тексте которой М. Вольф усматривает масонские «структуры» (см. с. 94—103). Правда, это произведение с его чрезвычайно глубокой, если не бездонной, нравственно-психологической проблематикой прямо-таки притягивает к себе всех, кто склонен к философскому интерпретациям. Обыгрывание романтических мотивов, мистики карт, атмосфера таинственности и своеобразной ностальгии по веку Сен-Жермена и Калиостро в сочетании с пушкинским трезвым и грустным взглядом на современность — все это не могло обойтись без масонской ноты.

² См.: Фомичев С. А. Пушкин и масоны // Русская литература. 1991. № 1. С. 162.

³ Подобные сомнения см.: Там же. С. 161.

⁴ См.: Nerre E. Puškins «Grobovščik» als Parodie auf das Freimaurertum // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. Bd 17. S. 5—32.

М. Вольф отмечает даже не ноту, а целый комплекс мотивов, восходящих, по его мнению, к масонству. Это мистические цифры три и семь, следы каббалы в карточной игре, ряд деталей, которые — будь у нас уверенность в том, что Пушкин действительно много думал о масонстве, работая над «Пиковой дамой», — можно было бы рассматривать как иносказательное изображение атрибутов масонской ложи.⁵ К ним автор исследования относит, например, винтовую лестницу, символизирующую для «каменщиков» Соломонов храм; другая деталь — ключ как символ раскрытия тайны (как мы помним, Лизавета Ивановна дает Германну ключ от «потаенной лестницы»), хотя, строго говоря, ключ был нужен не для этого, а для того, чтобы легче было сбежать, и т. д. Можно догадываться, что в каких-то подробностях, особенно в том, что касается темы карт, Пушкин пользовался представлениями мартинистского ответвления масонства, однако лестница, ключ, бой часов, жутковатый облик старой графини (аллюзия смерти) — детали реальные и от того еще более ужасающие, независимо от масонских аналогов.

Вероятно, увлеченность темой приводит исследователя иногда к преувеличенным представлениям о масонских аллюзиях у Пушкина. Это относится и к «Моцарту и Сальери», где производится разыскания прежде всего потому, что исторический прототип композитора принадлежал к масонской ложе. Но и слова другого героя, Сальери, о том, что он «сделался ремесленник» и музыку «разъял, как труп», приобретают для М. Вольфа масонский смысл (см. с. 84). Приблизительно то же происходит, как кажется, и с пояснениями к роману в стихах. Кличка «фармазон», которой аттестуют Онегина деревенские соседи, сама по себе интересна для историка культуры и языка, но к масонству как идеологии она имеет довольно косвенное отношение. Справедливо обращает внимание автор работы на то, что не всякое упоминание

камня в романе («волна и камень» в строфе XIII главы второй) есть намек на нечто масонское (с. 81). Подобно этому, добавили бы и мы, не всегда и не непременно имеет масонский смысл число три и не всякое испытание, переносимое литературным героем, может быть истолковано как отражение масонских посвящений. Взять хотя бы «Сказку о рыбаке и рыбке», где этого имеется в избытке, но не станем, пожалуй, искать масонскую символику в каждом пушкинском сюжете.

Как видим, едва ли стоит заведомо подходить к литературному тексту как к криптограмме. Разумеется, существует подтекст, но это все-таки не совсем шифр какого-нибудь «тайного братства».

Согласимся с автором исследования в том, что Пушкин интересовался масонством. М. Вольф правомерно ссылается на статью поэта о Радищеве, где говорилось о мартинистах: «Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, к которому они принадлежали» (цит. на с. 106). Культурный и гражданский подвиг Н. И. Новикова, самого выдающегося представителя русского масонства, Пушкин высоко ценил. Но «странная смесь» идей и традиций в мировоззрении масонов — эта была черта эпохи, представлявшая для поэта исторический и, как показало исследование немецкого слависта, немалый эстетический интерес (тайнственность ритуалов, мистические символы, причудливая религиозность). М. Вольф и его предшественники помогают нам догадываться еще о чем-то, что в масонстве было небезразличным для Пушкина. Глубоко в пушкинских текстах, почти незримо, только иногда выходя на поверхность, присутствует острый интерес к миссии человека, «скучному шепоту» его Судьбы. К этому шепоту напряженно прислушивались и «вольные каменщики», пытаясь проникнуть в его тайный смысл.

Как достоинство исследования М. Вольфа отметим имеющиеся в книге указатели-списки немецкой и русской масонской символики (с. 46—73). Они превращают, повторяем, небольшую работу о Пушкине и масонстве в пособие по истории этого все еще мало изученного культурного явления.

⁵ М. Вольф опирается, в частности, на изд.: Weber H. B. «Pikovaja dama»: A Case of Freemasonry in Russian Literature // The Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. P. 435—447.

Г. В. Краснов

НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ...*

Такой подзаголовок нового, во многом обновленного биографического труда одного из старейшин отечественной пушкинистики, отечественного литературоведения В. И. Кулешова.

К пушкинской биографии причастны, как известно, выдающиеся ученые, писатели. Среди них — П. В. Анненков, Я. К. Грот, Л. Н. Майков, П. И. Бартенев, П. Е. Щеголев, М. А. Цявловский, В. В. Вересаев, Н. Л. Бродский, Б. В. Томашевский, И. Л. Андроников, Ю. М. Лотман, каждый из которых предложил свой подход к пониманию пушкинского гения. То были или «материалы» к биографии, или попытки представить научную биографию поэта, или «летопись» жизни и творчества. У В. И. Кулешова — «научно-художественная биография», т. е. попытка соединить, казалось бы, трудно совместимое. В. И. Кулешов, на мой взгляд, неплохо справляется с этой проблемой. Автор удачно сближает повествование-исследование и воображаемый диалог Пушкина с другими действующими лицами, возникающими по ходу биографии поэта. В повествовании — неторопливый стиль, беседа со слушателем-читателем, автор-экскурсовод, знающий, что в данную минуту следует напомнить, выделить, как высказать свое мнение, показать.

В I главе, повествующей о детстве Пушкина: «Крестил новорожденного, по всей вероятности, священник той же церкви Никита Иоаннов, ибо, когда Пушкину надо было отъезжать в Лицей, именно Никитой Иоанновым было выдано метрическое свидетельство о рождении и крещении поэта. Смены священников на протяжении двенадцати лет вроде бы не было... Церковь Богоявления на Елоховы была не такой, какой мы видим ее сейчас» (с. 7); «Дом, в котором жили Пушкины, отстоял от церкви всего на несколько сотен шагов, если пересечь Немецкую улицу и затем пройти к Госпитальному мосту на Язуе...»; «Отец и мать были еще сравнительно молоды...»; «Женился Сергей Львович по любви, почти на бесприданнице... Барышня была красивой, начитанной, живого ума, хорошо говорила по-французски...» (с. 8). В описаниях возникают места обитания, живые лица, характеры. Стиль разговорный, по ходу изложения событий немало просторечных словечек. Они оживляют разные сцены биографии. Домашний спор о Лицее: «Александр упрямился то, о чем говорил Тургенев. А бабушка Мария Алексеевна все больше охала, разводила руками, вставляя поддепленное у Янковой то „Лицей“, то „Лицей“». Василий Львович раздраженно поправлял: „Лицей! Лицей!“ Карамзин

* Кулешов В. И. А. С. Пушкин. Научно-художественная биография. М.: Наука, 1997. 432 с.

спокойно объяснил: „Господа, дело это вовсе не мудреное: и так, и так можно...“» (с. 41).

Правда, в последних главах (отчасти в VI, особенно в VII) живая интонация теряется, изложение больше склоняется к историко-литературным оценкам, в какой-то степени повторяя предшествующую работу автора «Жизнь и творчество А. С. Пушкина» (М., 1987).

Замечания пока касались «формы» биографии. А ее существо? Содержание? В предшествующей, только что упомянутой книге акцент делался на «историческом, социальном детерминизме», на связи «отдельного» и «общего». В рецензируемой книге — крен в уяснении семейных обстоятельств, литературной среды, особенностей творческого самодвижения поэта.

«Мысль семейная» — в реабилитации домашних начал, важных для проявления детского характера, его будущего в отрочестве и зрелости. Не только детские проказы, но и первые прозрения. На похоронах брата Николеньки «восмилетний Александр особенно восчувствовал слова и слезы обряда, познал последнее „прости“ при опускании гроба, заглянул в страшную яму, бросил свою горсть земли, задумался о грани, отделяющей бытие от небытия. Тайнство смерти впервые явило себя перед ним. Вскоре начались перемены в его характере, и он стал писать стихи» (с. 12). Домашние посетители, разговоры взрослых, суматошный, внесемейный дядюшка Василий Львович, пушкинское безденежье, отношения с отцом во время ссылки в Михайловское, семейные истории многих случайных и не случайных знакомых поэта, его «крепостная любовь», неусторенная жизнь в Петербурге после ссылки, его «донжуанизм», супружество — все связано, все «биографично», в уже известное автор вносит новые догадки, умозаключения, заставляет неожиданным голосом говорить о себе, казалось бы, малозначимые детали. Может быть, от педанта отца, коммиссионера, к Пушкину со временем пришла упорядоченность в работе, любовь к «бухгалтерским книгам», куда заносились художественные тексты, черновики писем, рисунки. Оказывается и почерки сына и отца схожие. Комментарий к письму В. Ф. Вяземской мужу от 1 августа 1824 года, где говорится о похождениях одинокого «ребенка» (Пушкина) в Одессе и его целомудренным решением покинуть город, заставляет усомниться в некоторых преувеличенных представлениях о взаимоотношениях Пушкина и Е. К. Воронцовой.

Пушкин и Наталья Николаевна: тонкий психологический анализ, «история души» со своим сложным сюжетом. Заново рассматривается линия поведения каждого, без уступок той и другой стороне, без обвинений. Приговор общий: свет не мог простить поэту его гения, а Наталье Николаевне — ее красоты.

И все-таки автор, ориентировавший публикацию в свое время нашумевших писем Н. Н. Гончаровой, не выдерживает. Говоря о несостоявшейся отставке Пушкина в июне 1834 года, вдруг решает за него, подсказывает ему *post factum*, что надо было бы порвать с двором, обрести свободу — из запрета пользоваться архивами пострадали бы некоторые творческие замыслы, в запасе были другие... В. И. Кулешов уверяет, что «жизнь была бы спасена». Вспомним терзания поэта того времени. Супруга в Яропольце, взаимное нетерпеливое ожидание писем, отчеты о проведенных днях, денежные долги, тревоги о здоровье, семейные заботы. «Дай Бог тебя мне увидеть здоровою, детей целых и живых! да плюнуть на Петербург, да подать в отставку, да удрать в Болдино, да жить барином! Неприятна зависимость; особенно, когда лет 20 человек был независим. Это не упрек тебе, а ропот на самого себя» — в письме от 18 мая 1834 года. Снова через несколько дней: «Хлопоты по имению меня бесят; с твоего позволения, надобно будет, кажется, выйти мне в отставку и со вздохом сложить камер-юнкерский мундир, который так приятно льстил моему честолюбию... Зависимость и расстройство в хозяйстве ужасны в семействе; и никакие успехи тщеславия не могут вознаградить спокойствия и довольства... Ты разве думаешь, что свицкий Петербург не гадок мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами?»

Время обязанностей, забот, к тому же летняя пауза, отключающая поэта от придворного ритуала. Забвение — в работе, вечером — в «клубе». Тупиковая ситуация. Или окунуться в хозяйственные дела, «жить барином», или, не унываясь до роли придворного шута, защитит вместе с Натальей Николаевной свое реноме поэта. Выбор был сделан. В. А. Жуковскому не пришлось долго убеждать в этом своего друга.

Вдумчивое, «попугуйное» сопряжение Пушкина со многими современниками — одно из достоинств рецензируемой книги. Обозначены многие выходы Пушкина в мир, взаимный диалог с друзьями, историческими деятелями, с лицами, представляющими Россию. Многие их имена известны в пушкинистике. Свежий взгляд — в акцентах, в обрисовке литературной, общественной атмосферы, воспитывавшей поэта, рождавшей его дерзновения. Здесь автор лицейского проекта М. М. Сперанский, его сподвижник И. И. Мартынов, А. П. Жуницын с его блестящим выступлением на открытии Лицея, А. И. Галич со своей негражданской педагогикой, педантичный новый директор Лицея Е. А. Энгельгардт. Лицейский круг Пушкина, пространный, но реальный диалог Пушкина и Дельвига о литературе, о старших и о своих сверстниках. «Что-то Александр не договаривал, — читаем мы в перебиве диалога, — рисуя свой идеал писателя, словно ему самому хотелось объединить в себе все качества своих учителей: быть и Вольтером, и Гете, и Расином, подражая Державину, Батюшкову и Жуковскому — и не быть ни тем, ни другим, ни третьим, а совместить их всех в себе» (с. 92).

Интересное описание путешествия ссыльного Пушкина в Екатеринослав позволяет приоткрыть замечательное семейство Раевских, а затем познакомить с истинным благодетелем поэта генералом И. Н. Инзовым, его разнородным окружением. Поэт познавал не только своих доброжелателей и недоброжелателей, большее — «всю ширь России в ее реальной будничной жизни» (с. 134). В книге подробно рассказывается о пребывании Пушкина в Каменке, его знакомстве с членами «Южного тайного общества». Автор не упускает некоторые детали, существенные для истории декабристского движения. Например, кто председательствовал на одном из собраний, посвященном тайному обществу, с присутствием Пушкина? Генерал Н. Н. Раевский или его сын, Александр? В. И. Кулешов при поддержке ряда пушкинистов склоняется в пользу последнего (см. с. 160—161). Кстати, он резонно замечает: «Мы не должны переносить жесткие современные критерии на оценку поведения людей пушкинского окружения в Кишиневе. Тогда границы между тайным и явным были весьма условными: действовал кодекс дворянской чести, люди доверялись безоглядно» (с. 165).

После Юга в Михайловском Пушкина от одиночества спасают Пущин, Дельвиг, Н. М. Языков. Н. Полевой еще в 1825 году писал, что Пушкин, «чарующий нас своими поэмами, как будто вызвал на труд других, дремавших над элегиями и песенками». Среди последних назван и Языков, поклонявшийся Пушкину и соперничавший с ним. В тезисной форме творческие контакты Языкова и Пушкина были определены В. И. Кулешовым в названной выше книге 1987 года. В новой книге эта тема раскрывается более разносторонне. Встречи в Тригорском, Михайловском многое перевернули в представлении Языкова о Пушкине. В цикле стихотворений Языкова, посвященных Пушкину, Тригорскому, В. И. Кулешов не без оснований видит своеобразное развитие мотивов «Евгения Онегина». Желательно было бы, чтобы автор биографии продолжил бы исследование поэтического диалога, привлек внимание читателя к 4-й главе пушкинского романа, где сопоставлены элегии Ленского и Языкова: «Так ты, Языков вдохновенный, / В порывах сердца своего, / Поешь бог ведает кого...»

Конечно, «арзамасское братство» со своей непосредственностью, детскостью уже позади, пушкинский круг расширяется, на сцену выходят новые имена, новые истории. В. И. Кулешов в некоторых случаях бывает излишне категоричен. Художественная тенденция биографии вступает в конфликт с научной. Вряд ли у Пушкина после аудиенции у Николая I не стало «ни друзей, ни литературных связей», исключая «десяток (!) давних приятелей, уже постаревших, присмиривших» (с. 301). Описания отношений Пушкина с С. А. Соболевским, Люболюдрами, братьями Киреевскими, Н. Полевым, его пребывания в салонах, в частности в салоне Е. М. Хитрово, по существу опровергают страстное утверждение биографа.

Творческий процесс Пушкина отражен во всех главах книги. Он включает и творческую историю отдельных произведений («Братья разбойники», незавершенный «Арап Петра Великого», некоторые строфы «Евгения Онегина»), предположения и утверждения, касающиеся прототипов женских образов в лирических посланиях поэта, проблемные характеристики наиболее крупных вещей писателя. Подчеркивается не смена веж, а интенсивность пушкинского самодвижения, его необыкновенность, его, по заявлению Достоевского, отзывчивость, его непредсказуемость. «В запасах памяти замыслы-секреты дозревали годами. Бывали странные возвраты к тому, что уже давно пройдено. Бывало неожиданное опережение событий» (с. 136).

Исследователь не направляет всецело творчество писателя в известное русло — от романтизма к реализму. Не избегая этих понятий, автор книги оперирует преимущественно жанровым подходом. Выделяются на первых порах «байроническая» элегия «Погасло дневное светило», «серьезнейшее» второе послание «К Чаадаеву», поэмы «Кавказский пленник», «Цыганы» с главным героем современником. Любопытно при этом пояснение автора: «Пушкин отказывается от расхожих определений современника. Он сам пережил на юге серьезную духовную драму, и его перестали занимать гимны Лувелю, Зандту. Внимание Пушкина привлекают глубинные процессы в современной жизни Европы. Зорче всматривается он в окружающих русских вольнодумцев, подмечает слабые стороны» (с. 190—191).

Тема Россия (Европа) и Восток, затронутая в книге в связи с циклом «Подражания Корану» и другими произведениями, — часть магистральной проблемы о национальном характере творчества Пушкина. В современных научных дискуссиях, публицистике Пушкин как феномен, гений бывает представлен вне национальной жизни России. В. И. Кулешов явный противник такой концепции.

Национальное прослеживается в образной системе произведений Пушкина, особенно в их жанровой новизне («Руслан и Людмила»), в прозе торечии, присутствии и лирике поэта, в историческом колорите его литературных вещей. Дано оригинальное, полемическое по отношению к существующим работам, сопоставление «Дон Жуана» Байрона и «Евгения Онегина». Основной тезис автора: «„Евгений Онегин“ — произведение совсем другого фабульного и сюжетного содержания, нежели „Дон Жуан“ Бай-

рона» (с. 255). Одновременно исследователь бросает реплики, которые, однако, требуют разъяснений. К примеру, читаем: «Но образ Татьяны в романе, конечно, сильно идеализирован» (с. 213). В сравнении с возможным прототипом или в структуре романа? Другое утверждение: «Онегин не растет (?!), а деградирует на протяжении романа» (с. 265). Заявление несколько безапелляционное.

Более собранно в связи с национальностью «идей» дан анализ «Бориса Годунова». «В чем заключалась сила России, если она выстояла в тех смертельно опасных условиях? — задает вопрос от имени Пушкина автор книги. — Ведь есть же какой-то тайный смысл всему, что случилось? Пушкин задавался вопросом, который не был по плечу ни одному мыслителю и писателю того времени» (с. 273—274).

Национальные мотивы отмечаются и в лирике Пушкина, и в общем складе его личности, его натуры. Апологетически, публицистично звучит концовка биографии: «Пушкин всегда хотел, чтобы Россия „встала“ ото сна: он сначала пробуждал ее стихами, потом всколыхнул ее своей смертью... Отчетливо осозналось — закатилось солнце русской поэзии, но взойшло солнце гражданской совести с тем же именем — Пушкин!» (с. 423).

Что в итоге? Думается, что научно-художественная биография Пушкина в исполнении В. И. Кулешова в главных моментах удалась. В текущей пушкинистике явствен разброс различных литературно-исследовательских приемов. Есть сторонники представить жизнь поэта в жанре детективном, показать «игрового» Пушкина. Эту тенденцию, рассчитанную на «ширпотреб», к сожалению, поддерживает еженедельник «Книжное обозрение». Есть и другого рода исследования, справедливо противопоставленные белым школярским изданиям. Укажем на книгу уже покойного В. А. Грехнева «Мир пушкинской лирики» (Н. Новгород, 1994), на увлекательное изложение истории появления поэмы «Руслан и Людмила» В. А. Кошелевым («Первая книга Пушкина»; Томск, 1997), на большую группу статей в фундаментальном сборнике «Александр Пушкин и славянщина», изданном в Польше под редакцией Б. Бялковича («Acta Polono-Ruthenica», III, Olsztyn, 1998).

Книга В. И. Кулешова сохраняет ценные литературоведческие традиции, она подает биографию Пушкина без занимательной фантастики, она документальна и необходима вдумчивому читателю.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПУШКИН И ГРИБОЕДОВ»

13—16 января 1999 года в усадьбе А. С. Грибоедова «Хмелита» состоялась Международная научная конференция «Пушкин и Грибоедов», которой по сути дела был дан старт юбилейным мероприятиям, посвященным 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Конференция была организована Институтом русской литературы (Пушкинский Дом), музеем-заповедником А. С. Грибоедова «Хмелита», Министерством культуры Российской Федерации, администрацией Смоленской области, Новгородским государственным университетом им. Ярослава Мудрого, Всероссийской библиотекой иностранной литературы им. М. И. Рудомино. Открыл конференцию министр культуры России В. К. Егоров; далее выступил глава администрации Смоленска А. Д. Прохоров; о перспективах развития усадьбы «Хмелита» рассказал директор музея-заповедника В. Е. Кулаков.

Первый доклад — профессора С. А. Фомичева (Санкт-Петербург) — был посвящен актуальным проблемам грибоедоведения. В докладе была отмечена роль научных грибоедовских конференций, которые проводятся с 1974 года Пушкинским Домом, в оживлении грибоедовских исследований, которые в предыдущие десятилетия, казалось, зашли в тупик и сводились к немногочисленным статьям и заметкам в основном полемического свойства. С 1986 года регулярные Грибоедовские чтения стали проходить в тесном научном контакте с музеем-усадьбой А. С. Грибоедова «Хмелита». В ходе научных заседаний сложился коллектив исследователей жизни и творчества Грибоедова, которому ныне по силам создание источниковедческого фундамента, намеченного в свое время в пушкиноведении, — серии трудов, без которых любое нынешнее «отраслевое литературоведение» не может успешно развиваться. Это прежде всего академическое полное собрание сочинений А. С. Грибоедова (прежнее вышло в 1911—1917 годах), работа над которым в Пушкинском Доме практически давно закончена, но вышел из печати в 1995 году лишь один из трех томов («Горе от ума»), финансирование же второго тома (художественные произведения) было произведено Госкомпечатью РФ лишь в конце 1998 года (он находится в печати). Третий том (переписка, деловые бумаги) лежит без движения. «Летопись жизни и творчества А. С. Грибоедова», работа над которой была начата Н. К. Пиксановым и закончена А. Л. Гришуниным, также остается до сих пор в рукописи. Смоленский государственный университет ныне приступил к изданию Толкового словаря «Горя от ума», созданного еще в 1941 году Суражеским. Требуется переиздание таких трудов, как «Грибоедов в русской критике» и «Грибое-

дов в воспоминаниях современников». До сих пор нет комплексного исследования полного состава списков «Горя от ума». Нет и полной библиографии литературы о Грибоедове. Вероятно, прежде всего отсутствием фундаментальной источниковедческой базы вызвано прекращение работы над подготовкой грибоедовского CD, которая была начата Институтом мировой литературы РАН. Музею-усадьбе «Хмелита» следует приступить к собиранию материалов для Грибоедовской энциклопедии. Особое значение приобретает исследование дипломатической деятельности и дипломатических идей А. С. Грибоедова, плодотворность которых обнаружилась в наше время. Грибоедов был не просто дипломатом-практиком — его концепция восточной политики России была весьма перспективна.

Профессор из Англии Лоуренс Келли сообщил о том, что он в данный момент работает над биографией А. С. Грибоедова на английском языке. В архивах Великобритании Л. Келли разыскал новые материалы о дипломатической деятельности Грибоедова. Особое внимание исследователя уделил щекотливым вопросам: были ли англичане в Персии соучастниками убийства Грибоедова и была ли его смерть необходима Англии для достижения своих политических целей. Докладчик доказал несостоятельность таких обвинений со стороны исследователей, которым недоступны были британские источники и выводы которых о причастности Англии к гибели Грибоедова были некорректны.

В первый день конференции с докладом выступила еще одна представительница Великобритании, госпожа Присцилла Рузвельт, посвятившая свой доклад русской усадьбе как культурному феномену.

Ю. П. Фесенко (Украина, Луганск) в докладе «„Горе от ума“ и „Борис Годунов“: к проблеме сопоставительного анализа» обратил внимание на диалогическое соотношение произведений Грибоедова и Пушкина. Личность в грибоедовской комедии фатально порабощена фамусовским обществом, возникновение которого при помощи разветвленной системы намеков и параллелей Грибоедов возводит к реформам Петра I. Пушкин развенчивает иллюзию о естественном гуманизме свободной личности, эгоистически устремленной к власти даже во времена ослабления официозного диктатора. Ю. П. Фесенко говорил и о том, что хотя народ находится за пределами грибоедовской пьесы, но за счет разноуровневой фольклоризации изображаемое оценивается с народной точки зрения. В «Борисе Годунове» народ присутствует, но никакого принципиального влияния на ход событий оказать не может. Различные прохо-

димцы-авантюристы ловко манипулируют мнением толпы, почему представители низов и вынуждены «безмолвствовать». В функциональном отношении массовые сцены в «Борисе Годунове» близки к собирательному образу социальной среды в «Горе от ума». Адресные переключки «Бориса Годунова» и «Горя от ума» дополнительно подчеркивают общность исторической концепции у Грибоедова и Пушкина. Между пьесами Грибоедова и Пушкина существует конструктивный диалог о роли личности — народа — государства в отечественной истории.

Профессор С. М. Шаврыгин (Ульяновск) прочел доклад на тему «„Пушкинское” и „грибоедовское” в драматических экспериментах А. Шаховского конца 1820-х — начала 1830-х годов». В частности, исследователь отметил, что А. А. Шаховской в этот период творчества создает не только «поэтические салаты» (по выражению Грибоедова) из чужих произведений, прежде всего пушкинских, но и собственные оригинальные пьесы («Аристофан, или Представление комедии „Всадники”», «Смоляне, или Русские в 1611 году»), в которых отразились литературные взаимоотношения Грибоедова и Пушкина. В названных пьесах А. Шаховского докладчик нашел много общих поэтических сюжетных мотивов, характеристик отдельных персонажей с комедией «Горе от ума» и трагедией «Борис Годунов». Это свидетельствует о влиянии Грибоедова и Пушкина на творческое развитие Шаховского, но означает не только заимствование, но и своеобразное преломление мотивов пьес Грибоедова и Пушкина в текстах Шаховского, обусловленное общим ощущением эпохи, эстетическими запросами того времени, поисками путей жанровой перестройки драматургии. В отличие от Грибоедова он разрабатывает не молюеровский, а гольдониевский тип комедии, а в отличие от Пушкина — тип средневековой русской мистерии, представленный у Дмитрия Ростовского. Шаховской, смыкаясь в общем развитии русской драматургии с Грибоедовым и Пушкиным, сохраняет самостоятельность в собственных драматургических поисках.

Доклад профессора Г. В. Краснова (Коломна) назывался «Два финала: „Горе от ума”, „Евгений Онегин”». Финалы этих произведений обобщают ряд близких сюжетных мотивов, в частности мотивов, выражающих тип героя (героя-чудака, героя-скитальца), феномен Москвы и ее нравов, антропологизм в понимании «ума» у Чацкого и Онегина. Грибоедов усиливает последние монологи Фамусова и Чацкого (вместо: «Вы жертвуйте чинам — Собой и дочерью» — «Вы, страстные к чинам: В дворянской спеси...»). Заключительная реплика, обычно принадлежащая слугам («Хвастун» Я. Княжнина, «Урок кокеткам» А. Шаховского), выказана одним из главных героев, Фамусовым. Его слово, как и Чацкого, — «слово-действие» (Ю. Тынянов). В последних строфах «Евгения Онегина» видна циркуляция уже выраженных мыслей: «О, много, много рок отъял!», «А ты, младое вдохновенье...», «Живу, пишу не для похвал...», «Мечты! Мечты! Где ваша сла-

дость?» и др. Финалы в комедии Грибоедова и в пушкинском романе — диалоги с читателем, который становится соучастником творческих замыслов и воплощений писателя.

Академик Н. И. Михайлова (Москва) в докладе «Поэтика „говорящих” имен в „Евгении Онегине” (Грибоедов, Пушкин)» выявила возникшую под влиянием грибоедовской комедии общую закономерность в именовании гостей на балу у Лариных в пятой главе пушкинского романа. Это «говорящие» имена. Впервые было раскрыто значение имен Харликова и Флянова. По «Толковому словарю» В. И. Даля «харлить — жилить, оттягивать неправдой чужое». Харликов — жила, отнимающий неправдой чужое добро. Пушкин дал ему греческое имя Панфил, означающее «всеми любимый, всем милый». Создавая «говорящую» фамилию Флянова, Пушкин, как и Грибоедов, использовал выразительные возможности не только русского, но и французского языка. Фамилия Флянов созвучна французскому слову *flaner*, означающему «слоняться, бродить, бездельничать».

Доклад Е. А. Вилька (Санкт-Петербург) назывался «Замыслы трагедий Пушкина и Грибоедова 1820-х годов» и в нем шла речь о типологической близости замыслов трагедии Пушкина «Вадим» и «Родамиста и Зенобии» Грибоедова. Общность замыслов рассматривалась как результат воздействия одного из направлений развития русской трагедии XVIII — начала XIX века, реализованного в творчестве Я. Б. Княжнина, в ряде трагедий М. М. Хераскова, П. А. Плавильщикова, В. А. Озерова, С. Н. Глинки, Ф. Ф. Иванова. Эта линия традиции была обозначена в докладе как «трагедия мстителя» и были обрисованы контуры присущего ей сквозного сюжета. Черты именно этого сквозного сюжета «восстания мстителя» могут быть обнаружены в сохранившихся набросках трагедий Пушкина и Грибоедова. Е. А. Вильк проанализировал связь этих замыслов с конкретными текстами, относящимися к традиции «трагедии мстителя», прежде всего с «Вадимом Новгородским» Княжнина, а также с трагедиями Озерова и Хераскова. Установление этих связей позволяет не только уточнить историко-литературную перспективу драматических замыслов Пушкина и Грибоедова, но и осветить ряд «темных» мест в них. В частности, версия того, что пушкинский Вадим поручал своей возлюбленной Рогнеде убийство его противника Громвала, высказанная ранее в пушкиноведении, получает дополнительное основание, ибо имя Рогнеды, взятое Пушкиным, восходит к трагедии Хераскова «Горислава, или Идолопоклонники», героиня которой выступает в этой столь необычной для «галантной традиции» роли.

Г. Е. Потапова (Санкт-Петербург) прочла доклад на тему «„Жаль еще, что поэт не побранил потомства в присутствии своего книгопродавца” (еще раз об «Отрывке из Гете» и «Разговоре книгопродавца с поэтом»)».

Е. Е. Давыдова (Пастернак) (Хмелита) подготовила доклад «Персидские мотивы в творчестве Грибоедова».

Доклад В. С. Фомичевой (Санкт-Петербург) назывался «Из первых отзывов о комедии „Горе от ума“ (О. И. Сенковский)». А. С. Грибоедов и О. И. Сенковский были знакомы и относились друг к другу с неизменным уважением. В первом номере «Библиотеки для чтения» Сенковский опубликовал рецензию на «Горе от ума», в которой впервые объявил комедию Грибоедова классическим произведением, более того, поставил ее во главу русской литературы. Также впервые в этой рецензии О. И. Сенковский сравнил «Горе от ума» со «Свадьбой Фигаро» Бомарше, особо подчеркивая роль комедии Грибоедова в современной политической жизни России.

В докладе Л. А. Степанова (Краснодар) «„Семела“ Шиллера в творческом сознании Грибоедова» был осмыслен широкий контекст творческой акции Грибоедова — его участия в переводе ранней (1782 год) шиллеровской пьесы на античный сюжет, подготовленном для бенефиса Е. С. Семеновой. Ориентация на исполнительницу главной роли Юноны обусловила все изменения и дополнения, которые по дословному переводу Грибоедова внес его соавтор Жандр, создавший «мифологическое представление» «Семела, или Мщение Юноны». В записке к издателю «Сына отечества» (1817. № 51. С. 237) Грибоедов высоко отозвался как о пьесе Шиллера, так и о «новых, оригинальных красотах», «добавленных» Жандром. Это «переложение» следует рассматривать как плод совместных усилий обоих переводчиков. Их установка на яркую театральность входила в замысел — предварить светскую комедию «Притворная неверность» контрастным по материалу и пафосу мифологическим представлением, в котором бенефициантка явилась бы в роли трагико-патетического плана, т. е. в своем основном амплуа. Психологическая разработка характеров (Юнона, Юпитер, Семела) и ситуаций в шиллеровской пьесе была близка Грибоедову — автору ранних светских комедий, поскольку строй чувств и переживаний мифологических героев Шиллер попытался приблизить к чувствам своих современников. Деятельным участием в постановке «Семелы» Грибоедов поддерживал складывавшуюся в России первых десятилетий XIX века традицию восприятия Шиллера как ученика Шекспира, «театрального романтика». Перевод «Семелы» стимулировал новую волну переводов произведений Шиллера. Прозвучавший в «Семеле» мифологический мотив покаяния Иксиона был воспринят Грибоедовым как самостоятельный сюжет, который он несколькими годами позднее (1822) предлагал для творческой разработки Кюхельбекеру.

Название доклада профессора В. А. Кошелева (Новгород Великий) «Откуда взялся рыцарь Грибоедов?» — цитата из письма К. Н. Батюшкова и В. Л. Пушкина к Н. И. Гнедичу, в котором с «арзамасских» позиций оценивалась полемика 1816 года о русской балладе, развернувшаяся между Гнедичем и Грибоедовым. Пушкин-дядя, называя последнего «рыцарем», ориентировался на распространенное в России

начала XIX века представление о Дон Кихоте (Дон Кишоте) как смешном сумасброде. Впоследствии именно в таком ключе неоднократно в критике характеризовался и тип Чацкого, в качестве благородного и не особенно умного чудачка, не понимающего жестоких законов реальной жизни. В частности, такова была и первая реакция А. С. Пушкина, наскоро прослушавшего комедию Грибоедова во время приезда в Михайловское И. И. Пущина 11 января 1825 года. Однако уже в то время в России началась эпоха более глубокого, философско-психологического истолкования романа Сервантеса, и ответ такого восприятия «русского Дон Кихота» падает и на позднейшую (1831 года) пушкинскую оценку полемики о балладе, где признана победа в споре Грибоедова, и на характеристику самого автора «Горя от ума», развернутую в «Путешествии в Арзрум».

Доклад А. Л. Гришунина (Москва) назывался «Схватка над Грибоедовым: Н. К. Пиксанов — М. В. Нечкина». Н. К. Пиксанов издал полное собрание сочинений драматурга, написал исследование «Творческая история „Горя от ума“», установил дефинитивный текст комедии и создал целую научную дисциплину о Грибоедове со всеми ее специальными ответвлениями. Один из главных выводов ученого состоял в том, что идейный состав «Горя от ума» сложился уже в ранней редакции (1823), независимо от прямых декабристских влияний, до встреч с декабристами в 1824—1825 годах. Между тем в советские годы всем классикам полагалось быть прогрессистами, революционерами. Академик М. В. Нечкина декабристов рассматривала сквозь призму классовой и межпартийной борьбы большевистской эпохи и как центральную революционную организацию с жесткой партийной дисциплиной. В книге «А. С. Грибоедов и декабристы» (1947) автор «Горя от ума» оценивался как полный «партийный» член тайного общества, действующий по заданию организации, в частности для вовлечения в их дело генерала А. П. Ермолова с его Кавказским корпусом. На пути этой априорной концепции стояли исследования Н. К. Пиксанова, и М. В. Нечкина всю мощь своего критицизма направила против него. У Пиксанова было множество возражений на эту критику, но книга Нечкиной тотчас после своего выхода получила Сталинскую премию и сделалась таким образом неприкасаемой для критики. Панегирическая рецензия на нее была поручена С. М. Петрову, который ознакомил с копией статьи Н. К. Пиксанова. Свой отзыв об этой рецензии и о книге Нечкиной в форме письма к С. М. Петрову Н. К. Пиксанов «доверительно» сообщил в машинописном варианте письма близким людям. Возражения Пиксанова, а также суждения о книге Нечкиной Н. М. Дружинина, В. В. Виноградова, А. А. Ахматовой, Н. Я. Эйдельмана и других показывают, что Н. К. Пиксанов одержал в этом споре научную и нравственную победу над его оппоненткой.

В. С. Листов (Москва) сделал доклад на тему «Женитьба Грибоедова в служебной пере-

писке». По мнению автора доклада, брак дипломата и княжны Н. А. Чавчавадзе был совершен в августе 1828 года с серьезным нарушением законов и обычаев Российской империи. Будучи в Тифлисе, Грибоедов не мог быстро получить разрешение на женитьбу у своего начальника, министра иностранных дел К. В. Нессельроде. Спеша к месту службы, в Тегеран, Грибоедов добился разрешения на брак у главнокомандующего Кавказской армией К. Ф. Паскевича, что было «противу правил». Основу доклада составили комментарии В. С. Листова к двум письмам Паскевича к Нессельроде и одному письму Паскевича к Грибоедову. В них выявляется бюрократическая процедура, связанная со свадьбой. Скандал, возникший в августе 1828 года, разрешается резолюцией Николая I, в декабре того же года признавшего брак дипломата и княжны «совершенно правильным». В. С. Листов высказал предположение о том, что резолюция царя осталась неизвестной Грибоедову.

Ли Кью Хо (Корея) прочел доклад «О хронотопе комедии „Горе от ума“». Поступательный ход времени в фамусовском мире прекращается. Это символизируют остановленные Фамусовым в первой же сцене комедии часы. Хронологическая перспектива московского пространства сосредоточивается целиком в циклическом, по М. М. Бахтину, бытовом времени. Каждому из героев комедии присущ при этом свой индивидуальный темп проживаемого ими времени. Важен, в частности, мотив «быстрой езды», прямо или косвенно характеризующий каждого из героев: «статичный» герой Скалозуб, плохой ездок Молчалин, «бывший ездок» Горич и «подвижный» герой, по Ю. М. Лотману, Чацкий. Все эти персонажи, как отмечается в комедии, прибыли в Москву из внесмоковского пространства. Кроме Чацкого, все они подчиняются замедленному, сонному течению московского времени. Московокое пространство, поглощающее других героев, оказывает свое влияние и на Чацкого. Чацкий обладает уменьшающимся, постоянно сужающимся временем. Эффект уменьшения времени отражает все усиливающуюся по ходу действия тоску, съедающую Чацкого. В связи с этим сознаваемое Чацким время стремится от настоящего к будущему и образует «прямую линию» хода времени (прошлое — настоящее — будущее), выводящую героя за пределы московского пространства.

А. В. Королькова (Смоленск), избравшая отправной точкой своего доклада «Динамическая композиция комедии А. С. Грибоедова „Горе от ума“» мыслью о том, что основой динамической композиции комедии Грибоедова «Горе от ума» является взаимодействие, взаимопроникновение тематических групп, говорила о том, что понятие тематической группы совпадает с пониманием Тыняновым «материала» стихотворных текстов. Тематические группы выделяются по данным созданных автором доклада алфавитно-частотного и частотного словарей. В комедии можно выделить около тридцати тематических групп: «ум/безумие», «смех», «люди/человек», «Москва», «служба», «чины»,

«любовь», «родственные связи», «название чинов» и т. д. Функции тематической группы «ум/безумие» соответствуют функциям композиционного рефрена лирических стихотворений. Движущей силой внутри каждой тематической группы являются противоречия. В качестве примера была рассмотрена тематическая группа «Москва», предложена диаграмма развития данной тематической группы. В композиционной структуре пьесы выделяются и так называемые статические элементы. Во-первых, в комедии существуют одиннадцать явлений, где не развиваются ее основные темы. Во-вторых, существуют в пьесе и «формальные» тематические группы, лексемы которых, десемантизируясь, выполняют номинативные функции (например, тематические группы «родственные связи», «название чинов», «дружба», «свет» и пр.). Чередование статических и динамических элементов является законом построения комедии «Горе от ума», определяющим внутреннюю гармонию произведения.

Профессор М. Г. Гулиев (Азербайджан) в докладе «А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов и Азербайджан» говорил о том, что начиная со второй половины XIX века и вплоть до наших дней внимание к творчеству А. С. Пушкина усиливается, стимулируя изучение его произведений и осуществление переводов и издания его книг на азербайджанском языке. Жизнь и творчество А. С. Грибоедова также широко представлены в научных трудах, учебниках и учебных пособиях в Азербайджане, его «Горе от ума» переведено на азербайджанский язык. На волне нового общественного подъема в республике в связи с обретением независимости и суверенности осуществляется попытка новых подходов, нового осмысления и толкования исторических фактов, событий. Если в этом смысле Пушкин остается фигурой как бы «нейтральной», то отношение к Грибоедову неоднозначно. Его популярность как поэта и драматурга оказалась «вторичной» по сравнению с его политической и государственной деятельностью. Это прежде всего связано с его ролью в истории Азербайджана, в подписании судьбоносного для азербайджанского народа Туркманчайского мирного договора в 1828 году, с миграционными процессами, начавшимися после этого события, и др.

Профессор М. В. Строганов (Тверь) в докладе «Грибоедов как комментатор Пушкина» предложил новое объяснение стихотворения А. С. Пушкина «Буря» с опорой на путевые записки Грибоедова о Крыме: в «Буре» описывается одна из скал Южного берега Крыма.

Доклад Эрки Перанена (Финляндия) назывался «От Фамусова до Порфирия Петровича (Грибоедов, Пушкин, Достоевский)».

Л. А. Перфильева (Москва) прочла доклад «Тема русской дворянской усадьбы в произведениях А. С. Пушкина». А. С. Пушкин был хорошо знаком со всеми особенностями русского усадебного мироустройства, и все его описания различных усадебных реалий так точны и конкретны, что вполне могут быть использованы в

дальнейшем в качестве исторического источника. Все дефиниции пушкинских описаний имеют важное значение. Так, деревенская усадьба дяди Евгения Онегина является образом дворянской усадьбы екатерининского времени, тогда как усадьба Лариных предстает перед читателем в облике, обновленном в два первых десятилетия XIX века. При этом поражает знание поэтом всех тонкостей архитектурной типологии, проявляющееся в описании им ландшафта парков, планировки и обстановки усадебных домов и пр. Различия в типологии двух усадеб важны для сюжета романа, ибо подчеркивается, что Онегин живет здесь как бы «по-новому в старом», тогда как Ларины, напротив, — «по-старому в новом». По существу «усадебными» главами романа «Евгений Онегин» Пушкин открывает для себя и для читателей тему о судьбах потомков старинных дворянских родов, их миссии, о возможных путях к благополучию и счастью. С окончанием романа эта тема не показала поэту исчерпанной, а потому и была развита в других его произведениях.

В докладе С. В. Денисенко (Санкт-Петербург) «Москва-девичье... Мотив московского сватовства в творчестве Грибоедова и жизни Пушкина» рассмотрены скрытые отсылки в повести Пушкина «Пиковая дама» к комедии Грибоедова. Старую графиню Томский называет «бабушкой», и она, словно вспомнившая графиню Хрюмину, говорит Лизавете Ивановне о том, что не страдает глухотой. Германн сочетает в себе «таланты» Молчалина «умеренность и аккуратность» и ухаживает за Лизаветой Ивановной подобно Молчалину. Один из эпитафиев повести (по-французски): «Вы, сударь, кажется, решительно предпочитаете горничных. — Что делать, сударыня, они свежее» мог быть вложен в уста Молчалина. В докладе рассмотрена трансформация ситуации «московского сватовства» («московская невеста» — «незадачливый жених») в «Пиковой даме» (старая «Венера московская» графиня — «жених полуночный» Германн).

В докладе профессора В. А. Викторевича (Коломна) «Антитеза старина/новизна в комедии „Горе от ума“ и в романе „Евгений Онегин“» два этих произведения рассмотрены как значительные для русской литературы XIX века, вступающие в диалог друг с другом в «большом времени» (М. М. Бахтин) национальной культуры. В них, по мнению докладчика, обсуждалась одна из ключевых культурных антиномий — «старое/новое». В русской истории она приобрела (особенно на рубеже веков) предельно острый, катастрофический характер разлома, разрыва, о чем свидетельствовали, в частности, выступления А. С. Шишкова, Н. М. Карамзина, А. С. Хомякова. Непримируемость «старинны» и «новизны» в комедии Грибоедова определяется своеобразным фундаментализмом обеих сторон. В «Евгении Онегине», прежде всего через образ Татьяны, становится возможным взаимопроникновение старинны/новизны,

ибо «старина» («умная», «простонародная») обнаруживает внутренний ресурс традиционализма — необходимую для человека устойчивость бытия. Дialeктика преодоления антиномичности старинны/новизны запрограммирована в христианской культуре (взаимопроникновение Ветхого и Нового заветов) и в русском языке (ср. диалектные коннотации слов «старина» и «новизна», поговорки о соотношении «старого» и «нового»).

В докладе Ю. Н. Борисова (Саратов) «Грибоедов и Чехов в художественно-смысловой структуре рассказа И. А. Бунина „Чистый понедельник“» речь шла о концептуальной соотносительности знаковых для отечественной культуры имен, имен-символов «Грибоедов—Чехов» как в анализируемом произведении, так и в пространстве «московского текста» русской литературы. Повествуя о «странной любви» безмянных героя и героини (последняя занимает центральное положение в поэтической сюжетной структуре рассказа), Бунин детально, во множестве живых примет воссоздает атмосферу Москвы начала нашего века. Явленным в повествовании эквивалентом напряженных духовных исканий героини, скрытых от читательского взгляда, становится ее перемещение в культурном пространстве города. Вектор этого движения направлен в прошлое: из Москвы чеховской через грибоедовскую — к духовно-нравственным ценностям допетровской Руси. Как будто внезапно возникшее и не мотивированное внешне стремление героини от могилы Чехова (эпизод на Новодевичьем кладбище) к незнакомому дому на Ордынке, где когда-то жил Грибоедов, означает, по мнению докладчика, кульминацию внутреннего сюжета. Выбор героини словно задан соотношением противонаправленных афористических цитат из драматургических текстов Грибоедова и Чехова: «В Москву! В Москву!» и «Вон из Москвы!». Грибоедовская Москва в ассоциативном контексте рассказа — это Москва эпохи Грибоедова, включая и то, что сатирически запечатлелось в великой комедии, и то, что связано с героической личностью поэта-дипломата, с его служением долгу и мученической гибелью.

Л. Г. Хромченкова (Новоспасское) сделала сообщение на тему «Глинка и Пушкин. Из практики систематизации материалов музея-усадьбы „Новоспасское“ М. И. Глинки».

Т. В. Евдокимова (Санкт-Петербург) рассказала об истории Пушкинского кабинета ИРЛИ РАН и представила библиографию «А. С. Пушкин и А. С. Грибоедов», составленную по данным каталогов кабинета.

Ход конференции широко освещался в газетах, на радио и на телевидении. К началу конференции был приурочен выпуск первого тома нового серийного издания «Хмелитский сборник», в который включены материалы предыдущих Грибоедовских чтений.

В. С. Фомичева