

Болдинский музей-заповедник А. С. Пушкина  
Горьковский  
ордена Трудового Красного Знамени  
государственный университет  
им. Н. И. Лобачевского

# БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Горький  
Волго-Вятское книжное издательство  
1980

8P2

Б79

Редакционная коллегия:

акад. М. П. Алексеев, Н. А. Борисова, В. А. Грехнев,  
Г. И. Золотухин, Г. В. Краснов, Г. В. Москвичева,  
Н. М. Фортунатов

**Болдинские чтения.** — Горький: Волго-Вятское  
Б79 кн. изд.-во. 1980.—191 с.

60 коп.

Основу статей очередного сборника составляют материалы докладов, прочитанных на традиционных Болдинских чтениях осенью 1979 г. Проблематика книги — вопросы поэтики Пушкина и изучения текста, литературных связей, пушкинского краеведения.

Сборник адресован преподавателям литературы, студентам, любителям русской классики.

Б 70202—074  
М140(03)—80

8P2

© Болдинский музей-заповедник А. С. Пушкина, 1980 г.

## От редколлегии

Новые «Болдинские чтения» продолжают прежние издания под этим же заглавием, появившиеся в 1976 г. на материалах болдинских конференций, организуемых Болдинским музеем-заповедником А. С. Пушкина.

Идея болдинских конференций возникла с расширением географии пушкинских исследований в послевоенный период, когда образовался ряд периферийных центров в отечественном пушкиноведении (Псков — Михайловское, Тбилиси и др.). Эти центры оказались в большинстве случаев удачным объединением сил литературоведов, музейных работников, фольклористов с более или менее регламентированной своей проблематикой, которую нельзя назвать чисто краеведческой и в то же время она непонятна без конкретных краеведческих разысканий, без «местного» колорита, без фактов, постоянно питающих историко-литературные характеристики творчества Пушкина.

В кругу болдинских конференций и «Болдинских чтений», естественно, выявились некоторые опорные темы, которые являются актуальными для изучения всего творчества поэта: лирика Пушкина 30-х гг., роман «Евгений Онегин», поэмы Пушкина 30-х гг., драматургия этих лет, пушкинская проза и критика. То есть проблематика конференций и «Чтений» охватывает самый зрелый и творчески необычайно разносторонний этап пушкинского наследия.

Историко-литературные и теоретические проблемы обычно рассматриваются на основе конкретных анализов текста, его творческой истории. Этим и определяются главные сложившиеся разделы «Болдинских

чтений»: «Поэтика Пушкина и проблемы изучения текста», «Пушкин и русская литература», «Пушкин и мировая литература», «Вокруг Пушкина».

Важнейшие из них представлены и в настоящих «Болдинских чтениях», которые явились в значительной степени итогом IX болдинской конференции (1979).

*Поэтика*  
Пушкина  
и проблемы  
изучения  
текста

*Е. А. Маймин*



Полифонизм  
художественного мышления  
в поэме „Медный всадник“

Исходная тема «Медного всадника» — тема Петра I — занимала Пушкина давно. Именно на эту тему были написаны пушкинские «Стансы». Она должна была играть важную роль в незавершенном романе Пушкина «Арап Петра Великого». Она была ведущей в «Полтаве».

С «Полтавой» «Медный всадник» имеет особенно близкие точки соприкосновения. Написанная в 1828 г., «Полтава» не только в финальной своей части, но в целом была вдохновлена мыслью о Петре. Отсюда все существенные особенности поэмы: ее композиции, образной структуры. Тень великого Петра легла на все создание Пушкина и определила общую расцветку исторической картины, саму направленность авторской мысли, авторское отношение к героям. Это отношение в поэме заведомо пристрастное: герои не только являются перед читателем, совершают те или иные поступки, живут своей особенной жизнью, но и оказываются перед авторским судом. При этом Пушкин прямо или не прямо судит героев именем Петра и его же именем выносит им окончательный приговор. Для поэмы характерна сознательная направленность в изображении героев. Белинский писал об этом применительно к Мазепе: «...в Мазепе мы видим одну низость интригана, состарившегося в кознях»<sup>1</sup>.

Поэма «Полтава» исполнена не только исторического, но и морализаторского пафоса. Это произведение од-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 409.

ноцентровое, в известном смысле «одногеройное». В нем все, так или иначе, исходно связано с Петром, устремлено на Петра, все им проверяется. С точки зрения нравственной, да и исторической тоже, в поэме существует только одна безусловная, положительная ценность: Петр и все, что ему близко, что служит его делу. Противники его дела при таком подходе становятся отрицательными героями в самом прямом значении этого слова.

Именно таким в поэме и является Мазепа. В нем все вызывает в читателе отталкивание, чувство неприязни. И даже любовь, внушенная им Марии, представляется читателю отчасти странной и не во всем высокой и, главное, почти вовсе лишенной поэзии.

Высоким поэтическим порывом окрашена в поэме фигура Петра и соответственно третья часть поэмы, целиком ему посвященная. Эта часть венчает поэму, для Пушкина она, несомненно, самая главная, в ней внутренний пафос пушкинского создания выходит на поверхность и окончательно проясняется. С самого начала и до конца, и в описании Полтавской битвы, и в последующих картинах и авторских рассуждениях, третья часть звучит как высокая ода Петру, как хвала его личности и его делам. В финале поэмы о Петре говорится:

Прошло сто лет — и что ж осталось  
От сильных, гордых сих мужей,  
Столь полных волею страстей?  
Их поколение миновалось—  
И с ним исчез кровавый след  
Усилий, бедствий и побед.  
В гражданстве северной державы,  
В ее воинственной судьбе,  
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,  
Огромный памятник себе.

Замечательно, что эти финальные мотивы «Полтавы» («прошло сто лет», памятник Петру) становятся основными и ведущими мотивами в «Медном всаднике»:

Прошло сто лет, и юный град,  
Полночных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво...

«Медный всадник» начинается с того, чем кончается «Полтава»: с высокой оды Петру и его делу. При этом

тема Петра в ее возвышенно одическом решении звучит не только в начале, но и далее в поэме:

Красуйся, град Петров, и сей  
Неколебимо, как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия;  
Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут  
И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра!

Все это очень похоже на «Полтаву». Но этим, однако, сходство кончается и начинаются различия. И принципиально важные различия.

Прежде всего, в «Медном всаднике» нет той сюжетной однолинейности и «одногогеройности», которые есть в «Полтаве», и в нем начисто отсутствует морализаторский лафос, хотя бы и понятый в самом высоком смысле этого слова. В «Медном всаднике», наряду с Петром, есть другой герой, противоположный Петру и вместе с тем близкий и дорогой автору, — это маленький человек, простой чиновник по имени Евгений:

Итак, домой пришел, Евгений  
Страхнул шинель, разделся, лег.  
Но долго он заснуть не мог  
В волнение разных размышлений.  
О чем же думал он? о том,  
Что был он беден, что трудом  
Он должен был себе доставить  
И независимость и честь;  
Что мог бы бог ему прибавить  
Ума и денег...

Евгений противопоставлен Петру не только положением, не просто как обыкновенный, маленький человек, но также и стилистически — тем, как он характеризуется автором, какими языковыми средствами. Если характеристика Петра выдержана в высоком речевом стиле («На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел...» и т. д.), то самая первая характеристика Евгения — вводная характеристика — выглядит в языковом отношении весьма обыденной и даже нарочито сниженной. Все это определяет тот эмоциональный фон, на котором герои воспринимаются читателем. Они не просто противопоставлены, они резко противопоставлены, они — антиподы.

Но в художественном и идейно-нравственном смысле они в то же время и равнозначны. Они воплощают собою разные сферы исторической жизни, но при этом имеющие одинаковое право на существование, одинаково законные. Больше того: их положение как высокого и маленького героя отнюдь не абсолютно. Маленький герой, тот, кого называют «маленьким человеком», при известном к нему отношении, при сугубо человеческой точке зрения на него, оказывается совсем не маленьким, а равно великим и, может быть, даже еще более великим и высоким, чем тот, кто традиционно так именуется.

С пушкинским маленьким героем, с Евгением, по ходу поэтического повествования именно такая переоценка и происходит. Он необычайно вырастает в глазах автора (и соответственно читателя) в кульминационной сцене поэмы — в сцене бунта. Здесь Евгений дан уже на ином эмоциональном и идеологическом фоне, чем вначале. Бунтующий, почувствовавший свое суверенное человеческое право (пусть только на миг почувствовавший — в художественном смысле это не имеет значения), Евгений перестает быть «маленьким человеком». В этот момент, в момент своего возмущения, он истинно великий — и замечательно, что это находит отражение и в языке, которым о нем говорится:

Кругом подножия кумира  
Безумец бедный обошел  
И взоры дикие навел  
На лик державца полумира.  
Стеснилась грудь его. Чело  
К решетке хладной прилегло,  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь. Он мрачен стал  
Пред горделивым истуканом  
И, зубы стиснув, пальцы сжав,  
Как обуянный силой черной,  
«Добро, строитель чудотворный! —  
Шепнул он, злобно задрожав,—  
Ужо тебе!..»

«Дикие взоры», «пламень пробежал», «чело», «обуянный» и проч. — все это приметные черты того возвышенно архаического, одического стиля, который с самого начала поэмы связан с темой Петра и с характеристикой Петра. В свое время Л. В. Пумпянский утверждал даже, что этот стиль в поэме связан *исключительно* с

Петром<sup>2</sup>. В действительности, как мы видим, он может быть связан и с Евгением. Стилистические средства характеристики Евгения в момент крайнего напряжения сюжетного конфликта оказываются однородными со средствами характеристики Петра. И в этом одно из проявлений — художественных проявлений — глубокой гуманистической и философской мысли поэмы. Сами особенности стилистики, которые читатель воспринимает цельно и эмоционально, дают ему почувствовать, что в поэме сталкиваются не малое с большим, а две равно-великие и равнозначные исторические силы.

Но, разумеется, дело тут не в одной стилистике. Особенности стилистики есть лишь отражение авторского сознания, отражение глубинной мысли произведения. Вызов, который бросает Евгений Медному Всаднику, воплощающему для него (и для читателя тоже) все могущество власти, — «Ужо тебе!» — есть голос не безумия, а человеческого права и человеческого достоинства. Недаром он находит сильный отзвук и сочувствие в душе читателя. И никакое «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой» не способно заглушить этого голоса. Не менее сильного, чем голос Петра, и не менее праведного, чем он.

«Медный всадник» в известной мере похож на поэму «Анджело»: не случайно обе поэмы писались приблизительно в одно и то же время. И в «Медном всаднике» тоже важное место занимает тема власти. Но решается она принципиально иначе, чем в «Анджело»: в соответствии не с авторским идеалом и политической программой, как это делалось в «Анджело», а с объективным и трагическим ходом истории, в которой нет места для идиллии. В результате «Медный всадник» оказывается начисто лишенным какого-либо, даже скрытого, дидактизма. Это не дидактическая и не программно-идеальная, а трагическая и философская поэма.

По типу авторского художественного мышления «Медный всадник» похож не на «Полтаву» и не на «Анджело», а больше всего на маленькие трагедии. Похож своеобразным полифонизмом художественного сознания. Напомню, что под «полифонией» М. М. Бахтин,

---

<sup>2</sup> См: Пумпянский Л. В «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — В кн: Пушкин Временник Пушкинской комиссии. М., Л., 1939, т. 4—5, с. 93.

который ввел в употребление этот термин, понимал «многомирие» художественного произведения, отсутствие в нем единой системы отсчета, художественное равноправие героев разного идейного уровня. При этом «создателем подлинной полифонии» М. М. Бахтин считал Достоевского<sup>3</sup>.

Последнее утверждение, однако, требует уточнения. Все главные качества полифонизма еще до Достоевского проявляются у Пушкина, в частности в некоторых из его маленьких трагедий и в поэме «Медный всадник».

Разумеется, полифонизм Пушкина в маленьких трагедиях отнюдь не безусловный. Герои трагедии «Моцарт и Сальери», например, совсем не уравниваются в их нравственной и человеческой ценности. Но каждый из них — не только Моцарт, но и Сальери — изображаются на самом высоком уровне, лучшими в своем роде. При этом «правда» Сальери, отравившего Моцарта, просто не может быть сколько-нибудь абсолютной правдой. Это правда в тех границах и в той степени, в какой она только возможна для такого героя и при таких условиях, — правда завистника, и высокого завистника. В «Моцарте и Сальери» проблема зависти исследуется во всей ее сложности и возможной глубине, и для этого как раз и нужен самый высокий род зависти и самый высокий завистник, которые позволят рассмотреть проблему в ее предельной остроте, с максимальной художественной убедительностью.

Понятие «полифонический» подходит к маленьким трагедиям Пушкина в той мере, в какой оно вообще может подходить к характеристике литературного произведения, т. е. не буквально, относительно. Ведь и у Достоевского Христос и Инквизитор, Алеша и Иван Карамазовы не равноценны, но каждый утвержден писателем в своей собственной правде и в той степени, в какой это вообще возможно. Правда Ивана Карамазова есть самое полное утверждение его правды с его точки зрения и в системе его понятий. То же самое и у героев пушкинских полифонических произведений.

Полифонизм художественного мышления и у Пушкина, и у Достоевского придает особую высоту и литературным героям, и автору. Он делает авторский взгляд на вещи максимально широким и объективным — взгля-

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 47.

дом не только художника, но и мудреца, философа. В полифонизме художественного сознания сказалось одинаково и у Пушкина, и у Достоевского стремление к истине, находящейся за пределом только частного и личного взгляда на вещи, сказалось желание постигнуть всю возможную полноту, глубину и неоднозначность объективной жизненной правды. В некоторых отношениях полифонизм соответствует реализму художественно-философской мысли. Не удивительно, что он зародился в самых истоках русского реализма, в творчестве его основоположника — Пушкина.

В «Медном всаднике» Пушкина еще больше и прямее, чем в маленьких трагедиях, проявляется полифонический тип авторского сознания и, стало быть, полифонической оказывается и внутренняя структура поэмы. В ней, как и во всех произведениях такого типа и такой структуры, не один голос и не один смысловой и идейный центр, а несколько центров и несколько голосов: голос Петра, голос Евгения. Они ни в каком смысле и ни в какой степени не заглушают друг друга, но являются самостоятельными и равноправными: за каждым из них своя истина, своя особая точка зрения, не сводимая к другой точке зрения и не подчиненная ей. Это, по существу, и делает «Медного всадника» не просто поэмой во славу Петра и не просто «петербургской повестью» о трагедии маленького человека, но произведением истинно философского значения.

В высшей степени показательно, что среди многочисленных толкователей «Медного всадника» как прошлого, так и нашего времени наблюдается нечто очень похожее на то, что происходит с интерпретаторами полифонических романов Достоевского. Они не просто спорят и не соглашаются друг с другом, но часто, опираясь на соответствующий текст (и, значит, не без оснований), приходят к прямо противоположным выводам.

Прислушиваясь и доверяясь исключительно одному голосу в поэме Пушкина, ее толкователи легко и вполне закономерно оказываются на диаметрально противоположных точках зрения. Одни из них слышат в поэме только голос утверждения: «Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия!» — и находят в ней главным пафос прославления русской государственности. Другие, потрясенные голосом Евгения, голосом истинно человеческого возмущения и достоинства: «Добро, стро-

итель чудотворный!» — хотят видеть и видят в «Медном всаднике» в качестве ключевой высокогуманную мысль о праве всякого человека на счастье. И те, и другие толкователи поэмы по-своему правы, их выводы совсем не произвольны. Но те и другие правы лишь ограниченно, не вполне, не до конца. Они односторонне правы и, следовательно, не совсем правы.

В «Медном всаднике» нет единой системы отсчета и единой, сводимой к ясному и однозначному понятию правды, как нет в нем и сколько-нибудь категорических и окончательных решений. В нем больше вопросов, нежели прямых ответов на вопросы. Так часто бывает в великих произведениях искусства. Отвечая А. С. Суворину, Чехов писал: «Требуя от художника сознательно-го отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника»<sup>4</sup>.

Ни одна из сил, противостоящих друг другу в поэме «Медный всадник», не одерживает единоличной и абсолютной победы. Истина на стороне Евгения — но истина и на стороне Петра и его великого дела. Споры, которые время от времени ведутся в науке, на чьей стороне сам Пушкин (при этом предполагается однозначный ответ: или-или), в сущности, лишены художественных оснований. Они предполагают либо дидактический склад мышления спорящих, либо имеющую право на существование сознательную постановку перед собой прямо дидактических или публицистических задач. Что же касается Пушкина, то он ни в чем не поучает, хотя многому учит; он сталкивает в поэме равновеликое, ничему не давая торжествовать окончательно. Он делает так во имя высшей правды, которая сама по себе не только значительна, но и поучительна — правды жизни и правды искусства. Вся его поэма — это воплощенная в художественных образах великая загадка и великая драма истории, над которой задумываются и размышляют и после Пушкина многие поколения читателей.

---

<sup>4</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма. М., Наука, 1976, т. 3, с. 46, Письмо от 27 октября 1888 г.

*Н. Д. Тамарченко*



К проблеме романа  
в творчестве А. С. Пушкина  
(„Евгений Онегин“ и „Цыганы“)

Из многих возможных подходов к проблеме мы выберем, условно говоря, историко-типологический.

«Евгений Онегин» — единственное пушкинское произведение, бесспорно принадлежащее к жанру романа, справедливо рассматривается как «первообраз» так называемого «культурно-героического» типа романа, сформировавшегося в творчестве Тургенева. Закономерность такой эволюции определяется с учетом прежде всего сюжетно-тематической структуры «Евгения Онегина», но его стилистическое построение, как показал М. М. Бахтин, типично именно для романа<sup>1</sup>. Напротив, если искать закономерные связи с пушкинским творчеством романов Л. Толстого и Достоевского, то речь может идти отнюдь не о «Евгении Онегине», а в целом ряде произведений разных жанров, одинаково противостоящих роману по своей стилистике. Среди этих произведений особое место занимают «Цыганы», открывающие пути не только к Достоевскому (что достаточно очевидно), но и к Толстому<sup>2</sup>.

Если считать, вслед за М. М. Бахтиным, основным конструктивным принципом романа — как жанра — социально-идеологическое разноречие в двух его аспектах: в явлениях романного диалога, с одной стороны, и разностильности, с другой — то различие между «Цыга-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., Худож. лит. 1975, с. 416.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — Учен. зап. ТГУ, вып. 1119. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962.

нами» и «Евгением Онегиным» можно определить так: в первом случае идеологическое разноречие не сочетается с разностильностью, дано через однородное стилистическое единство. По-видимому, характерный для «Цыган» тип сюжетно-тематического построения, актуальный для последующего русского романа, у Пушкина не мог сочетаться с романной же стилистической организацией художественного целого. Проверка этого предположения могла бы уточнить наши представления как о специфике пушкинского романа, так и о природе синтеза, осуществленного в последующем развитии жанра.

Особую значимость при этом приобретает предложенное М. М. Бахтиным понятие «образа языка», связанное с идеей двойного определения (установления внешних границ) образа «говорящего человека» в романе: с помощью собственно идеологической и социально-языковой, стилистической дифференциации<sup>3</sup>. Везде, где исследователь подчеркивает специфику романа по сравнению с другими жанрами литературы нового времени, на первый план выступает второй аспект. Но в том случае, когда роман противопоставляется эпосу, главным оказывается идеологическое своеобразие героя, проявляющееся прежде всего в действии: действие романного героя «не общезначимо и не бесспорно», «всегда нуждается в идеологической оговорке», связано с «идеологически оспоримой позицией», воплощенной в «идеологически выделенном кругозоре»<sup>4</sup>.

Образы языков как «идеологически выделенные кругозоры» героев, имеющие сюжетные функции (обоснование и оценка — через диалог — их действий) и создающие определенность образа человека именно в этой сфере, в «Цыганах», несомненно, присутствуют<sup>5</sup>.

В связи с ситуацией «добровольного изгнания», составляющей основу первого цикла развития действия поэмы, возникает вопрос о возможности (или невозможности) для человека цивилизованного мира приобщиться к миру цыган. В композиционной форме диалога проис-

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с 145—146, 171—172

<sup>4</sup> Там же, с 147

<sup>5</sup> Проблема диалога в «Цыганах» впервые поставлена в кн. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин Л., Асадема, 1924, с 36. Анализ поэмы в свете этой проблемы проведен наиболее последовательно в кн. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина М., Наука, 1974, с 10—15

ходит оформление и взаимоопределение двух мировосприятий. При этом «смысловое разногласие» проникает внутрь отдельного высказывания. Земфира и Старик стремятся взглянуть на обсуждаемую ситуацию с чужой точки зрения: «огромные палаты», «разноцветные ковры», «уборы дев» — то, что, по мнению Земфиры, ценится людьми другого мира; «заботы жизни бедной» в рассказе Старика об Овидии — оценка жизни цыган с точки зрения «жителя полудня». Особенно показательны, что цыгане в этом рассказе — «чужие люди», живущие на «чуждой земле». Образ Овидия дан здесь и как «образ языка»: «Имел он песен дивный дар», «Людей рассказами пленяя». Этим одновременно освещается изнутри и сам рассказ об Овидии. Иное освещение создает точка зрения Алеко: «Цыгана дикого рассказ»<sup>6</sup>.

Но воспринимается собеседниками не внешний, стилистический облик чужого слова (в рассказе Старика в этом смысле нет ничего «дикого»), а именно его идеологический облик. Определяющие Овидия как «певца» словесные формулы в речах Старика и Алеко входят в состав единого поэтического стиля. Одна из них — «И голос, шуму вод подобный» — как бы оживляет Овидия, дает ему «голос», хотя и говорит о нем в третьем лице; другая — «Певец любви, певец богов» — прямое обращение к Овидию, но стилистически — своеобразная эпитафия, зачисление «певца» в исторический каталог культурных ценностей.

Стилистическое равновесие этих формул оборачивается глубоким различием скрытых в них поэтических символов, поскольку последние обращены к сюжету, очерчивают контуры коллизии произведения. В рамках целых высказываний возникает противопоставление символики жизни, движения (образ потока) — не случайно в рассказе Старика тоска Овидия переживает его («Его тоскующие кости») — и смерти, посмертной ценности человека («славы»)<sup>7</sup>: «Могильный гул, хвалебный глас» (а не голос самого Овидия), «Из рода в роды звук бегущий».

---

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. 2-е изд. М., Изд-во АН СССР. 1957 т. 4, с. 214—215. Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию.

<sup>7</sup> На значение мотива жизни и смерти в поэме первым (и, если не ошибаемся, последним) обратил внимание Ю. Айхенвальд. См. в его кн.: Пушкин. 2-е изд. М., 1916, с. 68—70.

Так намечено противоречие между миром, закрепляющим имя человека в истории («слава»), и миром, равнодушным к имени («Я прежде знал, но позабыл Его мудреное прозвание»), рассматривающим отдельную судьбу как часть коллективной жизни. Предание («Меж нами есть одно преданье») сохраняет как раз жизнь рода, не заменяя ее «звучком» одного имени; но вместе с тем оно хранит живой и конкретный духовный облик человека. Наоборот, боязнь безымянности, растворения личности в безлично-природной жизни, жажда «славы» ведут к утверждению отвлеченной, посмертной ценности человека; самоутверждение граничит с самоотрицанием. Это противоречие воплощено в соотношении двух точек зрения, двух «языков», но не дано как осознанное внутреннее состояние каждого из участников диалога. Тем самым оно характеризует созданную историей основную коллизию человеческого бытия, которая реализует себя в жизни каждого из героев поэмы как сбывающаяся судьба.

Проявлению и разрешению обозначенной таким образом коллизии способствует ситуация измены во втором цикле действия поэмы. Выявляется противоположность уже не двух миров, а избранных в результате их столкновения этических позиций. «Правда» Земфиры — это народная традиция неограниченной «воли», но по отношению к Алеко такая «правда» оборачивается жестоким безразличием к имеющему свои права неповторимому и незаменимому чувству. Алеко, напротив, исходит из собственной, личной меры чувства, но стремится утвердить ее как всеобщий закон, требуя постоянства за постоянство. Измена для него — нарушение этого закона, преступление, которое он вправе судить. И эта «правда» также превращается в свою противоположность по отношению к Земфире. Идеологическое самоопределение героев в диалоге связано с некоторой стилистической дифференциацией: монолог Алеко «Я не таков...» имеет романтически-индивидуалистический колорит, песня Земфиры — единственный вставной жанр в поэме — обладает известной стилистической традиционностью. Речь Старика и в идеологическом, и в стилистическом планах соотнесена с обоими полюсами: его чувство так же постоянно и избирательно, как чувство Алеко; в то же время он сознательно подчиняет себя стихии изменчивости, которая руководит поведением

Земфиры, понимая и принимая эту стихию как разумную и естественную необходимость.

Такое построение диалога как будто указывает на возможность единой нравственной меры, мотивируя изнутри художественного мира стилистическое единство поэмы; но в результате развертывания сюжета ни одна из трех позиций не остается неизменной.

Возможная внутренняя противоречивость позиций Алеко и Земфиры реализуется, получает психологическое «наполнение»: созданные этими героями «сценарии» дальнейших событий (песня Земфиры и картина мщения в монологе Алеко)<sup>8</sup> не совпадают с их реальным поведением. Земфира оказывается способной почувствовать душевные муки Алеко; его, несмотря на декларированную ранее твердость («Я в волны моря не бледнея И беззащитного б толкнул»), страшит необходимость мщения. Разрешение этих противоречий в эпизоде убийства завершает образы героев, исчерпывая напряжение, вызванное противоположностью их позиций. Алеко говорит: «Теперь дыши его любовью» — т. е. объявляет чувству Земфиры конец, ставит ему предел. Земфира отвечает утверждением неизменности своего чувства: «Умру любя». Ее изменчивость оборачивается постоянством, ею отстаивается та правда Алеко (правда единственности и неизменности однажды сделанного выбора), которую он сам нарушил убийством. Концовка сюжета, подобно новеллистическому «pointe» переворачивающая соотношение противопоставленных в действии начал, впервые создает полную слитность героев с силами всеобщей необходимости: их позиции не традиционные, не «готовые», но и не субъективные, а как бы утвержденные в них судьбой. Это придает патетическое звучание последнему слову героев, внешне повторяющему первоначальное, «готовое» слово («Умираю любя» — в песне Земфиры).

Подобную же перемену мы видим и в последнем слове Старика. Обрамляющее авторское слово («Тогда старик, приближась, рек» и «Сказал, и шумною толпою...») придает его монологу черты высшей авторитетности. Но эта особенность свидетельствует не о слиянии точек зре-

---

<sup>8</sup> Ср.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., Худож. лит., 1973, т. 2, с. 97.

ния автора и героя<sup>9</sup>. Правда Старика уже не общая, для всех равная (ср.: «Чредою всем дается радость»), а именно правда особого мира, так что высший нравственный закон, выражающийся в осуждении убийства как такового, формулируется, однако, через резкое противопоставление цыган и Алеко. Отсюда, в частности, и тот факт, что характеристика цыган в этом монологе («Мы робки и добры душою») не может не показаться странной даже и тем, кто вслед за В. Г. Белинским, склонны почти отождествлять последнее слово Старика с прямым авторским словом<sup>10</sup>.

«Выделенные идеологические кругозоры» героев могут сочетаться со стилистическим единством поэмы потому, что они оказываются частью образа героя, создаваемого завершающим единством его судьбы. К сюжетно очерченному целому героя и всего художественного мира, к страстям и судьбам, воплощающим коллизию произведения, и обращено диалогически последнее авторское слово. Подчеркнем: это диалог не с каким-либо отдельным героем, а с исторически развивающимся миром, своеобразным «словом» которого явились судьбы и страсти героев.

В этом смысле диалог в поэме «снят» и завершен, поскольку границы между миром и поэтическим «я», героями как живыми людьми и, в то же время, порождениями творческой фантазии становятся в эпилоге предметом своеобразной эстетической игры и преодолеваются в единстве созданного здесь образа творческого сознания, осуществляющего в абсолютной своей свободе — в противовес подвластности героев судьбе и неразрешимости объективно-исторической коллизии — необходимость гармонии. Этот образ извне мотивирует и завершает стилистическое единство произведения как единство именно поэтического стиля.

Изнутри оно мотивировано, как мы стремились показать, не самой по себе сюжетной очерченностью образа героя, но тем, что данный способ изображения, миную

---

<sup>9</sup> Ср. многократно отмеченный тон сочувствия и сострадания Алеко в речи повествователя (сравнение героя с отставшим от стаи раненым журавлем и т. п.).

<sup>10</sup> См. напр.: Фридман Н. В. О романтизме Пушкина («Цыганы» в художественной системе южных поэм) — В кн.: К истории русского романтизма. М., Наука, 1973, с. 150—152.

самосознание героя, устанавливает такую соотнесенность его с общим состоянием мира, которую можно назвать символической: своей судьбой герой «высказывает» и проявляет вовне это состояние (общие контуры которого очерчены, как говорилось выше, непосредственно с помощью символических образов). Такая соотнесенность возможна и потому, что социально-конкретные сферы быта цыганского табора, с одной стороны, и жизни «душных городов», с другой — остаются за пределами действия и духовного облика главных героев, лишь подчеркивая художественную значимость отвлечения от них основного предмета изображения.

В романе «Евгений Онегин» современный исследователь находит то же, на первый взгляд, соотношение между героем и общим состоянием мира, которое мы увидели в «Цыганах»: «независимая личность несет в себе общие тенденции эпохи и оказывается непосредственным воплощением «субстанциональных» начал национальной истории, которые именно в отдельной личности достигают сознательного самоопределения. Наконец, важным фактором оказывается связь судьбы героев с коренными противоречиями бытия и духа, обнаженными атмосферой общеевропейского послереволюционного кризиса»<sup>11</sup>. Посмотрим, как сказалась взаимосвязь частного и всеобщего в «образах языков», созданных в романе.

Прежде всего, отметим, что в романе, организованном как художественная энциклопедия именно «голосов» и «языков» национально-исторической жизни (М. М. Бахтин), центральные герои и героини (точнее — персонажи) фона резко различаются по их отношению к слову — и собственному, и извне определяющему слову автора.

Во втором случае перед нами везде либо чисто объектное, изображение слово — вещь, слово — «речевой жест», либо словесная маска героя, «слово — одежда»<sup>12</sup>. Характерный пример изображения слова персонажа как части готовой формы человека (на равных правах с ти-

---

<sup>11</sup> Маркович В. М. Развитие реализма в русской литературе. — Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 97—98. Мы опираемся также на мысли о роли символа в построении образа героя у Пушкина, высказанные В. М. Марковичем в докладе, прочитанном на «Болдинских чтениях» 13 сентября 1979 г.

<sup>12</sup> См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 33.

пом поведения, одежды и т. п.) — переименования Праксовьи в Полину или Селины в Акульку. Такому слову соответствует стандарт человеческой судьбы. Подобным же способом изображен, как показал С. Г. Бочаров, и Онегин первой главы. Однако мы вынуждены не согласиться с утверждением исследователя, что «в романе Онегина и Татьяны» происходят превращения «такие же по существу», как метаморфоза Лариной-матери<sup>13</sup>.

Во всех пушкинских героях есть связь с готовой формой и — соответственно — формой своего и авторского слова, но для центральных героев она носит особый характер. Дело не только в том, что авторские определения имеют тенденцию, как в случае с Онегиным, выстраиваться в бесконечный ряд, не исчерпывая свой предмет. Внутренняя жизнь Онегина и Татьяны отчетливо не сливается с «языком», на котором они ее выражают, и сам этот «язык» не является одним из внешних аксессуаров жизненной роли. В той мере, в которой образ героя строится как процесс духовного самоопределения, образ его языка теряет сугубо стилистическую «выделенность», очерчивая лишь границы определенного идеологического кругозора. Путь героев в романе показан в этом смысле в образах их языков, в их слове.

Сюжет, собственно, и представляет собою поиски героями своего слова, самобытной духовной формы, тогда как внешняя форма — социальная роль — оказывается, при всех возможных переменах в жизни героев, предопределенной, готовой, не совпадающей с их духовным становлением.

«Язык девических мечтаний» в письме Татьяны — еще не ее собственный язык, а готовая форма (даже и в буквальном смысле чужая — иноязычная) для не достигшей еще подлинной самобытности духовной жизни, так же как для Онегина — романы, в которых он видит свое отражение и читая которые Татьяна пытается понять его душу через особый язык пометок на полях. И то, и другое — «полный лексикон» чужих слов, с помощью которых, однако, выражается свое.

Диалог Онегина и Татьяны строится как ситуация непонимания, органически связанная с романным разно-

---

<sup>13</sup> См: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 40

речием. Но эта ситуация в двух встречах героев получает весьма различное смысловое наполнение.

Встретясь с Татьяной в саду, Онегин говорит с нею на том самом языке, который «сперва смушал» автора (основная внутренняя тема этого разговора, с точки зрения Онегина, — «призрак невозвратимых дней»). И этот язык Татьяна впервые «начинает понимать» в кабинете Онегина. Вторая встреча, наоборот, подготовлена тем, что Онегин начинает понимать Татьяну через особый язык патриархального мира, на котором выражает себя таинственная стихия народной жизни. Здесь даже и письмо Татьяны поставлено в один ряд с преданьями, снами, угрозами, толками, предсказаниями, «вздором живым» сказки (ср. в другом месте о письме: «умильный вздор, безумный сердца разговор»). Все это «строки», которые можно прочесть «духовными глазами». Перед нами именно идеологически, а не стилистически «выделенный» кругозор.

Однако в последнем слове Татьяны — итоге ее духовного развития, в котором, по точному определению Белинского, «высказалось все, что составляет сущность русской женщины с глубокою натурою, развитою обществом», странным образом «клеится вместе» (выражение критика) то, что для Онегина никак не может быть соединено, а именно (продолжим цитату): «поэзия — и жизнь, любовь — и брак по расчету, жизнь сердцем — и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренне ежечасно нарушаемых»<sup>14</sup>. Но именно в такой сплавленности разнородных начал в духовном облике Татьяны «высказывается» сущность становящейся национально-исторической жизни (не случайно замечено критиком: «у нас как-то все это клеится вместе»), так же как по-другому проявляется она и в присущей Онегину постоянной и непримиримой разобщенности с собой, в невозможности для него найти окончательную и самобытную форму духовной жизни, свое последнее слово.

Сочетание завершенности и незавершенности свойственно, таким образом, не только авторскому видению своего романа как части безначального и бесконечного «романа жизни»<sup>15</sup>, но и самой сущности той многообразной жизни, которая движется и обретает свое единое

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика М., Гослитиздат, 1959, т. 2, с. 496, 498.

<sup>15</sup> Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина, с. 103—104.

«слово» внутри произведения. Более того, и эти противоположности здесь относительны: внутренне незавершенный Онегин «дорисован», вполне исчерпан невозможностью завершения своей личности и судьбы, а «Татьяны милый идеал» именно «образован», то есть в ней лишь явлена неисчерпаемая возможность внутренней гармонии национально-исторического мира.

Основная идеологическая ситуация, заключенная в сопоставлении «образов языков» центральных героев и связанная с их сюжетно организованным диалогом, входит лишь в авторский кругозор. Соответственно, в стилистическом многообразии романа устанавливается проникающее единство обращенного к этой ситуации амбивалентно-двухтонового авторского слова (отмеченные еще Белинским переходы между полосами диссонанса и гармонии).

Такое соотношение автора и изображенного мира отделяет «Евгения Онегина» (так же, как и «Цыган») от последующего русского романа. Чем же объяснить различный характер взаимосвязи с ним этих произведений?

В «Евгении Онегине» поиски своего слова героем — его духовный путь к сближению с миром и автором. Всеобщий смысл имеет судьба его сознания, а не внешняя судьба, остающаяся в сфере частной жизни<sup>16</sup>. Приходящая роману децентрализация словесно-идеологического мира может быть преодолена при такой разделенности внутреннего и внешнего лишь тем, что миры главных героев, «вырастая» из окружающего их разноречия, сливаются в духовную целостность национально-исторической жизни, так что их общая внешняя граница является одновременно и границей воплощенного в романе авторского творческого сознания: прощание с героями уподобляется поэтому прощанию с жизнью. Этическая определенность позиции героя, проявленная через сюжет, т. е. «овнешняяющая» его духовный мир, препятство-

---

<sup>16</sup> «Судьба», то есть совокупность условий и обстоятельств жизни, проявившихся также в характерах и поведении героев, выступает непреодолимой преградой к их счастью. Но не к их духовному росту», — пишет М. Л. Нольман (Система пушкинских образов. Автореферат дис. на соиск уч. степ. докт. фил. наук. Л., 1973, с. 23). Наоборот, в «Цыганах» судьба «определяет» (то есть ставит предел) именно духовный облик героев.

вала бы такому способу завершения художественного целого.

Наоборот, в «Цыганах» всеобщий смысл имеют как раз поступок и событие — благодаря отвлечению от конкретного многообразия социальной жизни. При подобной слитности внутреннего и внешнего в завершенном облике героя он легко приобретает черты патетичности и авторитарности. «Авторитарное» слово, связанное с «романной патетикой» и тенденцией к централизации словесно-идеологического мира с «иерархической позиции высоты», по М. М. Бахтину, всегда реставрирует «в романе какой-нибудь жанр, который в своей прямой и чистой форме уже утратил свою реальную почву»<sup>17</sup>. В «Цыганах» можно увидеть своеобразную реставрацию трагедии. Централизирующая тенденция преодолевается здесь разработкой во внешней форме драматического диалога — диалога романного, делающего позиции героев относительными (сопоставления и взаимоосвещения образов языков, а также соотнесения с ними обрамляющего авторского кругозора).

В послепушкинском русском классическом романе, в особенности в романе Толстого и Достоевского, противоположность частной и всеобщей жизни снимается изображением самосознания героя: тем самым возникает предельное расслаивание словесно-идеологического мира. Но тем более насущной становится «иерархическая позиция высоты». При этом, если у Пушкина высшей оказывается, пользуясь выражением М. М. Бахтина, *поэтическая* «гипотеза омысла», то его великие последователи ориентируются на традиционно-народную *моральную* авторитетность, «реставрируя» в своих романах жанры притчи, легенды, жития как элемент, цементирующий художественное целое.

---

<sup>17</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 86, 154—161, 206—207.

*В. М. Маркович*



## Сон Татьяны в поэтической структуре „Евгения Онегина“

Давно замечено, что сон Татьяны входит в композиционную структуру «Евгения Онегина» на каких-то особых правах. Рассказ о сне выделен уже тем, что, занимая почти полтора ста стихов, надолго прерывает ход событий<sup>1</sup>. Не менее существенно местоположение этого рассказа: сон Татьяны помещен почти в «геометрический центр» «Онегина» и составляет своеобразную «ось симметрии» в построении романа<sup>2</sup>. Невольно возникает впечатление чрезвычайной смысловой важности расположенного таким образом фрагмента.

Сон героини сразу же назван «чудным»: это звучит как указание на его необычную природу. Позже выясняется, что «чудный» сон не разгадывается по соннику. Обратившись вслед за Татьяной к «Древнему и новому всегдашнему гадательному оракулу, найденному после смерти... старца Мартина Задека...», читатель не обнаружит в этой книге тех мотивов, которые пытается расшифровать героиня. Так вырисовывается еще один намек на то, что перед нами не просто сон в обычном смысле слова.

Эти намеки многократно усилены игрой переносных значений, сопутствующих метафорической теме «сна» — одной из тех устойчивых «словесных тем», которые проходят, разнообразно варьируясь, через весь стихотвор-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 214.

<sup>2</sup> Имеется в виду полный текст романа в стихах, включающий «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина».

ный роман Пушкина<sup>3</sup>. В переносном смысле «сон» чаще всего означает здесь особое душевное состояние, отмеченное признаками глубочайшей самоуглубленности, замороженности, выхода за пределы возможностей рассудочного сознания. «Сон» ассоциируется с мечтой, надеждой, любовью, творчеством, воспоминанием, предчувствием, выступающими в романтическом ореоле как переживания высшего порядка<sup>4</sup>. И вполне отчетливы ассоциации, связывающие тему «сна» с представлением об откровении. Этот смысловой акцент не имеет у Пушкина жесткой обязательности, однако настойчивость повторения мало-помалу придает мотиву нешуточный характер, тем более что смысловая связь, сближающая «сон» и откровение, обретает опору в развитии описываемых автором событий.

Предвестия сна сбываются: Онегин действительно ссорится с Ленским и в самом деле его убивает. В ходе повествования не раз мелькают мотивы, которые перекликаются с образами сновидения, вновь и вновь связывая с ними происходящее наяву<sup>5</sup>. «Чудный» сон приобретает значение «вещего» и уже не может утратить полностью этот смысл, как бы ни колебалась степень серьезности авторских повествовательных интонаций<sup>6</sup>.

Соотнесенность «вещего» сна с последующим развитием действия активизирует целый план дополнительных сопоставлений, тоже очень важных для внутренней художественной «онтологии» романа в стихах. Наиболее существенным оказывается сопоставление с другим ли-

---

<sup>3</sup> Некоторые из этих значений были отмечены еще Н. Л. Бродским. См.: Бродский Н. Л. «Евгений Онегин» роман А. С. Пушкина. 5-е изд. М., 1964, с. 202—203.

<sup>4</sup> Ср., например: 1, V; 2, XXII; 3, XIII; 3, XXXIX; 4, XI; 6, XXXVI, XLIII, XLVI; 7, III; 8, I, X, XXI, XXXVII и др. Арабская цифра означает главу, а римская — номер строфы.

<sup>5</sup> Уже не раз отмечали перекличку между описанием «адских привидений» в сне Татьяны и описанием гостей, съехавшихся на именины к Лариным. Мотив сна мелькает и в нескольких авторских сравнениях шестой главы: «И бесконечный котильон Ее томил, как тяжкий сон» (6, 1); «Как в страшном, непонятном сне, Они друг другу в тишине Готовят гибель хладнокровно» (6, XXVIII). В строфе III той же главы — отчетливое ассоциативное напоминание об одном из важнейших мотивов сна: «... как будто бездна Под ней чернеет и шумит...» и т. д.

<sup>6</sup> Это значение подкрепляется еще одним совпадением. Святочное гадание, непосредственно предшествующее сну, по словам автора «сулит утраты». В авторских «Примечаниях» еще раз, уже прямо, сказано, что гадание «предрекает смерть».

тературным «сном» — сном Светланы из баллады Жуковского. К сопоставлению с ним принуждают (как это уже не раз отмечалось) и эпиграф, предшествующий пятой главе, и напоминание о Светлане в самом ее тексте (как раз перед началом рассказа о сне Татьяны), и, наконец, осязаемая переключка некоторых деталей обоих «снов».

В балладе Жуковского злобещий сон опровергнут радостной явью. Говоря иначе, ложные иллюзии развеяны подлинной реальностью — таков очевидный смысл главного сюжетного поворота. Но природа столкнувшихся начал оказывается необычной. Несбывшийся сон обладает большей художественной весомостью, чем состоявшаяся «явь». Описание сна создает особую атмосферу, которая вовлекает и в значительной степени подчиняет себе читателя. В соседстве с нею счастливая развязка выглядит «облегченной» и куда более условной, чем самые фантастические ситуации сновидения. Развязке сопутствует усилие повествовательной иронии, которая таилась в описании сна как едва уловимый призыв, а теперь становится вполне осязаемой. И все это подготавливает переход к финальному авторскому отступлению, звучащему уже за пределами сюжета («Улыбнись, моя краса, На мою балладу; В ней большие чудеса. Очень мало складу»).

Здесь автор, иронизируя, возвышается над своим творением и задним числом превращает весь балладный сюжет (со всеми его переходами от сна к яви и от ужасов к счастью) в поэтическую условность, в иносказание с легко читаемым оптимистическим смыслом. Подъем поэтического вдохновения оборачивается взлетом провидческого пафоса, звучат формулы, провозглашающие гармонию подлинной основой «нашей», земной жизни («Благ жидителя закон: Здесь несчастье — лживый сон; Счастье — пробужденье»). Однако этот торжественный аккорд не может замкнуть балладу: она завершается лирическим заклинанием, энергия которого направлена за пределы балладного мира, в сферу житейской реальности.

Смысл финальной строфы («О, не знай сих страшных снов...») явно многозначен. Здесь можно разглядеть своеобразную экспансию мистико-поэтического балладного оптимизма, проецирующего свои законы на действительность. Но можно уловить и про-

блеск тревоги, напоминающий о том, что «ужас настоящей реальности... не во власти поэта»<sup>7</sup>.

На фоне такой концовки авторские формулы о благодати провидения, о счастье как истинной сущности земного бытия, об иллюзорности всех горестей и бед человеческих воспринимаются как формулы мечты, как выражение романтического идеала. А все действие баллады, говоря словами одного из современников Жуковского, «предстает нам как видение души»<sup>8</sup>. В конечном счете все здесь — и переходы балладного сюжета, и сопутствующая ему ирония, и обнажение вымышленной его природы, и возвышение автора над своим творением, и проникнутый визионерским духом урок читателю, и даже заключительная, трогательно простая мольба о безмятежном счастье юной девушки, вступающей в жизнь, — все готовит или выражает этот прорыв к иной, «запредельной» реальности. А «чудесный» сон Светланы оказывается первой ступенью духовного восхождения к ней: именно здесь происходит отрыв сознания от внешней действительности и расторгаются «оковы» рациональной логики — то есть совершается тот самый смысловой сдвиг, без которого не может возникнуть балладный мир, осуществляющий законы романтической мечты<sup>9</sup>. Логика разумного и действительного остается за пределами балладного мира.

Пушкин открыто использует балладный принцип отлета от житейской реальности и соответствующих ей форм сознания. Сон Татьяны наполняется подлинно балладной атмосферой: читатель переживает «жесткость преступления», беспощадность судьбы, ужас связей человека с потусторонним миром, явления сверхъестественных сил, магическое обаяние природы» — словом, испытывает воздействие всех «главных сюжетных тенденций», типичных для романтической баллады<sup>10</sup>. Использо-

<sup>7</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 70.

<sup>8</sup> Шевырев С. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. М., 1853, с. 39.

<sup>9</sup> О художественных законах русской романтической баллады см: Душина А. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. Л., 1975, с. 11—13; Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма. — В кн.: Русский романтизм. Л., Наука, 1978, с. 153—156.

<sup>10</sup> Zgorzelski Cz. Uder die Strukturtenzenzen der Ballade — В кн.: Zagadnienia rodzajow literackich. T. IV. 1962. z. 2(7), s. 134.

зую инерцию читательского восприятия, автор «Онегина» создает ощущение выхода к «субстанциональным» реальностям бытия. Но, достигнув этого, он развитием действия воссоединяет открывшиеся тайны с миром житейской повседневности. Роковое, «провиденциальное» открывается в небрежной шутке, в обыкновенной ссоре, возникшей из-за пустяков, далее — в опасной, но достаточно привычной для людей онегинского круга дуэли, открывается, не отменяя обыденного смысла этих эпизодов, не мешая им оставаться более или менее заурядными бытовыми происшествиями. Взаимоотражение «сна» и «яви» открывает не запредельное, как это было у Жуковского, а беспредельное, то есть именно отсутствие пределов, отделяющих «дольнее» от «горнего», глубинную сущность от фактической данности: одно здесь неуловимо переходит в другое.

Такое обнажение сути происходящего позволяет видеть ее как бы «сквозь» неотделимые от самих явлений покровы сословной принадлежности изображаемых людей, эпохи, культуры, конкретных житейских обстоятельств. И происходит, прежде всего, громадное укрупнение масштабов реалистической типизации, уже наметившейся в предшествующих главах романа. В причудливой фантазмагории сна явственно вырисовываются ассоциации, сближающие Онегина со святым Антонием, искушаемым (а здесь искушенным) бесами, с Фаустом, участвующим в бесовском шабаше, наконец, с Ванькой Каином, легендарным разбойником, подразумеваемым героем пушкинского «Жениха», пирующим со своей шайкой в лесной избушке, где пир (в точном соответствии с реминисценцией, восходящей к «Жениху») прерывается убийством<sup>11</sup>.

Каждая из этих параллелей имеет опорные точки в авторском повествовании. Легкий след разбойничьей легенды проступает не только в фабульных деталях сна («Онегин руку замахнул, И дико он очами бродит... Хватает длинный нож...»), но и в полушутливых формулах поэтического рассказа, где сонмище бесов несколько раз именуется «шайкой». Полуироническое уподобление ге-

---

<sup>11</sup> См. об этом: Боцяновский В. Ф. Незамеченное у Пушкина. — Вестник литературы 1921, № 6—7, с. 7—9; Сумцов Н. Ф. Исследования о поэзии А. С. Пушкина. — В кн.: Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина (1799—1899). Харьков, 1900, с. 277.

роя прославленному христианскому отшельнику подкреплено целым рядом шуточных аналогий того же рода, рассеянных за пределами рассказа о сне, но, как правило, на близком расстоянии от него — так, что их взаимная переключка оказывается ощутимой<sup>12</sup>.

Можно усмотреть за пределами сна и полускрытый намек на повторение в онегинской истории ключевых ситуаций «Фауста». Осязаемым параллелизмом сближены общие контуры сюжетных судеб двух главных героев. И Фауст и Онегин предстают духовными скитальцами, способными пройти «полный круг человеческого бытия»<sup>13</sup>. Вся жизнь обоих — в непрерывной смене разнообразных ликов: оба переходят от состояния к состоянию, от сферы к сфере, ни с чем не совпадая, ничем не удовлетворяясь, нигде не останавливаясь. Эта переключка фабул сообщает пушкинскому решению не только глубину, но и особую заостренность. Чтобы явить миру героя, которому «ничто человеческое не чуждо», Гете «продляет жизнь Фауста на много столетий». А «у Пушкина фаустовские проблемы человеческого бытия решаются в рамках одной реальной жизни», точнее в пределах одного из кульминационных моментов этой жизни<sup>14</sup>.

Таким образом, параллели, сближающие Онегина с национальными и мировыми «метатипами», выходят за

---

<sup>12</sup> «В своей глуши мудрец пустынный...» (2, IV); «Онегин жил анахоретом...» (4, XXXVI, XXXVII); «Татьяна долго в келье модной Как очарована стоит...» (7, XX).

<sup>13</sup> Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 405.

<sup>14</sup> Кедров К. «Евгений Онегин» в системе образов мировой литературы. — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 144, 149. «Фаустовские» аллюзии ковенно подкреплены параллелью Онегин—Мельмот. Генетическая связь «Мельмота Скитальца» с мистерией Гете была замечена очень рано, образы и проблематика обоих произведений то и дело пересекались в восприятии современников.

В XIV строфе главы седьмой о Татьяне сказано так: «Она должна в нем ненавидеть Убийцу брата своего». Речь идет об Онегине, и прозвучавшая здесь древняя христианская формула самим звучанием своим переключается с универсальными аллюзиями «чуждо» сна. Становится возможной еще одна «глобальная» ассоциация, ведущая к библейской теме Каина и Авеля, а также к ее позднейшим литературным преломлениям. Интересные соображения относительно соотносительности пушкинского сюжета с байроновской мистерией о Каине содержатся в книге В. Турбина «Пушкин. Гоэль. Лермонтов» (М., 1978, с. 201).

границы сознания (или, точнее, подсознания) героини, приобретая сверхсубъективную природу. Все такие параллели (особенно за пределами сна) окрашены шутливой интонацией и явственным оттенком иронии. Однако можно заметить, что подобная интонация и подобный оттенок часто сопутствуют у Пушкина высоким и грандиозным аллюзиям или ассоциациям, подкрепляющим поэтическую интерпретацию обыденных явлений (вспомним хотя бы описание одесской уличной грязи, так поразившее Белинского). Ассоциации и аллюзии такого рода позволяют поэту приблизиться к глубинной сущности подобных явлений, скрытой за их фактической реальностью — прозаической, далекой от мира идеальных ценностей духа. Но Пушкину важно выразить глубинную сущность предмета, не теряя осязаемости его фактического облика. Пушкин стремится представить и то и другое вместе, как бы рядом, чтобы читатель смог разом ощутить несовпадение и нераздельность «субстанции» и «данности». Пушкинская ирония как раз и создает ту атмосферу, в которой подобное изображение жизненных явлений оказывается возможным. «Модный чудак» не может быть всерьез уподоблен фигурам, превратившимся в олицетворения религиозного подвижничества, безграничной пытливости ищущего разума или разнузданно-мятежной разбойничьей удали. Ирония, шутливость тут просто неминуемы. Но благодаря шутливо-иронической акцентировке уподобление состоялось: Онегин поставлен в один ряд со святым Антонием, доктором Фаустом, Ванькой Каином — тем самым высвечивается универсальное содержание, таившееся в глубине жизненной позиции и судьбы героя.

«Чудный» сон сводит в парадоксальном сочетании три древнейшие формы отъединения личности от мира и ее возвышения над его законами. Отшельник-аскет, мудрец, пытающийся овладеть недоступными человеку тайнами бытия, и «злодей, вор, победна голова» (обычная в народных песнях характеристика Ваньки Каина) совмещаются в одном лице, обнаруживая подвижность и проницаемость граней, разделяющих столь несходные возможности. В этот узел вплетается отчетливый намек на договор с нечистой силой, намек, открывающий в отъединении от мира и людей подспудный демонический потенциал. Способность совершить убийство друга, внезапно ставшая реальностью в действиях Онегина,

проясняется именно проблесками этой универсальной истины. Не разрушая эмпирических мотивировок, высшая истина как бы перерастает их: становится очевидным, что действуют силы, не зависящие от воли и сознания героя и в то же время не сводимые к одной лишь власти предрассудков и законов его среды (таких, как «светская вражда», «ложный стыд» и т. п.). Параллели, намеченные образами сна, заставляют ощутить действие всеобщего закона, в силу которого выпадение отдельного человеческого «я» из единой мировой связи — людей, обычаев, традиций, отношений, естественного порядка жизни — неизбежно ведет к роковым последствиям.

Такому восприятию способствует особый смысловой акцент, резко выделяющий гибель Ленского на фоне других, весьма многочисленных смертей, упоминаемых в романе. Те, другие, едва ощутимы и, в сущности, никак не отделены от иных житейских происшествий<sup>15</sup>. Смерть Ленского, единственная, дана как «драматичнейшее событие». В конечном счете она «получает гораздо больший вес, чем все остальные смерти, вместе взятые»<sup>16</sup>. Этот контраст подчеркивает разительное отличие: все остальные смерти в романе — естественные (полулегендарное самоубийство Митридата — явно не в счет), и только одна смерть Ленского — насильственная<sup>17</sup>. Контрастом выявлен «глобальный» и даже «вселенский» смысл поступка, который совершает Онегин: смерть перестает быть естественным звеном в круговороте бытия, она превращена в кощунственно-произвольный разрыв его непрерывной цепи. Так еще раз проявляется универсальный масштаб осмысления и оценки происходящего: дуэль двух друзей и ее смертельная развязка воспринимаются как нарушение мирового равновесия. Обозначается художественное «измерение», в котором Онегин предстает уже не как петербургский денди, не как скептик или фрондер из околосекабристского круга, и даже не как воплощение эпохальных свойств «современного человека», но как герой «мистериальных» коллизий. Исторически детерминированный

---

<sup>15</sup> Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 81.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Тут и становится возможным толчок, развязывающий «каинские ассоциации».

социально-психологический тип окружается ореолом символического смысла.

Символический смысл обретают и прояснившиеся здесь черты духовного облика Татьяны. В «чудном» сне образ героини тоже окружен ореолом универсальных обобщений. К ним ведут, прежде всего, многочисленные ассоциации, соотносящие поэтический мир сна с одной из традиционных «мифологем» пушкинской лирики. По наблюдениям Ю. Н. Чумакова, в пушкинской лирике 1820-х — начала 1830-х гг. пространственная «модель» мира нередко «строится на отношении обширного пространства к ограниченному», что соответствует типичной для Пушкина «глобальной» оппозиции «мира» и «дома»<sup>18</sup>. Иногда ограниченное пространство отчетливо противопоставлено обширному как «свое», интимно близкое, обжитое — чуждому, враждебному, упряжающему. Или, в ином плане, как сфера тепла и света — сфере мрака и холода. И, наконец, как мир добра, радости, дружелюбия — миру зловещего хаоса. Контуры этой лирической «модели» проглядывают сквозь фантастические узоры «чудного» сна. Здесь как будто бы намечается антитеза, близкая к той, на которой построено стихотворение «Зимний вечер»: посреди беспредельного царства мрака, холода, хаотической невнятицы — «бедная лачужка», где горит свет и идет пир, где рядом с героиней — близкий человек. Но, не успев обозначиться, привычное противопоставление резко трансформируется: границы «дома» и «мира» исчезают, «дом» наполнен чудовищами, в него врываются холод и мрак, стихии хаоса увлекают «суженого», вся сфера интимно близкого, «своего» содрогается на грани катастрофы. Укрытия, защиты, спасения от хаоса нет нигде — это ощущение вступает в прямую связь с мотивом «холода жизни», не раз всплывающим на протяжении предшествующих и последующих глав «Онегина». В новом сплетении традиционных мотивов явственно ощущается намек на извечный трагизм судьбы человека в мире.

Однако этот намек осложняется другими ассоциациями, которые связывают важнейшие мотивы сна с образным миром русской волшебной сказки. Некоторые из таких ассоциаций очевидны. Сюжеты волшебных ска-

---

<sup>18</sup> Чу м а к о в Ю. Н. Проблемы поэтики Пушкина (Лирика. «Каменный гость». «Евгений Онегин»). Саратов, 1970, с. 7.

зок почти неизменно содержат эпизод прихода героя или героини в дремучий, темный, таинственный лес, где начинаются их фантастические приключения. Есть там и лесная избушка, и бездна, над которой герой должен пройти, и «дрожящий гибельный мосток», и волшебный помощник (роль эта принадлежит одному из сказочных животных), без чьей помощи переходящий низвергается в бездну. И все эти сюжетно-композиционные элементы сказки прочно связаны с представлением о границе между миром «здесьним» и миром иным. Сквозь лес ведет дорога к иному миру, «бездна» и «гибельный мосток» отделяют его от царства живых, избушка в лесу — застава, охраняющая вход в сферу потустороннего: в избушке герой подвергается испытаниям, определяющим его право пересечь границу<sup>19</sup>. Вплетаясь в ассоциативные комплексы «чуждого» сна, эти традиционные значения примешиваются к ощущению универсального трагизма человеческой судьбы. Трагическая тональность приобретает сложное звучание, оборачиваясь чувством приближения к «последним» тайнам бытия, к незримой грани, разделяющей «вышние» и «низшие» его сферы. Трагизм человеческого жребия начинает восприниматься как нечто неразрывно связанное с его «мистериальным» смыслом. «Мистериальный» тон отчетливо звучит и здесь.

В его звучании есть оттенок, намекающий на какие-то необычные отношения между героиней и окружающими ее вселенскими стихиями. Этот оттенок тоже вносится широкими поэтическими ассоциациями, уходящими за пределы сна. На протяжении нескольких глав героине сопутствует устойчивый мотив, многократно напоминающий о зиме, снеге, холоде и мраке. Впервые этот мотив мелькает в описании детства Татьяны (2, XXVII). В следующей строфе опять зима, зимняя ночь, ранние пробуждения Татьяны при «отуманенной луне». Мелькнув, мотив исчезает, чтобы вновь появиться накануне решающих событий в жизни героини:

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная почему)  
С ее холодной красою  
Любила русскую зиму... (5, IV)

<sup>19</sup> См. об этом: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 44—48; 316—317.

И в той же строфе, как бы предваряя сцену гадания и «вещий» сон, — упоминание о «мгле крещенских вечеров». В пятой главе героиня несколько раз появляется перед читателем на фоне снежного пейзажа. Связь эта получает интимный оттенок, когда в морозную ночь Татьяна «в открытом платье» выходит на заснеженный двор и вопрошает небесные светила о своей судьбе. А затем описывается сон Татьяны, где снежная, мгlistая стихия зимы уже явно предстает символическим выражением каких-то сокровенных начал ее душевной жизни. В седьмой главе перед нами новый поворотный момент в истории Татьяны — отъезд Лариных в Москву, и вновь звучит все тот же «зимний» лейтмотив ее темы («Вот север, тучи нагоняя, Дохнул, завыл...»). И, наконец, в восьмой главе появляются метафоры, замыкающие это сложное уподобление («У! Как теперь окружена Крещенским холодом она!»). «Зимний» мотив непосредственно сближен с тем суровым и таинственным чувством меры, закона, судьбы, которое заставило Татьяну отвергнуть любовь Онегина. Намек на особые отношения с «холодом жизни», с ее «метельным» хаосом (мотив метели в «свернутом» виде входит и в сон Татьяны) получает здесь уже вполне отчетливое звучание и расширяется, соотносясь с «народными» картинами предшествующих глав, обретая в конце концов общенациональный смысл. В этом плане одинаково существенны и знаменитая II строфа пятой главы, где ощущается загадочное родство между стихиями зимы и глубочайшими основами жизни русского народа, и столь же знаменитый эпиграф из Петрарки (к шестой главе), говорящий о северном племени, которому «умирать не больно».

Все это сложнейшее переплетение легендарных, лирических, сказочно-мифологических, балладных, романых, обрядовых мотивов образует неисчерпаемо емкое символическое содержание, которое во всей своей многозначности проецируется (благодаря смысловым связям и «вершинному» композиционному положению «чуждого» сна) на окружающий контекст, намечая перспективы символической интерпретации центральных коллизий романа, а в известной мере, и представших в нем человеческих типов. С полной очевидностью эта проекция захватывает лишь ближайшие звенья фабулы (пять «деревенских» глав — от второй до шестой включитель-

но), однако отблески явно различной здесь символизации падают (с колеблющейся мерой «обязательности») и на многие другие слагаемые поэтического целого. Сон оказывается своеобразным «аккумулятором» символической энергии романа в стихах.

В этой проекции сумрачная «странность» Онегина и возвышенная «идеальность» Татьяны предстают своеобразными преломлениями двух извечно противоположных реакций человеческого духа на неподвластную разуму и воле человека хаотичность бытия, на предопределенный ею трагизм человеческого существования.

Пушкинское мирозерцание в «Онегине» ощутимо двоятся. Жизнь, воспринятая как всеобъемлющее «космическое» целое, предстает ненарушимо гармоничной. В масштабе вечности все обретает стройную соразмерность и сообразность: бесконечно повторяющийся круговорот природы всему дает место и время. Ощущение вселенской гармонии распространяется и на человеческую жизнь, коль скоро и она воспринимается в масштабе всемирного целого. Даже тема смерти утрачивает в этом масштабе трагический смысл: она вводится без смущения и горечи, с какой-то веселой мудростью, обрачиваясь мыслью о бесконечной смене людских поколений. Знаменитое лирическое отступление из второй главы («Увы! на жизненных браздах...»), начавшись элепическим вздохом, венчается светлой, примиряющей нотой («... в добрый час...»). Речь ведь идет о целом человечестве, которое не гибнет и не клонится к упадку, а так же, как природа, вечно возобновляется и обновляется. В этом вечном круговороте неизбежные смерти действительно уравниваются рождениями, страдания — радостями, старость одних — молодостью других... Иное дело — жизнь отдельного человека, не имеющая прямых «выходов» в вечность. Необратимая и замкнутая в себе, она сразу же выпадает из гармонии, если только принять ее за «точку отсчета». В той мере, в какой ощущается это расхождение между индивидуально-человеческим и вселенским бытием, возникает ощущение хаотичности жизненных стихий, их равнодушия к человеку. Оно не выражается в развернутых отступлениях и лишь изредка кристаллизуется в отчетливые поэтические формулы (вспомним «жизни холод» рядом с «праздником жизни» — в одной и той же восьмой главе) Ощущение хаоса и равнодушия стихии жи-

вет в мерцающих лирических мотивах, ассоциациях, обертонах. Но оно здесь достаточно значимо и весомо.

Это ощущение проясняет глубинный смысл двух сопоставленных в романе жизненных позиций. Перед читателем глубоко национальные преломления всеобщего: их неповторимая и вместе с тем сверхличная самобытность — в их парадоксальности, трудно постижимой по критериям «европейского» мышления, исключающей возможность ясных рациональных определений<sup>20</sup>.

Одна из этих позиций выражается в разладе с обществом и природой, в расторжении естественных связей, в скептическом недоверии к бытию. Воспринятые в ракурсе такого понимания, сразу же наполняются дополнительными смыслами важнейшие моменты образной характеристики Онегина — его сельское уединение и затворничество, отрешенность от светской суеты, «пустынное» мудрствование, уже упомянутая возможность «злодейства» и т. п. Но отчетливее всего проясняется в этом освещении главная особенность судьбы героя — его обреченность на бесконечные житейские и духовные скитания, особая — сугубо русская — природа которых вырисовывается в предусмотренном здесь сравнении с «фаустовскими» ситуациями.

Превращения, происходящие с Фаустом, «составляют этапы пути, ступени процесса». Его история (воссозданная у Гете именно как процесс) предвосхищает — в бесконечной перспективе — «восстановление полного человека, который мог бы сказать мгновению: остановись, — ибо цели его были бы всеобщие и гармонизировали бы с целями человечества»<sup>21</sup>. Превращения Онегина не могут быть восприняты как «этапы» и «ступени» (хотя каждое из них связано с предшествующими и в каком-то смысле всегда означает возвышение над ними). Судьба Онегина дана так, что ни в какой перспективе не предполагает итога: «русский скиталец» предстает у Пушкина скитальцем вечным, никогда не обретающим гармонической цели. Столь же немислимы — в любой ситуации — твердая определенность и «оформленность» его личности. Но именно этими свойствами душевная жизнь и судьба пушкинского героя приближены

<sup>20</sup> Парадоксальное совмещение этой самобытности с «европеизмом» обоих главных героев — еще одна странность, не поддающаяся ясному определению.

<sup>21</sup> Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства, с. 406.

к хаотической основе вселенского бытия и вместе с тем — к вечности и бесконечности.

Другая (столь же универсальная по своей сути и столь же глубоко национальная по характеру ее преломления) духовная реакция, вызванная трагизмом человеческой участи в мире, определяется возможностью принять эту участь, но в то же время отделена своей необычностью от всех естественных для европейского сознания вариантов отношения к трагической ситуации. Все «нормальные» позиции, в сущности, сводятся к попыткам выхода из нее, означая или какую-то форму примерения с ней (снимающую ее трагизм), или какое-то ее преодоление, или, наконец, катастрофическое разрешение создавших ее противоречий. Позиция Татьяны — особый род «пробывания» в трагической ситуации, который исключает мысль о том, что человек рожден для счастья, о том, что мир должен быть приспособлен к его потребностям. Это не означает отсутствия страданий, не отменяет их мучительности, но страдание воспринимается как нечто столь же непреложно естественное, как и дыхание или возможность видеть, слышать, осязать... И вот такая слиянность с хаосом и трагизмом бытия неожиданно оборачивается приближением к гармонии почти художественной: черты гармонической ясности и стройности во многом определяют душевный облик Татьяны в восьмой главе. Так вырисовывается смысловая перспектива, не менее парадоксальная чем та, которая обнаруживает, что духовное «я» героя, отпавшее от хаотической беспредельности жизни, оказывается ей сродни.

Особую важность приобретает еще один смысловой план, может быть, наиболее глубокий и универсальный. На фоне «вещего» сна, в том или ином сопряжении с его мотивами, некоторые сюжетные события, которые сами по себе воспринимаются (и не без оснований) как случайные, обретают, как уже было сказано, смысл чего-то глубоко закономерного, даже предначертанного. Непосредственно это касается лишь ссоры двух друзей и гибели Ленского, но косвенно затронуты и другие перипетии и ситуации. Тут ни в чем нет полной ясности, но из глубины представления о всеобъемлющем хаосе выплывает ощущение какого-то верховного закона, пронизывающего и объединяющего все сущее. Это не Провиденье Жуковского и не слепой, жестокий Рок, равно-

душно попирающий свои жертвы. В таинственной логике судьбы, какой представлена она в романе Пушкина, нет безусловной справедливости, внятной разуму и нравственному чувству. Но есть непреложная связь причин и следствий, и есть намек на скрытый в этой связи телеологический смысл. Ни хаос, ни космическая гармония не могут обрести значения высшей истины. И то и другое — ниже парадоксального «третьего», равно объемлющего представления о гармонии и хаосе и как бы преодолевающего их противоположность. Тем самым обозначена перспектива, ведущая в последнюю глубину изображаемого, где в некоей неопределимо многозначной целостности сходятся все противоположности романа. Там кроется его главная тайна, в сущности равнозначная тайне самого бытия.

Легко заметить, что возможность символизации сюжета и образной системы пушкинского романа в значительной степени зависит от взаимодействия универсальной символики «чуждого» сна с некоторыми другими структурообразующими силами. В пределах статьи нет места для рассмотрения многообразных аспектов этого взаимодействия. Можно лишь «пунктирно» обозначить одну из важнейших его линий. Так, например, в «Онегине» очень важна мифологизирующая тенденция, которая дает о себе знать в разных плоскостях и разных формах. В последние годы она все чаще привлекает внимание исследователей.

Прежде всего, она реализуется в нескольких явных мифологических аллюзиях, среди которых выделяются уже не раз отмеченные параллели — Татьяна — луна, Татьяна — Диана — и почти столь же очевидная парафраза древнего мифа о Нарциссе и нимфе Эхо, соотнесенная с его трансформациями у Мальфилатра и Овидия и спроецированная на «узловые» моменты любовной истории пушкинских героев. Эта парафраза приобретает особое значение. Внедренная в «плоть» психологического сюжета, используемая иногда завуалированно, она постепенно удаляется от травестийных интонаций, от законов откровенно условной игры с мифом, типичной для классицизма и всей созданной им поэтической традиции.

Аллюзия входит в повествование с эпиграфом к третьей главе, в тот момент, когда возникает главная сюжетобразующая ситуация романа — Татьяна влюб-

ляется в Онегина. Намек падает на подготовленную почву: еще во второй главе прорисовались ассоциации, связавшие некоторые мотивы из первоначальной характеристики Татьяны с мифологическими представлениями об окружении Дианы—Артемиды—Селены. Эти ассоциации создают естественную предпосылку для сближения Татьяны с нимфой Эхо. Мифологический подтекст сквозит уже в сравнении «как лань лесная боязлива»: лань часто сопутствует Диане—Артемиде на греческих и римских изображениях богини. Мифологический подтекст наполняет глубоким смыслом таинственную привязанность Татьяны к солнцу, к его утренним возвращениям из тьмы: Диана — сестра «солнечного» бога Аполлона, неразрывность их связи — один из важнейших мотивов античной мифологии. Проясняются в этой связи и «лунные» ассоциации, «сопровождающие» Татьяну: как сестра Аполлона, Диана считалась также и богиней луны. На протяжении центральных глав читатель чаще всего встречается Татьяну в безлюдье полей и лесов. Именно в такой обстановке представляли себе древние Артемиду—Диану и ее постоянных спутниц — нимф. Прямого «хода» к Мальфилатру, а через него к Овидию и — глубже — к греческому мифу о Нарциссе здесь еще нет, но есть уже тончайшая сеть открытых и полускрытых параллелей, определяющих возможность поэтической аналогии Татьяна — Эхо (и соответственно — аналогии Онегин — Нарцисс).

Еще раньше (в первой главе) тень «овидиевских» ассоциаций легла на едва наметившиеся контуры сюжетной судьбы Онегина:

Но в чем он истинный был гений,  
Что знал он тверже всех наук...  
Была наука страсти нежной,  
Которую воспел Назон,  
За что страдалцем кончил он  
Свой век блестящий и мятежный..  
(I, VIII)

Сближение идет «по касательной», но ассоциативно пушкинский герой и автор «Метаморфоз» почти сразу же связаны, и связь эта немедленно отзывается намеком на возможность какой-то будущей драмы, на перспективу страдальческой судьбы, скрытую под покровом «блистательных сует» и изощренных наслаждений.

Связь эта легко может вспомниться читателю позднее, потому что реализация сближения будет сопряжена именно с «нарциссовскими» аллюзиями, восходящими к одному из самых ярких сюжетов Овидия.

В четвертой главе «объяснение» Онегина с Татьяной образует уже достаточно очевидную параллель известной ситуации «Метаморфоз»: холодный гордец отвергает юное восторженное чувство, робкое и неустойчиво пылкое в одно и то же время. Как и Нарцисс, пушкинский герой любит только самого себя — в этом секрет его равнодушия, получающего здесь широкое нравственно-философское и социально-историческое объяснение («Кого ж любить? Кому же верить? Кто не изменит нам один?..» и т. д.). Тут же косвенно напоминает о себе другое ответвление «нарциссовских» ассоциаций, почти изначально сопутствующее сюжету и вполне определенно окрашенное злободневным социально-историческим колоритом.

В предисловии к маленькой комедии «Нарцисс, или Влюбленный в самого себя» (известной автору «Онегина» и его читателям) Ж.-Ж. Руссо неожиданно сблизил с «нарциссизмом» философский рационализм просветителей. «Склонность к философии, — писал Руссо, — ослабляет все связи уважения и доброжелательства, соединяющие человека с обществом. Размышляя о человечестве, наблюдая людей, философ начинает понимать, чего они стоят, а то, что презираешь, трудно любить. Вскоре он обращает на собственную особу всю симпатию, которую добродетельные люди направляют на себе подобных... его самолюбие развивается так же, как равнодушие ко всему на свете». Смелое сближение закрепилось в сознании последующих поколений: в 20—30-е гг. XIX в. с «нарциссовским» самообожанием разума связывали и Французскую революцию, увенчанную террористической диктатурой, и послереволюционный мизантропический индивидуализм. Проекция подобных идей и представлений легко прослеживается в рассказе о разочаровании Онегина («Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей...») <sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> См. об этом в статье Реизова Б. Г. «Из комментариев к «Евгению Онегину». — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., Наука, 1974, с. 248—250. Текст предисловия Руссо к «Нарциссу» цитируется по указанной статье.

Сюжетный поворот восьмой главы, казалось бы, ломает структуру и меняет смысловое наполнение используемой мифологической схемы: пушкинский «Нарцисс» влюбляется в свою «Эхо». Но возможность обличения обоих сюжетов не исчезает. Напротив, параллелизм отдельных мотивов порой становится здесь едва ли не более наглядным: Онегин, влюбленный в Татьяну, удивительно похож на Нарцисса, влюбившегося в самого себя. Повторяется целый ряд сюжетных деталей, как будто бы прямо перенесенных из овидиевых «Метаморфоз». Сходны, например, описания переживаемых героями страданий — два рассказа о том, как безнадежно влюбленный чахнет, бледнеет, гаснет, теряет силы и доходит наконец до того предела, когда душевные муки становятся невыносимыми. Сходны и определения, и там и тут приравнивающие эту безнадежную страсть к болезни и безумию. Мольбы и сетования Онегина тоже напоминают отчаянные сетования Нарцисса. Чувствуя близость смерти, Нарцисс не страшится ее: он готов призывать ее как избавление. И Онегин «...заране Писать ко прадедам готов О скорой встрече». Порой при несходстве самих используемых образов отчасти сходными оказываются приемы их использования.

Овидий:

...Как тает на пламени легком  
Желтый воск иль туман поутру под действием солнца  
Знойного, так же и он, истощаем своею любовью,  
Чахнет и тайным огнем сжигается мало-помалу.  
*(перевод С. В. Шервинского)*

Пушкин:

Но в возраст поздний и бесплодный,  
На повороте наших лет,  
Печален страсти мертвой след:  
Так бури осени холодной  
В болото обращают луг  
И обнажают лес вокруг.

*(8, XXIX)*

Разумеется, все это — «универсалии», издревле сопутствующие поэтическим характеристикам безнадежной страсти. Более того, эти мотивы присутствуют и в рассказе о безнадежной страсти Татьяны в четвертой главе

пушкинского романа (строфы XXIII—XXIV). Но там они используются легко и небрежно, как общеупотребительный поэтический шаблон. А здесь, в главе восьмой, в поэтическом рассказе о любви Онегина те же мотивы разворачиваются и «педалируются»: они создают напряжение, концентрируют внимание читателя и т. п. И можно заметить, что такое соотношение двух вариаций одной темы едва ли не в точности повторяет аналогичный композиционный ход овидиевского рассказа о Нарциссе: за неразвернутой и стертой вариацией традиционных мотивов в рассказе о несчастной страсти Эхо следует их напряженное и многообразно усиленное повторение в истории трагической самовлюбленности Нарцисса. Повторение композиционного хода сообщает «универсалиям» легкий уклон в сторону конкретной тематической параллели, поддерживая инерцию сопоставления Онегина и Нарцисса.

Мифологические аллюзии становятся здесь едва уловимыми и лишаются какой бы то ни было обязательности. Однако при всем том они существуют как реальный смысловой потенциал, удерживают пушкинский сюжет в сфере притяжения мифологической истории и могут напоминать о смысле главного ее поворота. В древнем мифе и его позднейших переработках страдания Нарцисса, влюбившегося в собственное отражение, имели смысл возмездия, которое постигает человека, неспособного любить других, равнодушно отвергающего их чувства. Явное сходство между этими страданиями и муками влюбленного Онегина способно придать событиям восьмой главы, по крайней мере, оттенок подобного же смысла. В том же направлении действует и «зеркальный» эффект, создаваемый параллелизмом двух писем и двух монологов-«отповедей» (Татьяны и Онегина, Онегина и Татьяны). Судьба заставляет героя пройти через все, чему раньше по его (пусть и невольной) вине подвергалась героиня. И этот эффект «зеркального» повторения ситуации, по-своему поддерживая ощущение смысла и целесообразности в ходе и связи событий (ощущение, возникающее благодаря символическим проекциям «чудного» сна), в свою очередь активизирует мифологические параллели: нимфа Эхо могла лишь повторять слова собеседника, таким же отзвуком «отповеди» Онегина оказывается монолог Татьяны.

Сходство переживаний Онегина и Нарцисса может

подтолкнуть мысль читателя и в сторону другой, вполне возможной догадки, которая позднее в знаменитой «пушкинской» речи Достоевского превратится в прямое, полемически напористое утверждение. Утверждение это (произнесенное, видимо, без всякой задней мысли о Нарциссе), объективно сблизит пушкинского героя, казалось бы, обретающего способность полюбить другого человека, с мифологическим героем, способным любить только собственное отражение, только «призрак бегущий». «Он, в сущности, любит свою новую фантазию, а не ее, смиренную... Татьяну!» Разумеется, пушкинский текст далек от подобной безапелляционности, но есть в нем и легкая смысловая «покатость», направленная в эту сторону.

«Транспонируясь» в современную житейскую историю, древние мифологические мотивы (так же, как и символические проекции сна Татьяны) универсализируют конкретные ситуации, возводя их к общечеловеческим, «глобальным» коллизиям. Выходит, что символизация и мифологизация совместно укрупняют масштаб осмысления изображаемого, поддерживая и дополняя в этом друг друга. Та же взаимоподдержка — и в формировании неисчерпаемой, неопределимой многозначности образных смыслов: мифологизация, как видим, способствует развитию этого свойства едва ли не в такой же мере, как символизация. Не случайно мифологизирующая тенденция набирает наибольшую силу и серьезность в той же точке, что и символизирующая: и та и другая достигают кульминации именно в сне Татьяны.

Если за пределами «чудного» сна доминирует традиционная «классическая» ориентация на античные мифологемы<sup>23</sup>, а в их авторской поэтической интерпретации момент литературной условности сохраняет перевес над проблесками «некнижного, жизненного отношения» к мифу (С. Аверинцев), то в поэтике «чудного» сна, напротив, именно последнее получает заметное преобладание. Читатель обнаруживает здесь смешение разных мифологических традиций, свободное объединение их с литературными мотивами, яркие проявления индивидуаль-

---

<sup>23</sup> Напомним еще раз, что библейские ассоциации приобретают подлинную серьезность лишь в связи с мотивами сна.

ного мифологизирования в их сцеплении и преобразованиях<sup>24</sup>, наконец, стремление создать с их помощью особую атмосферу, призванную выразить некую сверхэмпирическую истину. Словом, есть основание говорить о максимальном приближении к принципам романтического мифологизма, утверждавшимся в ту пору как на Западе, так и в России<sup>25</sup>.

Разница, однако, состоит прежде всего в том, что у Пушкина мифологизация имеет явно вспомогательное значение, питая и поддерживая собственно-поэтическую символизирующую тенденцию. Мифологизация способствует необходимо важному для художественной символики прорыву к «мировой целокупности», погружению частных явлений «в стихию первоначал бытия»<sup>26</sup>, не приводя, в то же время, к абсолютному (т. е. собственно-мифологическому) отождествлению различных его сфер, так же как и к характерному для мифов совпадению образа и смысла. Возможности выхода за пределы вспомогательной роли, в сущности, исключены: мифологизирующая тенденция намечена у Пушкина столь же тонко, сколь и осторожно, — главным образом в форме намеков, приглушенных, семантически осложненных, опосредованных иронической дистанцией.

В мире «чудного» сна мифологизирующая тенденция почти растворяется в мощном напряжении символизации<sup>27</sup>. Последняя в полной мере проявляет здесь своеобразие своей природы. Рождаются образы, смысл которых ускользает за пределы непосредственно изображаемого и не поддается рациональной расшифровке. Тяготение к иносказанию тут изначально (оно задано уже предшествующими напоминаниями о «Светлане»). Любой существенный мотив, едва ли не каждая деталь

---

<sup>24</sup> Можно выделить, к примеру, сплетение античных ассоциаций, окружающих образ Татьяны и проникающих — в преображенной форме — в мир «чудного» сна (это — аллюзии, включающие «лесную» Татьяну в круг мифологических представлений о единстве природы), с «русскими», сказочно-мифологическими «обертонами» ее темы.

<sup>25</sup> Характеристику мифологизма романтиков см., например, в кн.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 284—291.

<sup>26</sup> Бахтин М. М. К методологии литературоведения.—В кн.: Контекст — 1974. М., Наука, 1975, с. 209.

<sup>27</sup> Показательно, что это происходит в точке максимального напряжения мифологизации, которая как бы сливается здесь с более высокой формой проявления той же смысловой энергии.

в каком-то ракурсе предстает знаком, указывающим вместе с другими на что-то иномерное, скрытое за реальностями текста, неисчерпаемое, не равное любому воплощению. И в то же время все непосредственно изображаемое наделено здесь независимым от «иносказательных сверхсмыслов» (термин Д. Е. Максимова) художественным бытием. Оно достаточно прочно и самоценно, чтобы не позволить образу превратиться в «чистый» знак чего-то запредельного.

Давно замечена, например, легко уловимая связь «чудного» сна с душевным складом героини. Г. А. Гукковский справедливо утверждал, что «сон Татьяны заменяет у Пушкина... анализ ее психологического мира, воплощая его в образах»<sup>28</sup>. Сон оказывается столь же характеристичным, сколько и символичным, границы между психологической достоверностью, условной игрой фантазии и символическим иносказанием расплываются до полной неразличимости<sup>29</sup>. Сцепление символических и эмпирических смыслов проецируется и за пределы сна. Фабульные эпизоды, развертываясь в четко локализованном историческом времени, в меру своего подчинения символизирующей тенденции приобретают также и вневременной смысл. Но смысл этот не отделяется от живой конкретной плоти воссоздаваемой современности, от плоти бытовых и психологических реалий.

Следует также подчеркнуть, что в конечном счете символизирующая тенденция не охватывает своим воздействием весь художественный мир «Онегина». Проекция символических значений «чудного» сна на более или менее отдаленные от него фабульные звенья явно ограничена своей «факультативностью». Оттенок необязательности осложняет также и самые «близкие» связи такого рода. Даже возможность «мистериального» истолкования гибели Ленского оставляет место для других объяснений. Зловещее совпадение сна с реальным ходом событий достаточно знаменательно и обладает мощной силой поэтического внушения. И все же отсутствие

---

<sup>28</sup> Гукковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 214.

<sup>29</sup> Например, переключка «чудного» сна с гаданием, которое «сулит утраты», создает двойственный эффект: совпадение подкрепляет возникшее ощущение знамения и пророчества, но тут же открывает возможность психологически объяснить роковую «развязку» сна (связав ее с предшествующими впечатлениями героини).

прямых, безусловно ответственных, подтверждений «провиденциальной» мотивировки не менее весомо. Смерть Ленского может быть воспринята и как нелепая случайность — это вполне реальный план объяснения и оценки изображаемого. Этот план наделен вполне самостоятельным и самоценным драматическим потенциалом. Он может стать основой целостного и законченного представления, способного охватить своей логикой все воссозданные в романе человеческие судьбы (вспомним Белинского, писавшего о «поэме необычайных надежд, не достигающих стремлений»). Закон подобных сцеплений действует в «Онегине» неуклонно: напряжение символизирующей тенденции может усиливаться или ослабевать, но выход в иные планы восприятия, объяснения, оценки открыт у Пушкина всегда.

Не трудно обнаружить и другие факторы, которые ограничивают и уравнивают проникающее действие символизации. Ироническая шутливость, почти неизменно сопутствующая символизации, столько же умеряет, сколько и обеспечивает ее свободу и силу<sup>30</sup>. Ограничено и воздействие поддерживающих ее художественных начал. Мифологизация в «Онегине» фрагментарна: охватывая одни фабульные ситуации и внефабульные мотивы, она не затрагивает (во всяком случае, непосредственно) многие другие, не менее важные. Все это, естественно, приводит к тому, что в пушкинском романе символический смысл оказывается отодвинутым на второй план, составляя в мире «Онегина» всегда отчасти потенциальную и потому подтекстовую реальность. Возможность символической интерпретации присутствует здесь, не посягая на свободу читательского восприятия, как право, которым читатель волен и не воспользоваться, но в то же время — как увлекательная перспектива углубленного понимания изображаемого, бесконечно обогащающая его непосредственно данное содержание.

---

<sup>30</sup> Характерно также, что перед рассказом о сне Татьяны автор впервые демонстративно обнажает вымышленный характер сюжета и тем самым как бы смягчает последующий скачок к универсальной символизации, отделяя себя от него некоторой дистанцией:

Но стало страшно вдруг Татьяне...  
И я — при мысли о Светлане  
Мне стало страшно — так и быть...  
С Татьяной нам не ворожить. (5, X)



## Художественный образ и литературная модель

(По произведениям Пушкина 30-х годов)

Литературное произведение, родившись, становится фактом действительности, влияет на нее, врастает в нее и там бытовизируется. Процесс этот, постоянный для любой культуры, характеризуется переменной интенсивностью, сменяющимися друг друга периодами относительного затухания и относительного усиления. При этом его периодичность и фаза определяются целым комплексом условий: общим уровнем культуры, значимостью в ней того или иного вида искусства, появлением выдающихся художников, активностью личности и актуальностью проблемы личности, спецификой ролевых процессов и т. д.<sup>1</sup>

Первая треть XIX в. в России была несомненно периодом усиленной бытовизации литературы. Известно, к примеру, поэтическое кредо Батюшкова: «Первое правило сей науки должно быть: живи как пишешь, и пиши как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, qualis vita.* Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы»<sup>2</sup>. То, что для большинства предшественников и современников являлось единым принципом жизни и творчества, Пушкин, постоянно исследующий отношения литературы и действительности, делает объективизированным предме-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927; Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., Сов. писатель, 1971; Гинзбург Л. О литературном герое. Л., Сов. писатель, 1979; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 30-е годы. Л., 1974.

<sup>2</sup> Батюшков К. Н. Опыт в стихах и прозе. М., Наука, 1977, с. 22.

том изображения. Герои многих произведений его предстают как бы в своеобразном затянувшемся литературном маскараде, меняя костюмы и маски, порой совмещая несколько масок, эстетически однородных, выстраивая в соответствии с маской свое поведение, свою жизнь и, главное, оценки людей и отношения с ними. На этот факт указал Ю. Тынянов, говоря о романе «Евгений Онегин»: «Роман этот сплошь литературен, — писал он, — герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также. Вне их — штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью»<sup>3</sup>. Выбор маски в такой ситуации оказывается явно «прогнозирующим», предсказывающим бытовое поведение героя. Так, «прогнозирующими» становятся в молодости для матери Татьяны тип и имя ричардсоновского героя:

Жена ж его была сама  
От Ричардсона без ума<sup>4</sup>.

Аналогичным образом «прогнозирует» личность и поведение Ольги Ленский:

...Забудет мир меня; но ты  
Придешь ли, дева красоты,  
Слезу пролить над ранней урной  
И думать: он меня любил,  
Он мне единой посвятил  
Рассвет печальный жизни бурной!..  
Сердечный друг, желанный друг,  
Приди, приди: я твой супруг!..

(V, 128)

Показательно здесь при вопросительном «придешь ли» фактическое отсутствие вопроса.

Татьяна готова предсказать поведение Онегина сразу в двух вариантах — Ловласа и Грандисона:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искуситель...

(V, 71)

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 66.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти томах. М., Наука, 1964, т. 5, с. 49. Далее все ссылки даются на это издание.

В «Выстреле» повествователь поворачивает о личности Сильвио: «Какая-то таинственность окружила его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка» (VI, 85—86); «Сильвио встал, побледнев от злости и с сверкающими глазами...» (VI, 87); «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 90). Личностный прогноз определяет и представление повествователя о судьбе Сильвио: «Один я не мог уже к нему приблизиться. Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою и который казался мне героем таинственной какой-то повести» (VI, 88).

В повести «Метель» Владимир, думая тайно обвенчаться с Марьей Гавриловной, предполагает сентиментально-романтический финал обдуманного им романтического сюжета: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: «Дети! придите в наши объятия» (VI, 103).

Нередко личностное прогнозирование является одновременно и сюжетным прогнозированием. Так, определение Минского — «проезжий повеса» — немедленно актуализирует для Вырина привычный текст притчи о блудном сыне, делая его точным, как кажется герою, прогнозом будущего Дуни: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» (VI, 142).

В других случаях сюжетное предсказание возникает при проецировании личностной модели на действительность. Понятие действительность не равно в данном случае понятию реальность, так как это романские события, данные в субъективном, а порой и иррациональном преломлении. Таков сон Татьяны, где событийно-фантасти-

чески проигрывается одна из двух полярно противоположных личностных моделей Онегина — Ловлас, «коварный искуситель». Такова же и функция сна Гринева в «Капитанской дочке», хотя связи его с личностной моделью вожатого более сложны и в тексте не эксплицированы.

Функцию лично-сюжетного прогноза выполняют и связанные с героями многочисленные литературные знаки, которые метонимически представляют художественное целое со своей, как правило устойчивой, типологически воспринимаемой сюжетной моделью. Такова характеристика Германа в «Пиковой даме»: «Этот Германн, — продолжал Томский, — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» (VI, 343). Именно поэтому дальнейшие события воспринимаются Лизаветой Ивановной как подтверждение прогноза: «— Где же вы были? — спросила она испуганным шепотом. — В спальне у старой графини, — отвечал Германн, — я сейчас от нее. Графиня умерла. — Боже мой!.. что вы говорите?.. — И кажется, — продолжал Германн, — я причину ее смерти.

Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздалась в ее душе: *у этого человека по крайней мере три злодеяния на душе!*» (VI, 344).

В романе «Евгений Онегин» персонифицированный автор предсказывает возможную судьбу Татьяны, одновременно моделируя и личность героя, и его жизненную судьбу:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью;  
Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.  
Погибнешь, милая...

(V, 61—62)

Несколько раньше сходный по механизму тип лично-сюжетного прогнозирования от имени повествователя был дан в поэме «Цыганы»:

И жил, не признавая власти  
Судьбы коварной и слепой;  
Но боже! как играли страсти  
Его послушною душой!  
С каким волнением кипели  
В его измученной груди!  
Давно ль, надолго ль усмирили?  
Они проснутся: погоди!

(IV, 212)

При видимой вариативности форм и видов прогнозирования на уровне повествования о действительности они имеют еще одну общую особенность — вопрос о точности прогноза на этом уровне объективно неразрешим.

Пути героев, как правило, пересекаются лишь в чисто внешней, событийной сфере — Ленский оказался соседом Лариных, Онегин приехал с приятелем в их дом и встретился с Татьяной, граф оказался в одном полку с Сильвио, Марья Гавриловна обвенчалась не с Владимиром, а с Бурминым и т. д. Случай связывает героев, но сферы их сознания при этом остаются непроницаемыми. Здесь, как правило, нет никаких пересечений. Таким образом, проблема понимания существует в творчестве Пушкина прежде всего как проблема непонимания. Несопрягаемость разных сознаний даже при внешне гармонических отношениях (Ольга — Ленский, Марья Гавриловна — Владимир) снимает, на наш взгляд, и вопрос о полифонии отдельных произведений Пушкина, если применять понятие «полифония» так, как оно толкуется М. М. Бахтиным в приложении к творчеству Достоевского. Непроницаемость сознания или неспособность проникнуть в сознание другого приводит к смещению значимости одних и тех же явлений в зонах разных героев. К примеру, то, что важно для Татьяны и стоит в центре ее модели мира — типологическая бинарность Ловлас — Грандисон, или в романтическом варианте —

...Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес...

(V, 150)

оказывается незначимым, периферическим в модели мира Онегина:

...Ловласов обветшала слава  
Со славой красных каблуков  
И величавых париков.

Значимое для Ленского незначимо для Онегина и Ольги:

Поклонник славы и свободы,  
В волнение бурных дум своих,  
Владимир и писал бы оды,  
Да Ольга не читала их.  
Случалось ли поэтам слезным  
Читать в глаза своим любезным  
Свои творенья? Говорят,  
Что в мире выше нет награды.

И впрям, блажен любовник скромный,  
Читающий мечты свои  
Предмету песен и любви,  
Красавице приятно-томной!  
Блажен... хоть, может быть, она  
Совсем иным развлечена.

(V, 91)

Примеры такого рода в произведениях Пушкина многочисленны, и именно их многочисленность и устойчивость подобных смещений позволяют говорить о том, что они пропрограммно входят в творчество писателя, являясь художественным выражением одного из существенных структурных компонентов пушкинской модели мира, утверждая ее изначальный динамизм. Как известно, по Пушкину, роман и жизнь в событийном плане не противостоят друг другу:

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел ее романа...

Роман и жизнь — явления взаимообратимые в том смысле, что свой сюжет как система отношений есть и в жизни и в романе. Но явления не тождественные. Пушкин в эксплицированной авторской концепции романа последовательно снимает поставленные героями равенства между романом и жизнью. Если во второй главе романа «Евгений Онегин» дается личностный прогноз былого избранника старушки Лариной, пусть не совпадающий в данном случае с литературной моделью —

Она любила Ричардсона  
Не потому, чтобы прочла...

(V, 49)

но явно отталкивающийся от литературного образца, то в седьмой главе тот же избранник представлен вне литературы, в жизни:

«...Кузина, помнишь Грандисона?»  
—Как, Грандисон?.. а, Грандисон!  
Да, помню, помню. Где же он?—  
«В Москве, живет у Симеона;  
Меня в сочельник навестил;  
Недавно сына он женил...»

(V, 158)

Аналогично обстоит дело и с личностно-событийным прогнозированием Онегина Татьяной:

...Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,  
Который нам наводит сон,—  
Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились.

(V,59)

И в следующей строфе авторское—

Но наш герой, кто б ни был он,  
Уж верно был не Грандисон!

(V, 60)

Также и с другим вариантом прогнозирования Татьяной и персонифицированным автором Онегина — Ловлас: авторское —

...Ты в руки модного тирана  
Уж отдала судьбу свою.  
Погибнешь, милая...

(V,62)

Татьяна:

«Погибну, — Таня говорит,—  
Но гибель от него любезна .»

(V,120)

И онегинское — «Ловласов обветшала слава», чему соответствует и все поведение Онегина, опровергающее оба варианта прогноза.

Точно так же в прозе 30-х гг. Сильвио, прогностически представленный «героем таинственной какой-то повести», благородным мстителем, на деле оказывается несколько иным, что видно из соотношенности двух повторяющихся ситуаций. Конечная ситуация — сцена дуэли в обрисовке графа: «Я запер двери, не велел никому входить и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды.. я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. «Жалею, — сказал он, — что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнава; кинем жребий, кому стрелять первому». Голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался... Наконец мы зарядили еще пистолет;

свернули два билета; он положил их в фуражку, некогда мною простреленную; я вынул опять первый номер» (VI, 100).

Рассказ графа, кажется, подтверждает точность прогноза: благородный мститель («Я не привык целить в безоружного»). Но с такой интерпретацией не очень согласуется дальнейшее поведение Сильвио: «Я выстрелил, — продолжал граф, — и, слава богу, дал промах; тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. Ее присутствие возвратило мне всю бодрость. «Милая, — сказал я ей, — разве ты не видишь, что мы шутим? Как же ты перепугалась! поди выпей стакан воды и приди к нам; я представлю тебе старинного друга и товарища». Маше все еще не верилось. «Скажите, правду ли муж говорит? — сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, — правда ли, что вы оба шутите?» — «Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио, — однажды дал мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...» С этим словом он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве; — а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной?..» (VI, 100). Все встает на свои места, если объяснение благородного поступка Сильвио искать не в его собственных словах, не в романтических представлениях повествователя и благородных суждениях графа, а в психологических мотивировках. В рассказе о дуэли граф несколько раз упоминает об ужасном впечатлении, оставленном не только поступками, но и выражением лица Сильвио: «Ты, граф, дьявольски счастлив», — сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду»; «...тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен)» и т. п. Другими словами, но о таком же состоянии говорит и Сильвио в своем рассказе о дуэли в первой части повести: «Его равнодушие взбесило меня», «Злобная мысль мелькнула в уме моем» и т. д.

В рассказе Сильвио повествование о ходе дуэли почти зеркально соотносится с тем же моментом в рассказе графа, однако мотивация здесь, не рассчитанная на реакцию графа, а исповедально высказанная, другая: «Мне должно было стрелять первому; но волнение злобы

во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки, и чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья» (VI, 93). Таким образом, прогноз был явно неточным: вместо благородного мстителя — мститель злобный и пустой. Однако последняя оценка становится еще одним вариантом прогноза, так как не возводится в абсолют, не несет в себе программы. Отсюда конечное — «предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VI, 101).

Последовательно представленная у Пушкина неточность прогнозирования по литературным образцам, равно как и настойчивое стремление писателя снять закономерно возникающий при бытовизации литературных типов знак равенства между литературой и жизнью, несомненно связаны с образованием в литературе литературности, с абсолютизацией и стандартизацией литературных моделей и образов, исключающей диалектическое сосуществование противоречий, которое лежит в основе жизни. Объектом анализа и оценки становится не только то, как рассказывается и о чем рассказывается в пушкинском произведении, к примеру в романе «Евгений Онегин», но и как рассказывалось и о чем рассказывалось задолго до появления этого романа. Потому, вводя в роман большой ряд литературных знаков, связанных с Татьяной и бытовизируемых ею, автор дает уже не знаково, а описательно представленную романную модель XVIII века, противопоставляя ей модель романтического романа и им обоим свою модель романа «на старый лад»:

- 1) Свой слог на важный лад настроя,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедно гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистейшей страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

(V, 60)

2) А нынче все умы в тумане,  
Мораль на нас наводит сон;  
Порок любезен — и в романе,  
И там уж торжествует он...  
(V, 60)

3) Друзья мои, что ж толку в этом?  
Быть может, волею небес,  
Я перестану быть поэтом,  
В меня вселится новый бес,  
И, Фебовы презрев угрозы,  
Унижусь до смиренной прозы;  
Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат.  
Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
Но просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны  
Да нравы нашей старины...  
(V, 61)

Поскольку развитие романа представлено Пушкиным как ряд сменяющих друг друга романских моделей, в которой каждая последующая утверждает несостоятельность предыдущей, естественно предположить, что модель самого романа «Евгений Онегин», в которой литературность снимается тем, что на каждом этапе автор осознает ее именно как литературность, может рассматриваться автором как конечная, единственная эстетически истинная, прогнозирующая будущее движение романа как жанра. Однако здесь есть одна сложность: отвергая прежние романские модели и построенные на их основе прогнозы как нежизненные штампы, автор излагает свое художественное кредо:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи  
Да пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых...

(V, 203)

Далее эта установка реализуется в описании Одессы:

Одессу звучными стихами  
Наш друг Туманский описал,  
Но он пристрастными глазами  
В то время на нее взирал.

Приехав, он прямым поэтом  
Пошел бродить с своим лорнетом  
Один над морем — и потом  
Очаровательным пером  
Сады одесские прославил.  
Все хорошо, но дело в том,  
Что степь нагая там крутом;  
Кой-где недавний труд заставил  
Младые ветви в знойный день  
Давать насильственную тень.

А где, бишь, мой рассказ несвязный?  
В Одессе пыльной, я сказал.  
Я б мог сказать: в Одессе грязной —  
И тут бы, право, не солгал.

(V, 204—205)

Всякий раз такие слепки с натуры даются в противовес либо себе прежнему, либо нынешнему романтическому и как бы снимают с действительности литературную маску, а с литературы — поэтический штамп. Но дело в том, что возведенное в абсолют движение к прозе тоже приводит к рождению штампа, только вместо штампа высокого возникает штамп низкий:

Порой дождливою намедни  
Я, завернув на скотный двор...  
ТЬфу! прозаические бредни,  
Фламандской школы пестрый сор!

(V, 203)

Не случайно упоминание о фламандской школе. Стало быть, песчаный косогор, рябины, калитка, сломанный забор, серенькие тучи и т. п. — это тоже своего рода литературность, только с противоположным знаком. Следовательно, говорить, основываясь на этих высказываниях автора, об утверждении Пушкиным высшей романной модели — модели реалистического романа вряд ли правомерно. Кроме того, эта прогностически данная модель романа не является моделью романа «Евгений Онегин». В «Евгении Онегине», к примеру, нарочно натуралистическое описание Одессы, которое нередко толкуется исследователями как декларация художника-реалиста, завершается введением устойчиво романтических деталей и строится на смене прозаического поэтическим:

Однако в сей Одессе влажной  
Еще есть недостаток важный;  
Чего б вы думали? — воды.

Потребны тяжкие труды...  
Что ж? это небольшое горе.  
Особенно когда вино  
Без пошлины привезено.  
Но солнце южное, но море...  
Чего ж вам более, друзья?  
Благословенные края!

(V, 205)

Финал гремит; пустест зала;  
Шумя, торопится разъезд;  
Толпа на площадь побежала  
При блеске фонарей и звезд.  
Сыны Авзонии счастливой  
Слегка поют мотив игривый,  
Его невольно затвердив,  
А мы ревом речитатив.  
Но поздно. Тихо спит Одесса;  
И бездыханна и тепла  
Немая ночь. Луна взошла,  
Прозрачно-легкая завеса  
Объемлет небо. Все молчит;  
Лишь море Черное шумит...

(V, 208)

Следовательно, в «Евгении Онегине» Пушкин намечает новую модель романа, противостоящую и роману Руссо, и байроническому роману, но эта модель тут же снимается им как абсолютная и тем самым ставится в ряд сменяющих друг друга романских моделей; она только одна из многих. Связано это, видимо, с тем, что Пушкин строит свой роман на утверждении принципиальной непредсказуемости. С непредсказуемостью как структурной доминантой «Евгения Онегина» связано, видимо, и пушкинское определение «свободный роман», то есть роман, исключающий возможность эстетического прогнозирования.

Непредсказуемость является источником сюжетной динамики и в стихотворных повестях «Граф Нулин», и «Домик в Коломне», и в «Повестях Белкина», и в «Пиковой даме». Последовательно представленная в произведениях Пушкина 30-х гг., она способствует утверждению максимального жизнеподобия литературы не в материале, а в организационном принципе, благодаря чему сближение литературы и действительности не таит в себе опасности возникновения литературных стереотипов.



Лирическое „я“  
в болдинских стихотворениях Пушкина  
1830 года

Вопрос об авторском образе в лирике Пушкина относится к числу наиболее сложных и далеко еще не решенных проблем ее изучения. От его решения зависит, однако, понимание природы пушкинской лирики, ее специфики, ее места в ряду аналогичных явлений русской поэзии. В пушкиноведении пока еще нет работ, в которых вопрос об авторе в лирике Пушкина освещался бы с достаточной полнотой и обстоятельностью. Наиболее крупный вклад в решение этого вопроса внесла Л. Я. Гинзбург, и хотя высказанные в ее книге «О лирике» (Изд. 2-е. Л., 1974) суждения подробно не развернуты, именно они могут служить ориентиром в дальнейшем исследовании проблемы автора в лирике Пушкина. Существенные соображения высказаны также в работах Б. О. Кормана, Т. И. Сильман и ряде других исследований, включая, разумеется, работы, специально посвященные изучению пушкинской лирики<sup>1</sup>. К ряду положений названных работ придется еще вернуться; пока же необходимо оговорить основные задачи, которые ставятся в предлагаемой статье.

Определенный в заголовке объект изучения — болдинские стихотворения Пушкина 1830 г. — служит скорее целям иллюстрирования положений, имеющих более общий характер. Болдинская лирика Пушкина представ-

<sup>1</sup> См.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд. Ижевск, 1978, с. 81, 89, 99 и др.; Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. В пушкинской литературе вопрос об образе автора в лирике Пушкина наиболее подробно рассмотрен в посвященной этой проблеме статье Н. Л. Степанова. См.: Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 102—130.

ляет собой удобный материал, поскольку воплощает тенденции, определяющие развитие зрелой пушкинской лирики. Как и вообще лирика Пушкина рубежа 1830-х гг., стихотворения, написанные в Болдине, сочетают наиболее плодотворные традиции предшествующей лирики поэта с новыми исканиями, определяющими уже последующий этап развития пушкинской лирики. Но обращение к поздней лирике Пушкина ставит исследователя перед особенно трудными проблемами, и в частности при решении вопроса о природе авторского образа в ней. Освобождаясь от присущей его более ранней лирике условности авторского «я», Пушкин, казалось бы, разрушает преграду между собой как поэтом и читателем, создавая иллюзию непосредственного общения. Это как раз и создает наибольшие трудности при изучении поздней лирики Пушкина.

В самом деле, если мы вкратце вспомним более ранние этапы развития пушкинской лирики, то, во-первых, легко выделим в ней то, что связывало Пушкина с предшествующей литературной традицией. Во-вторых, для его лирики начала 1820-х гг. свойственно тяготение к объединяющему ее образу лирического (элегического) героя, хотя и соотносённому с конкретно-биографическими реалиями, но трансформирующему их в соответствии с романтическими представлениями о лирическом поэте. Наконец, в-третьих, для более ранних этапов лирики Пушкина свойственно разграничение собственно биографического и условно-поэтического начал. Лишь в поздней лирике Пушкина авторский образ вполне освобождается от власти традиции, объединяя конкретно-биографические черты, лежащие в основе того лирического «я», которым она мотивируется. И в то же время это лирическое «я» не создается заново: оно тесно связано с авторским образом предшествующей пушкинской лирики, поддерживая единство лирики Пушкина как художественной системы.

Словосочетание «лирическое «я»», конечно, не термин. Однако предлагавшиеся в литературе иные обозначения авторского образа в лирике, в частности пушкинской, не вполне удовлетворяют задачам изучения последней. Так, например, Н. Л. Степанов ввел три, как он их назвал, «термина-понятия»: образ самого автора, «лирический герой» и лирический персонаж<sup>2</sup>. Определение «ли-

<sup>2</sup> Степанов Н. Л. Указ. соч., с. 109—110.

рический герой», впрочем, применяется Н. Л. Степановым к ограниченному кругу явлений пушкинской лирики. Под «лирическим персонажем» ученый имеет в виду чужое «я» (или воплощение чужого сознания), представленное в образе внешнем по отношению к автору (Б. О. Корманом аналогичные явления обозначены как «ролевая лирика» и ее герои<sup>3</sup>). Подобные случаи не будут предметом моего рассмотрения. Что же касается «образа самого автора», то это обозначение, на мой взгляд, неточно. Его употребление обнаруживает противоречивость концепции Н. Л. Степанова, колеблющегося между представлением о неадекватности «образа самого автора» эмпирическому облику Пушкина и его конкретно-биографическим истолкованием («образ *самого автора*»). Хотя Н. Л. Степанов и оговаривается, что «в лирическом стихотворении личность автора выступает вовсе не тождественно с биографическим обликом поэта<sup>4</sup>, в его изложении «сам автор» с неизбежностью к этому биографическому облику приравнивается (не случайно в работе Н. Л. Степанова словосочетание «сам автор» легко варьируется с обозначением «сам Пушкин»). Так, например, говоря о поздней лирике Пушкина, исследователь отмечает: «В зрелых стихотворениях Пушкин не стремится приукрасить факты своей биографии. <...> Авторское «я» — это *сам Пушкин* со своим жизненным опытом, со своим отношением к явлениям действительности». Ср.: «Лирическое «я» поэта сохраняет все особенности личности Пушкина, *совпадая с его реальной биографией*»<sup>5</sup>.

Н. Л. Степанов не одинок в таком понимании авторского образа в лирике Пушкина; аналогичные формулировки не трудно найти в ряде других работ, ей посвященных. Прямое биографическое истолкование пушкинской лирики основывается на длительной традиции ее изучения, отрешиться от которой чрезвычайно трудно. Так, например, Г. П. Макогоненко, темпераментно разрушая созданную исследователями «мифологическую биографию поэта», сам параллельно строит другую, отличающуюся от первой только тем, что на место конкретных (и нескольких) адресатов любовной лирики Пушкина 1823—1830 гг. ставится безымянная, не наз-

<sup>3</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова, с. 98—99.

<sup>4</sup> Степанов Н. Л. Указ соч., с. 106

<sup>5</sup> Там же, с. 118, 120 (Курсив мой. — Л. С.).

ванная поэтом женщина, образ которой, по мнению исследователя, объединяет целый ряд стихотворений<sup>6</sup>. Но еще Б. В. Томашевский предупреждал против попыток на основании одной лишь лирики конструировать реальный облик женщины, являвшейся предметом любви поэта<sup>7</sup>.

Но здесь мы оказываемся перед сложным вопросом о мере пушкинского биографизма в лирике, неизбежно встающим перед исследователями и представляющим наибольшую трудность при изучении авторского образа в лирике Пушкина, особенно поздней. Трудность усугубляется еще и тем, что вопрос этот чрезвычайно запутан: рецидивы биографического метода в прямых и косвенных формах очень живучи в исследованиях пушкинской лирики, сплошь и рядом вступая в противоречие с положениями, выработанными теорией лирики как поэтического рода. Легко ли, например, подставить привычные представления о лирике Пушкина под такое определение: «Сопереживание лирического стихотворения, читательский «отклик» на него возможны лишь при условии абстрагирования от взаимоотношений конкретных личностей, их имен, их бытовой ситуации, знакомства с ними и т. д.»<sup>8</sup>.

В восприятии лирики Пушкина сложилась прямо противоположная ситуация, когда, казалось бы, вне биографического контекста исключается возможность ее понимания. «Я» поэта настолько тесно слилось с представлением о биографически конкретной личности Пушкина, что нужно известное усилие для того, чтобы только представить возможность иного восприятия его стихотворений.

Такая ситуация сложилась прежде всего потому, что в силу совершенно исключительного положения Пушкина в русской культуре его личность рано оказалась мифологизированной, что было затем поддержано длительной традицией изучения пушкинского творчества преимущественно в биографическом аспекте. В результате

---

<sup>6</sup> См.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 32—95. Убедительную полемику с позицией Г. П. Макогоненко см. в кн.: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина, 1830 год. Горький, 1977, с. 161—163.

<sup>7</sup> См.: Томашевский Б. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, с. 67.

<sup>8</sup> Сильман Т. Указ. соч., с. 40.

этого произведения Пушкина настолько срослись с биографией поэта, что в ряде случаев комментарий заслонил собой текст и заимствованные оттуда сведения оказали воздействие на интерпретацию последнего. Лирика Пушкина, естественно, более всего подверглась такому истолкованию, и на ее восприятии прежде всего сказались издержки биографического метода. В стихотворениях Пушкина на равных правах стало восприниматься то, что стоит за текстом, и то, что в текст включено; иными словами, биографическая основа лирических стихотворений и включенные в него биографические реалии в условиях мифологизированного восприятия лирики Пушкина оказались эстетически равнозначными. Например, в стихотворении «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...») при таком понимании текста утрачивается различие между встречами Пушкина с А. П. Керн у Олениных в Петербурге и затем в Тригорском и Михайловском, которые предполагаются за строфами первой и пятой, и такими стихами, как «В глуши, во мраке заточенья Тянулись тихо дни мои...» (II 406)<sup>9</sup>, указывающими, хотя и неотчетливо, на конкретные биографические обстоятельства<sup>10</sup>. Даже имя адресата, скрытое автором, включается в как бы параллельное заглавие стихотворения<sup>11</sup>, и для читателей многих последующих поколений оно мыслится уже только как послание к А. П. Керн.

Это наложило свой отпечаток и на интерпретацию стихотворения, что, как известно, вызвало резкую

---

<sup>9</sup> Цитаты из Пушкина здесь и далее приводятся по изданию: Пушкин. Полн. собр. соч., т. 1—16. Справочный том. М., 1937—1949, 1959. (С указанием в тексте в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы).

<sup>10</sup> А. Л. Слонимский в книге «Мастерство Пушкина» (М., 1959, с. 76) обратил внимание на то, что приведенные стихи (единственный, по его словам, «глухой биографический намек») явились результатом переделки, уводившей от приуроченности к конкретным обстоятельствам ссылки Пушкина: «В черновице было определеннее: «В степях, во мраке заточенья...» — то есть в Бессарабии, куда был сослан Пушкин после знакомства с А. П. Керн в Петербурге». Ср.: Сильман Т. Указ. соч., с. 79.

<sup>11</sup> Хотя в списках произведений, предназначавшихся к изданию, Пушкин и обозначал свое стихотворение «К Керн. А. П. К.» и «Керн» (см.: Рукою Пушкина. Л., 1935, с. 238, 240), публиковал он его лишь под заглавием «К\*\*\*», скрывающим всякий намек на имя адресата стихотворения.

реакцию в научной литературе на его односторонне биографическое истолкование<sup>12</sup>.

Реальный жизненный опыт стоит, разумеется, за лирикой Пушкина, как и за лирикой других поэтов. Сама специфика лирики как литературного рода предполагает ее соотнесение с жизнью поэта, и в этом, конечно, нет никакой проблемы. Речь идет лишь о том, что в случае с Пушкиным оказались нарушенными необходимые пропорции, и это привело к специфическому восприятию его лирики, ставшему фактом нашей культуры и требующему поэтому соответствующего объяснения и изучения. Проблема, как кажется, заключается в другом. Необходимо установить, в какой мере сложившееся восприятие пушкинской лирики определяется ее внутренними свойствами. Иными словами, не из объективных ли свойств пушкинской поэзии вытекает стремление как читателей, так и исследователей лирики Пушкина выйти за пределы текста его стихотворений и здесь искать почвы для их истолкования. Я не имею при этом в виду издержек биографического метода, его грубых натяжек и порочной традиции, к нему восходящей. Очевидно, однако, что особенностью нашего отношения к Пушкину является исключительная интимность восприятия всего, что к нему относится; его поэзия воспринимается в самом тесном соприкосновении с жизнью поэта. Феномен Пушкина как явления русской культуры связан именно с этой интимностью восприятия, и едва ли объяснить ее можно, основываясь лишь на внешних факторах. Все это, разумеется, большая проблема, которую я сейчас могу поставить лишь в самом общем виде, не пытаясь ответить на многие вопросы, в связи с ней возникающие.

Основываясь на болдинских стихотворениях Пушкина 1830 г., я пытаюсь показать, каким путем связанные с жизнью поэта биографические реалии, мотивированные лирическим «я», вводятся в лирику Пушкина. Под биографической реалией я имею в виду прямое указание на конкретное жизненное обстоятельство, введенное в текст стихотворений Пушкина и представленное как факт индивидуальной биографии поэта. Необходимо,

<sup>12</sup> См.: Белецкий А. И. Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина. Стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» — В кн.: Белецкий А. И. Избр. тр. по теории литературы. М., 1964, с. 386—402; Томашевский Б. Пушкин: Кн. 2. М.—Л., 1961, с. 73—84.

разумеется, фронтальное исследование всей лирики Пушкина в этом аспекте; более того, предметом рассмотрения должно стать лирическое начало во всем творчестве Пушкина, в «Евгении Онегине» прежде всего. Но и на ограниченном материале можно сделать некоторые наблюдения, способствующие пониманию поставленной проблемы.

Болдинская лирика Пушкина 1830 г. включает в себя произведения разного плана. «Я» в ней не всегда прямое «я» автора; в ряде стихотворений оно мотивировано «лирическим персонажем» и соотносимо с чужим сознанием, которое оно воплощает («Паж, или Пятнадцатый год», «Я здесь, Инезилья», «Пью за здравие Мери», «Стамбул гяуры нынче славят» и др.)<sup>13</sup>. Такие стихотворения останутся в данной статье вне рассмотрения. Меня сейчас интересует другое: биографическое наполнение лирического «я», представленного в стихотворениях болдинской осени 1830 г. Здесь, однако, необходимо отличать скрытые от читателя биографические мотивы от тех, которые непосредственно введены в текст как реалии, прямо поддающиеся конкретно-биографическому обоснованию. Так, например, заключительные стихи «Прощания»: «Как друг, обнявший молча друга Пред заточением его» (III, 233), — связаны с известным по мемуарным источникам, в том числе и из воспоминаний самого Пушкина, эпизодом — встречей поэта с заключенным Кюхельбекером, что, однако, скрыто от читателя пушкинского стихотворения. Напротив, реплика в стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...»: «Постой, а карантин! Ведь в нашей стороне индийская зараза» (III, 236), — содержала для современного Пушкину читателя ясное указание на вполне конкретные жизненные обстоятельства. (Отмечу, что здесь и в дальнейшем я отвлекаюсь от того, были ли упоминаемые стихотворения Пушкина известны читателям при его жизни: все они входят в корпус пушкин-

---

<sup>13</sup> Сложный случай представляет стихотворение «В начале жизни школу помню я...», часто интерпретируемое в чисто биографическом плане. Более верным представляется подход Г. А. Гуковского, видевшего в нем «образец исторического реализма в пушкинской лирике» и связывавшего лирическое «я» этого стихотворения с воссозданием «структуры сознания итальянца на закате средних веков». См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1958, с. 280—285. При таком истолковании «я» здесь тоже принадлежит «лирическому персонажу».

ской лирики и включены, таким образом, в ее художественную систему).

Упоминание о холере в «Румянном критике...» имеет важное значение, поскольку мотивирует, наряду с центральной картиной жизни деревни, настроение поэта, углубляя представление о народном бедствии. Но, имея под собой биографическое основание, оно локализовано лишь данным стихотворением и не подкреплено другими аналогичными упоминаниями в лирике Пушкина. Холерная эпидемия 1830 г., чрезвычайно занимавшая поэта и бывшая предметом его размышлений в эпистолярной и публицистической прозе, не стала для него развитой лирической темой<sup>14</sup>. Таким образом, упоминание это можно, следуя терминологии Б. О. Кормана, отнести к числу *ситуативных* деталей в лирике, которым противопоставляются детали *сквозные*, выступающие «в конкретном стихотворении как его элементы и как элементы всей лирической системы; благодаря сквозным деталям стихотворение вступает в сложные ассоциативно-сюжетные связи с другими стихотворениями»<sup>15</sup>. Роль таких сквозных *биографических* деталей в лирике Пушкина очень велика; ими поддерживается единство авторского сознания, воплощенного в биографически конкретной личности поэта. Повторяющиеся в ряде стихотворений биографические реалии создают условия для восприятия этого единства читателями. Эта особенность пушкинской лирики давно замечена исследователями. Б. В. Томашевский связывал ее возникновение с наиболее значимой для Пушкина литературной традицией Парни и Байрона<sup>16</sup>; сюда следовало бы добавить и традицию карамзинского дружеского послания, широко отразившегося в русской поэзии начала XIX века и сыгравшего важнейшую роль в ее развитии<sup>17</sup>. Но Пушкин сделал из этой традиции наиболее далеко идущие выводы, и его лирика, а во многом его поэзия в целом, оказалась скрепленной биографически-конкретным

<sup>14</sup> Косвенно с впечатлениями и настроениями, вызванными холерой, связано лирическое начало в «Пире во время чумы».

<sup>15</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова, с. 54.

<sup>16</sup> См.: Томашевский Б. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 59—60.

<sup>17</sup> См. в кн. Л. Я. Гинзбург «О лирике» указания на историко-литературную роль дружеского послания. Ср.: Грехнев В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 32—48.

образом автора в гораздо большей степени, чем лирика других современных ему поэтов. Б. В. Томашевский определял это как «императивный биографизм текста», предупреждая против отождествления юпо с реальной биографией поэта, хотя он на ней и основан. Именно эта, по словам Б. В. Томашевского, «биографическая инноценнировка» лежит в основе поэтической легенды («литературной биографии-мифа»), которая складывается в творчестве Пушкина, прежде всего в его лирике, и внушает читателю мысль о прямой соотнесенности лирического «я» с биографически конкретным обликом поэта<sup>18</sup>. По словам Л. Я. Гинзбург, «пушкинские читатели годами воспитывались на живом восприятии реальной судьбы поэта»<sup>19</sup>. Своеобразное низывание реалий конкретной биографии Пушкина, постепенно становящихся сквозными деталями его лирики, начинается рано; они сложно сочетаются с условно-поэтическим образом поэта в ранней пушкинской лирике, но затем, освобождаясь от условности, предстают в их наиболее конкретном значении, хотя и не всегда вполне открываются читателю.

Характерно это и для болдинских стихотворений 1830 г. Не вдаваясь в их подробный анализ, наметю некоторые основные линии. Начну с «Бесов», открывающих лирику осени 1830 г. Генезис и структура лирического «я» в этом стихотворении достаточно сложны. Оно появляется не сразу. Исходными были варианты, в которых «я» отсутствовало: «Путник едет» — в первом черновом наброске; «Путник едет (в) чистом поле» — в черновом автографе; затем в перебеленном автографе — «Едем, едем в чистом поле» (III<sub>2</sub>, 830, 832, 834) и, наконец, в основном тексте — прямое «я»: «Еду, еду в чистом поле» (III, 226). В. А. Грехнев связывает перемену «путника» на «я» с отказом от балладного жанра, уничтожением «эпической дистанции» между автором и персонажем<sup>20</sup>. Однако будучи включенным в «условно-фантастическую ситуацию», «я» стихотворения выступает как условно-поэтическое, являясь в то же время как тождественное автору на «оценочно-эмоциональном и

<sup>18</sup> См.: Томашевский Б. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения, с. 61—63.

<sup>19</sup> Гинзбург Л. Указ. соч., с. 209.

<sup>20</sup> Грехнев В. А. Болдинская лирика Пушкина, с. 49—50, 59—60.

идеологическом уровне». В. А. Грехнев, несомненно, прав, подчеркивая условность лирического «я» в «Бесах», тем не менее можно отметить, что и на ситуативном уровне «я» автора может быть соотнесено с «я» других стихотворений Пушкина. Если вспомнить «Дорожные жалобы», то окажется очевидным, что дорожная тема предстает как сквозная деталь, объединяющая оба стихотворения и придающая образу автора в «Бесах» черты биографической конкретности. Ср.: «Долго ль мне гулять на свете То в коляске, то верхом, То в кибитке, то в карете, То в телеге, то пешком?» (III, 177) и «Еду, еду в чистом поле; Колокольчик дин-дин-дин... Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин!» (III, 226). Общность ситуации в известной мере поддерживается и тональностью обоих стихотворений: «надрывная» концовка «Бесов» как бы разрешает «сумрачную иронию»<sup>21</sup> «Дорожных жалоб».

Последнее стихотворение (связывалось Пушкиным с епо жавказскими стихотворениями 1829 г.; поэт включил его в композицию цикла, определенную планом нереализованного издания 1836 г.: «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»<sup>22</sup>. Эти стихотворения, как и «Дорожные жалобы», окончательно обрабатывались в Болдине, и недавняя поездка на Кавказ продолжала оставаться для Пушкина актуальной темой. Стихотворный цикл 1829—1830 гг. тесно связан с разработкой этой темы и в прозе: в 1830 г. в «Литературной газете» был опубликован отрывок из «Путевых записок» 1829 г. под заглавием «Военная Грузинская дорога», разрешавший ее в непосредственно биографическом аспекте. При первой публикации стихотворного цикла 1829 г. (3-я ч. «Стихотворений Александра Пушкина»), по наблюдению Н. В. Измайлова, включенные в него стихотворения были расположены, «почти точно воспроизводя этапы путешествия поэта в армию, известные нам по его дорожным запискам и по «Путешествию в Арзрум»<sup>23</sup>. Это создавало определенный биографический контекст, на

<sup>21</sup> Гуковский Г. А. Указ. соч., с. 125.

<sup>22</sup> Анализ этого цикла в составе, определенном пушкинским замыслом, см.: Слинникова Э. В. Лирический цикл А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829). — В кн.: Пушкинский сборник. Сборник научных трудов Л., 1977, с. 3—15.

<sup>23</sup> Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 221.

фоне которого как совершенно точное указание на известное читателям обстоятельство могли звучать и стихи «Румяного критика...»: «Сиди, как у ворот угрюмого Кавказа, Бывало, сживал покорный твой слуга...», придавая авторскому образу конкретно-биографический характер.

Подобные межтекстовые связи объединяют и стихотворения, хронологически отдаленные одно от другого; вновь создаваемые тексты хранят, таким образом, память о предшествующих проявлениях лирического «я». Примером может служить стихотворение 1830 г. «Цыганы», биографическую соотнесенность которого Пушкин, правда, зашифровал подзаголовком «С английского». В нем, однако, недвусмысленно восстанавливается лирическая ситуация, заключенная в свое время в эпилоге одноименной романтической поэмы:

Завтра с первыми лучами  
Ваш исчезнет вольный след,  
Вы уйдете — но за вами  
Не пойдет уж ваш поэт.

Он бродящие ночлеги  
И проказы старины  
Позабыл для сельской неги  
И домашней тишины.

(III, 264)

Ср. в поэме «Цыганы»: «За их ленивыми толпами В пустынях часто я бродил, Простую пищу их делил И засыпал пред их огнями...» и т. д. (IV, 203). «Я» нынешнее возникает, таким образом, по контрасту с «я» прежним; но их объединяет сквозной биографический мотив, закрепляющий единство авторского образа романтического и реалистического периодов творчества Пушкина.

В более широком плане такая связь проявляется и в памяти о романтическом жанре, которую хранит в себе заглавие и содержание болдинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье»). Однако в тексте этого стихотворения соотнесенность с биографией поэта, хотя бы и легендарной, не выступает в виде прямых биографических реалий, конкретизирующих лирическое «я». Вообще же стихотворения Пушкина, созданные в разные периоды его творчества, могут объединять и лирические мотивы, выступающие в форме достоверных жизненных обстоятельств, связь которых с реальной биогра-

фией Пушкина, если она и имела место, оказывается за пределами текста стихотворения. Это можно проиллюстрировать на примере так называемых «прощальных» стихотворений 1830 г. Биографическая основа их достаточно проблематична; тождество их адресатов с определенными лицами не раз вызывало споры, и нет достаточных оснований для их бесспорной идентификации. В ней к тому же и нет большой необходимости<sup>24</sup>. Пораздо важнее соотносимость «прощального цикла» с той биографической легендой, которая объединяет пушкинскую лирику. В этом отношении чрезвычайно показательной оказывается связь одного из стихотворений цикла — «Для берегов отчизны дальней» с более ранним стихотворением Пушкина «Под небом голубым страны своей родной» (1826). Связь эта отнюдь не обязательно свидетельствует о единстве адресата обоих стихотворений (А. Ризнич). Известно, что Пушкин колебался в выборе начала стихотворения (ср. первоначальную редакцию: «Для берегов чужбины дальней Ты покидала край родной»; III<sub>2</sub>, 867), и то, что он остановился на окончательном тексте — «Для берегов отчизны дальней Ты покидала край чужой» (III, 257), — может рассматриваться как косвенное свидетельство стремления поэта ситуативно связать стихотворение 1830 г. с элегией «Под небом голубым страны своей родной». А связь эта обнаруживает себя очень наглядно. В литературе отмечалось, что в «Для берегов отчизны дальней» стихотворение 1826 года «как будто <...> вывернуто наизнанку» (речь идет о противоположном решении темы смерти возлюбленной)<sup>25</sup>. Однако при всем различии стихотворений, исходная ситуация в них очень близка. Ср.: «Под небом голубым страны своей родной Она томилась, увядала... Увяла наконец...» (III, 20) и «Но там, увы, где неба своды Сияют в блеске голубом, Где тень олив легла на воды, Заснула ты последним сном...» (III, 257).

Возникает, таким образом, своеобразная переключка обоих стихотворений, оказывающихся в результате звеньями одной поэтической биографии, в которой эти сквозные детали выступают как указание на одно и то

---

<sup>24</sup> Ср.: Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина, с. 162.

<sup>25</sup> Кушнер А. Два Пушкина. — Вопросы литературы, 1976, № 6, с. 128.

же событие, ставшее в каждом из них источником определенных лирических эмоций. Подобные сцепления в пушкинской лирике и создают в конце концов биографическую определенность авторского образа, иллюзию предельной конкретности лирического «я», благодаря которой оказывается возможным соотносить содержание стихотворений с реальной биографией Пушкина даже тогда, когда связь между ними прямо не подкреплена текстом. Поэт, таким образом, как бы приглашает читателя к соучастию в своей жизни, а читатель ищет возможности такого соучаствия даже и в том случае, если стихотворение и не создает условий для этого. Позднейшее комментирование пушкинской лирики пошло навстречу этому читательскому стремлению, в результате чего даже то, что намеренно зашифровано автором в виде намека на обстоятельства, современному читателю заведомо незнакомые, становится известным последующим читательским поколениям, создавая единый биографический контекст, в котором воедино сливаются реальная биография Пушкина и поэтическая легенда, объединяющая его лирику.

И вместе с тем легенда остается легендой. Лирическое «я» пушкинских стихотворений — это не «сам автор» и даже не «образ самого автора», но лицо, в основу образа которого хотя и кладутся реальные черты пушкинской биографии и личности Пушкина, воплощающее в себе судьбы поколения, к которому автор принадлежит. Имея в виду нетождественность «личности, проходящей через поэзию Пушкина», эмпирической личности поэта, Л. Я. Гинзбург отмечает: «это художественная структура, которая слагается из признаков отобранных, обобщенных. Но она дана в конкретных жизненных связях»<sup>26</sup>.

Таким образом, биографическое восприятие лирики Пушкина вытекает отчасти из ее структурных особенностей; следует, однако, помнить о том, что однозначно биографическое прочтение лирических стихотворений Пушкина способно привести — и нередко приводит — к определенным утратам в их эстетическом восприятии. Необходимо поэтому соблюдать большую осторожность и большой такт, обращаясь в процессе интерпретации лирики Пушкина к биографическому материалу. Но

---

<sup>26</sup> Гинзбург Л. Указ. соч., с. 198 (Курсив мой. — Л. С.).

вместе с тем и отказ от этого материала невозможен. В пушкинских стихотворениях лирическое «я» при всей своей обобщенности, видимо, не может предстать перед читателем лишь как «инкогнито» (Т. И. Сильман), к чему в принципе тяготеют произведения лирического рода. Пушкин не столько стремится к сохранению «инкогнито», сколько озабочен, особенно в поздней лирике, разрушением его путем наплетания ют стихотворения к стихотворению биографических реалий, объединяющих его лирическое «я». Конечно, для доказательства этого необходимы дополнительные аргументы, основанные на исследовании всей лирики Пушкина в ее развитии и в ее соотношении с произведениями других родов; однако и те немногие наблюдения, из которых я исходил в этой статье, могут, как представляется, обосновать возможность такого решения.



Пародийный план поэмы  
„Домик в Коломне“

В 1839 г. критик «Галатеи» определил поэму «Домик в Коломне» как «забавный анекдот, удачно вставленный в русские, по подражанию итальянским, октавы — и, кажется, для них только написанный»<sup>1</sup>. Подобная трактовка не преодолена по сию пору. Лукавое предупреждение поэта: «...ничего Не выжмешь из рассказа моего», — оказалось поистине пророческим.

Замысел поэмы, как и многих других произведений, созданных в 1830 г. в Болдине, возник, по-видимому, у Пушкина раньше. Известен автограф полутора октав, тесно связанных тематически с началом болдинской поэмы. Приведем черновой вариант первой из этих октав:

Пока меня словесники бранят  
За цель моих стихов — иль за бесцелье, —  
И журналисты строго мне твердят,  
Что ремесло поэта — не безделье,  
Что славы громкой мне добиться вряд,  
Что в желтый дом могу на новоселье  
Как раз попасть и что пора давно  
Мне сочинять прилично и умно.

(V, 371)

Это — прямой ответ Никодиму Надоумко (Н. Надеждину), который, откликаясь на выход из печати «Полтавы», заявлял, что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмежать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Кто-то

<sup>1</sup> Галатея, 1839, ч. 3, № 25, с. 564.

сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное решительно от Байроновской мизантропии и от Жан-Полева юморизма. Поэзия Пушкина есть просто — пародия»<sup>2</sup>. Здесь же мы находим и следующий пассаж: «Бедная Матрена-Мария!.. Ее сумасшествие возбуждает сожаление — но не об ней, а о... Поэте!...»<sup>3</sup>.

В окончательном варианте процитированной выше октавы упоминание о желтом доме было, однако, заменено строкой: «Что хмель хорош, но какво похмелье». Причина этой замены вполне объяснима.

Октава в поэзии Пушкина всегда ассоциировалась прежде всего с именем Тассо:

Но слаще, средь ночных забав,  
Напев Торкватовых октав.

(VI, 25)

Близ мест, где царствует Венеция златая,  
Один, ночной гребец, гондолой управляя,  
При свете Веспера по взморию плывет,  
Ринальда, Годфреда, Эминию поет.

(III, 66)

...Где пел Торквато величавый;  
Где и теперь во мгле ночной  
Адриатической волной  
Повторены его октавы.

(III, 96, 243)

...туда ли, наконец,  
Где Тасса не поет уже ночной гребец.

(III, 191)

Этот устойчивый вообще в русской поэзии 1820-х гг. образ навеян строками из «Чайлд-Гарольда» Байрона<sup>4</sup>:

In Venice Tasso's echoes are no more  
And silent rows the songless gondolier.

Упоминание в октаве о сумасшествии, спровоцированное Надеждиным, вызывало нежелательный для Пушкина намек. Как известно, согласно легенде о вели-

<sup>2</sup> Вестник Европы, 1829, № 9, с. 30—31.

<sup>3</sup> Там же, с. 36.

<sup>4</sup> См.: Горохова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе. — В кн.: От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978, с. 149—150.

ком итальянце, он за любовь к Элеоноре д'Эсте был заключен в дом для умалишенных. Пушкин же в 1829—1830 гг. занят трудно для него складывавшимся сватовством к Наталии Гончаровой.

Для нас важно подчеркнуть возникшую у Пушкина изначально, при первых набросках, приведших к «Дому в Коломне», ассоциативную связь с Тассо. Связь эта, как нам представляется, ощущалась Пушкиным во время работы над поэмой постоянно.

Когда Пушкин в начале октября 1830 г. пишет: «Я хотел давным-давно приняться за октаву», — он ничего не придумывает. Как это убедительно показано Н. В. Измайловым<sup>5</sup>, в 1822 г. Пушкин начинает экспериментировать с этой строфой под влиянием полемики, начатой в журнале «Сын отечества». Катенин, откликаясь на появившиеся в печати отрывки из «Освобожденного Иерусалима», переведенные Мерзляковым александрийскими стихами, предложил освоить в русской поэзии Тассову строфу. «Правда, — замечал при этом Катенин, — что правило сочетания рифм женских с мужскими не позволяет нам присвоить себе без перемены итальянскую октаву. Например: если первый стих получит женское окончание, третий и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сделаются мужскими, а последние, седьмой и осьмой, опять женскими, так что другую октаву придется начать стихом мужским, и продолжать в совершенно противном порядке, отчего каждая будет разнствовать с предыдущею и последующею. Не менее того затруднительно приискивать беспрестанно по три рифмы: в сем отношении язык русский слишком беден, и никакой размер не стоит того, чтобы ему жертвовать в поэзии смыслом»<sup>6</sup>. Поэтому Катенин предлагал некий суррогат октавы, избавленный от указанных им трудностей. Пушкин же легко преодолевает их:

Ну женские и мужские слоги!  
Благословясь, попробуем: слушай!  
Равняйтесь, вытягивайте ноги  
И по три в ряд в октаву заезжай!  
(V, 84)

<sup>5</sup> Измайлов Н. В. Из истории русской октавы. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

<sup>6</sup> Сын Отечества, 1822, ч. 76, № 14, с. 306.

Очевидно именно это комическое упоминание «женских и мужеских» слогов дало толчок воображению и вызвало анекдотический сюжет с переодеванием. По крайней мере, значительно позже первых переписанных Пушкиным в беловую рукопись октав появляется эпиграф из Овидия «*Modo vir, modo femina*» (то мужчина, то женщина).

Возможно, Пушкину вспомнился при этом один из эпизодов «Освобожденного Иерусалима»: на воротах чудесного сада Армиды «как живые» были изображены мифологические сцены, и среди них следующая:

Там виден с прялкой Геркулес,  
Герой — надежда света,  
Смиритель ада, сын небес,  
Прядет руно Милета,  
И смотрит на него Эрот  
С улыбкою лукавой...<sup>7</sup>

Конечно, Пушкину было знакомо великое множество других произведений, в которых был использован мотив переодевания мужчины в женское платье<sup>8</sup>, но при этом миф о Геракле и Омфале — один из самых древних в их ряду; к тому же Геракл не просто проникает к любимой женщине в девичьем одеянии — он вынужден заниматься женской работой.

Тем самым сюжет невольно трагифицируется, что предопределяет его пародийное использование (ср. пушкинскую Маврушу, ставшую стряпухой).

В 1828 г. в России вышло два перевода «Освобожденного Иерусалима» — А. Мерзлякова и С. Раича, причем первый из них — с характерным посвящением: «Его императорскому величеству всемилостивейшему государю императору Николаю I, августейшему, мудрому покровителю общепользных знаний и наук изящных...». Русско-турецкая война 1828—1829 гг. возбудила в обществе толки о религиозной миссии России на ближ-

---

<sup>7</sup> Тассо Торквато. Освобожденный Иерусалим. Перевод С. А. Раича. М., 1828, ч. 3, с. 232.

<sup>8</sup> См.: Семуонов J. Das Hauschen in Kolomna in der poetischen Erbschaft A. S. Puskins. Uppsala, 1965, с. 85—86; Вольперт Л. И. «Фоблас» Луве де Кувре в творчестве Пушкина. — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975, с. 102—112. Миф о Геракле и Омфале в этих работах не упоминается. Об обработке этого мифа древними авторами см.: Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 156.

нем Востоке. Толки эти продолжались и позже — достаточно вспомнить в этой связи шумный общественный резонанс, вызванный путешествием А. Н. Муравьева в 1829—1830 гг. к «святым местам», в Палестину и Египет.

Болдинские октавы Пушкина, развившиеся в ходе работы в поэму «Домик в Коломне», служили издевательским ответом Булгарину, который сетовал по поводу 7-й главы «Онегина». «Итак, надежды наши исчезли! Мы думали, что автор «Руслана и Людмилы» устремился на Кавказ, чтобы напитаться высокими чувствами Поэзии, обогатиться новыми впечатлениями, и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей поэзии явился опять Онегин, бледный, слабый... сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину!»<sup>9</sup>

Первоначально Пушкин собирался прямо откликнуться на болгаринскую рецензию «отрывком из поэмы, ныне уже уничтоженной», одиннадцатью октавами, которые заканчивались строками: «и вместо лестной общей похвалы Поставят в угол «Северной пчелы» (V, 371). Большинство из этих строф в окончательный текст поэмы не вошло<sup>10</sup>. В этом теперь не было необходимости. Пародийное соотнесение «Домика в Коломне» с «Освобожденным Иерусалимом» для Пушкина представлялось, по-видимому, более важным, нежели полемика с Булгариным: быть «бардом» побед николаевского царствования поэт отказывался принципиально.

Во время болдинской осени Пушкин набросал заметку о «Графе Нулине»:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если бы Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?.. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, которое слу-

<sup>9</sup> Северная пчела, 1830, 22 марта, № 35.

<sup>10</sup> См.: Фомичев С. А. Поэма «Домик в Коломне». К истории текста. — Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980.

чилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Думается, что заметка эта в равной степени характеризует пушкинский метод пародирования «истории и Тассо»<sup>11</sup> и в «Домике в Коломне», столь же остранинного, как и в «Графе Нулине». «Вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», — писал Ю. Н. Тынянов, — не оставь сам Пушкин об этом свидетельства»<sup>12</sup>.

В данном случае исследователь имеет в виду не только пушкинскую заметку, процитированную выше, но и автограф первой шуточной поэмы Пушкина, сохранивший первоначальное ее название: «Новый Тарквиний».

Поэма «Домик в Коломне» вроде бы никаких авторских указаний на использованный в ней пародийный план не имеет. Так всегда казалось. Однако обращение к беловому автографу поэмы (ПД, ф. 244, оп. 1, № 905) помогает такое указание обнаружить. Правда, оно не столь прямое, как в случае с «Графом Нулиным», но — по совокупности с изложенными выше наблюдениями — довольно выразительно.

Беловой автограф поэмы иллюстрирован. Две пушкинские иллюстрации («Мавруша» и «Мавруша бреется») общеизвестны, третья же — никогда в печати не воспроизводилась. Она помещена в конце текста, под характерным пушкинским росчерком. Иллюстрация представляет собою рисунок герба: французский щит, оперенный стрелами и под короной, с перевязью слева; в верхнем поле щита обозначен крест, в нижнем правом поле — схематическое изображение руки в латах и с мечом.

Вполне очевидно, что рисунок этот не имеет никакого отношения к происшествию в домике в Коломне. В то же время он и не случаен, подобно пушкинским зарисовкам в черновых рукописях. Поэтому единствен-

---

<sup>11</sup> О том, что Пушкин недолго любил поэму Тассо «Освобожденный Иерусалим» свидетельствовал М. П. Погодин в письме к С. П. Шевыреву от 11 мая 1831 г. (Русский архив, 1882, кн. 3, с. 185).

<sup>12</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 826.

ная возможность осмыслить этот рисунок — это отнести его ко второму, подспудному смыслу поэмы, на который анекдотический сюжет ее лишь намекает. Атрибуты крестоносцев, изображенные в геральдических символах, здесь самоочевидны.

Таким не совсем обычным образом Пушкин указал на пародийную основу «Домика в Коломне» — на поэму «Освобожденный Иерусалим». Впрочем, еще более явным намеком служила сама октава: эта впервые в русской поэзии использованная в поэме строфа не могла в то время не вызывать у читателей ассоциаций с Тассо.

Не случайно при первой публикации в альманахе «Новоселье» (1833) поэма была датирована 1829 г. — годом окончания Русско-турецкой войны. Там самым «забавный анекдот», изложенный Тассовыми октавами, получил «странное сближение».

Л. М. Аринштейн



## Пушкин и Шенстон

(К интерпретации подзаголовка  
„Скупого рыцаря“)

Загадочный подзаголовок «Скупого рыцаря» — «Сцены из ченстоновой трагикомедии: the covetous Knight» уже более столетия привлекает внимание исследователей. Еще П. В. Анненков, усомнившись в существовании названного в подзаголовке произведения, тщательно обследовал с этой целью английскую драматургию<sup>1</sup>. По его просьбе И. С. Тургенев запрашивал авторитетных английских критиков и получил ответ, из которого следовало, что пушкинский подзаголовок — не что иное, как мистификация<sup>2</sup>. Последующие разыскания подтвердили: трагикомедии «The covetous Knight» или другого произведения, в котором угадывался бы непосредственный источник «Скупого рыцаря» нет ни у Шенстона<sup>3</sup> (во времена Пушкина это имя

---

<sup>1</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855, с. 286—287. (В дальнейшем при ссылке на это издание — Анненков.)

<sup>2</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Письма в тринадцати томах. М.; Л., 1961, т. 2, с. 104, 120—121, 169, 468—469, 504.

<sup>3</sup> См., напр.: Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822, с. 176, 190, 195; Ср.: Якубович Д. П. «Скупой рыцарь». Комментарий. — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., Изд-во АН СССР, 1935, т. 7, с. 518. (В дальнейшем — Якубович)

чаще произносилось «Ченстон»), ни в английской литературе вообще<sup>4</sup>.

Установление факта мистификации побудило к разысканиям действительных источников «Скупого рыцаря». В этой связи был назван широкий круг вероятных источников и параллелей к тем или иным мотивам, характерам, ситуациям и даже отдельным строкам пушкинской драмы<sup>5</sup>, причем соответствующая литература продолжает пополняться новыми наблюдениями<sup>6</sup>.

Одновременно были предприняты попытки ответить на вопрос: зачем Пушкину понадобилось выдавать собственное оригинальное произведение за перевод несуществующей трагикомедии Шенстона? П. В. Анненков, сославшись на устную традицию, высказал осторожное предположение, что «причину, понудившую Пушкина отстранить от себя честь первой идеи, должно искать... в боязни применений и неосновательных толков...»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Вслед за П. В. Анненковым к тем же выводам пришли на основе самостоятельных разысканий А. Н. Веселовский (Этюды и характеристики. СПб., 1907, с. 644) и американский славист E. F. Simmons. *Pushkin and Shenstone*. — *Modern Language Notes*, vol. 45, 1930 (November), p. 454—457. (В дальнейшем — Simmons.)

<sup>5</sup> Обзор вероятных источников «Скупого рыцаря» и критический анализ литературы на эту тему (до 1935 г.) см.: Якубович, с. 509—517.

<sup>6</sup> Б. П. Городецкий, имея в виду обзор Якубовича, заметил, что материалы, которыми мог воспользоваться Пушкин в работе над «Скупым рыцарем», выявлены «почти исчерпывающим образом» (Городецкий Б. П. *Драматургия Пушкина*. М.; Л., 1953, с. 267. В дальнейшем — Городецкий). Уже после этого замечания были названы в качестве источника «Скупого рыцаря» труд Баранта «История Бургундских герцогов» (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 315. В дальнейшем — Гуковский) и указаны параллели: Гораций, ода 16, кн. 3 (Bailey, J. *Pushkin. A comparative commentary*. Cambridge, 1971, p. 211); анекдот о Скупом, приведенный у Н. А. Полевого (Грибушин И. И. К «Скупому рыцарю». — *Временник Пушкинской комиссии*, 1973. Л., 1975, с. 84—85) и строфы 123—124 из поэмы Шекспира «Лукреция» (Мануйлов В. А. К вопросу о возникновении замысла «Скупого рыцаря» Пушкина. — В кн.: Сравнительное изучение литератур. Сборник статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976, с. 260—262).

<sup>7</sup> Анненков, с. 287. В этой нарочито туманно составленной фразе Анненков намекает на возможность «применить» образы и конфликт «Скупого рыцаря» к слухам о скупости Сергея Львовича Пушкина — отца поэта — и о ссоре, которая произошла на этой почве между А. С. Пушкиным и отцом осенью 1824 г. в Михайловском (ср. письмо А. С. Пушкина к В. А. Жуковскому от 31 октября 1824 г.).

Точка зрения Анненкова была принята и развита рядом последующих исследователей<sup>8</sup>, хотя убедительность ее отнюдь не бесспорна<sup>9</sup>.

Между тем, остается в тени весьма существенный аспект «шенстоновской загадки»: почему, ссылаясь на несуществующее произведение, Пушкин приписал его реально существовавшему поэту? Почему для мистификации был избран Шенстон? «Биографическая» концепция ответа на эти вопросы не дает: для нее существен лишь самый факт мистификации; реальный текст пушкинского подзаголовка — то есть вопрос о том, какое именно произведение названо в качестве источника перевода — эта концепция оставляет без внимания. Однако и помимо «биографической концепции» попытки найти ответы на поставленные вопросы не привели к удовлетворительным результатам: слишком скудны были материалы, позволявшие судить об отношении Пушкина к Шенстону или хотя бы о том, что конкретно мог знать о Шенстоне русокий поэт<sup>10</sup>. Подводя итог многолетним разысканиям, Д. П. Якубович писал: «Имя Шенстона Пушкин неоднократно встречал в романах Вальтера Скотта и в статьях Байрона...;

---

<sup>8</sup> А. И. Кирпичников «расшифровал» и документировал точку зрения Анненкова (Кирпичников А. И. К «Скупому рыцарю». Русская старина, 1899, № 2, с. 441); О том же подробнее: Якубович, с. 518—519; ср.: Городецкий, с. 270—271. В последнее время «биографическую» концепцию поддержал американский славист Карл Проффер, использовавший как основное доказательство фрейдистский психоанализ основных характеров «Скупого рыцаря». См.: Proffer C. R. Pushkin and Parricide: «The Miserly Knight». — American Jmago, 1968, vol. 25, № 4, p. 347—353.

<sup>9</sup> Против «биографической» концепции выступил Л. И. Поливанов в примечаниях к «Скупому рыцарю» в кн.: Сочинения Пушкина. Изд. Л. И. Поливанова, М., 1887, т. 3. Точку зрения Поливанова дополнительно аргументировали: Сумцов Н. Ф. «Скупой рыцарь». — Русская старина, 1899, № 5, с. 334—335 (то же в кн.: Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина. Харьков, 1900, с. 254—256); Чебышев А. А. Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина. — В кн.: Памяти Л. Н. Майкова. СПб., 1902, с. 490—491; Лапчинский А. Заметка о «Скупом рыцаре» Пушкина <на правах рукописи>. М., 1924, с. 12.

<sup>10</sup> Е. Симмонс приводит перечень книг и журналов из библиотеки Пушкина, в которых встречается имя Шенстона. Таких изданий Симмонс обнаружил четыре; имя Шенстона встречается в них по случайным поводам (в перечислении поэтов, в сноске, в эпиграфе) в общей сложности шесть раз, в том числе один раз в неразрезанной книге (Simmons, p. 457).

в ряде журналов в 20—30-х гг. и книг своей библиотеки. Но ни в одном из этих случаев это имя не ведет к кругу ассоциаций, могущих быть связанными со «Скупым рыцарем»<sup>11</sup>.

В библиотеке Пушкина нам посчастливилось обнаружить книгу со статьей о Шенстоне, ускользнувшую от внимания исследователей. Анализ статьи в соотношении с уже известными фактами проливает некоторый свет на обстоятельства, которые привели к появлению имени Шенстона в подзаголовке «Скупого рыцаря».

## 2

Статья, о которой идет речь, принадлежит перу известного в то время в Англии литературного критика и очеркиста И. Дизраэли (1766—1848). Она озаглавлена «Личная жизнь поэта. — В защиту Шенстона» (The domestic life of a poet. — Shenstone vindicated) и включена в третий (заключительный) том его труда «Курьезы литературы» (The Curiosities of Literature, v. 1—1791, v. 2—1792, v. 3—1817). В библиотеке Пушкина труд Дизраэли представлен парижским изданием 1835 г. в серии «Baudry's Collection of Ancient and Modern British Authors»<sup>12</sup>.

Всего в библиотеке Пушкина более тридцати томов этой серии<sup>13</sup>, начиная с 1831 г.<sup>14</sup>, из чего можно заключить, что книги поступали в библиотеку непосредственно из книжной лавки, по мере выхода в свет очередных томов. О том же свидетельствует сохранность книг, отсутствие в них пометок: часть книг, особенно из числа приобретенных в 1835—1836 гг., осталась неразрезанной<sup>15</sup>. Таким образом, наиболее вероят-

<sup>11</sup> Якубович, с. 518 сн.

<sup>12</sup> J. D'Israeli. *Curiosities of Literature*. In 3 vols. Paris, 1835. В дальнейшем статья о Шенстоне (т. 3, с. 101—112) цитируется по этому изданию (страницы указываются в тексте).

<sup>13</sup> До 1834 г. серия называлась: «Baudry's Collection of Ancient and Modern British Novels Romances».

<sup>14</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. — В серии: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. 9—10. СПб., 1910, с. 150—154. (В дальнейшем — Модзалевский).

<sup>15</sup> Там же, с. 150—154.

ная дата появления труда Дизраэли в библиотеке Пушкина — 1835 г.

Из семнадцати томов серии «Vaudry's Collection...», поступивших к Пушкину в 1835—1836 гг., нет ни одного разрезанного полностью, и лишь в семи томах — в том числе во всех трех томах «Курьезов литературы» Дизраэли — выборочно разрезаны отдельные страницы<sup>16</sup>. Разрезаны, в частности, страницы 101—112 третьего тома статей о Шенстоне<sup>17</sup>. Выборочно разрезанные страницы — свидетельство того, что Пушкина заинтересовала статья о Шенстоне и веский довод в пользу того, что он ее читал. Небезынтересно и следующее обстоятельство: на сравнительно немногих разрезанных в 1835 г. страницах находятся статьи о Джоне Вилсоне и Барри Корнуоле, также имеющих отношение к «маленьким трагедиям»<sup>18</sup>, причем очередная порция разрезанных листов в томе, содержащем эти статьи, начинается именно со статьи о Вилсоне (с. 240—242) и завершается через несколько страниц после статьи о Корнуоле (с. 242—245)<sup>19</sup>.

Если соотнести все изложенное выше с тем фактом, что через несколько месяцев — в марте 1836 года — имя Шенстона впервые появилось в подзаголовке «Скуп-

---

<sup>16</sup> Модзалевский Б. Л., с. 153—154.

<sup>17</sup> Всего в томе VI+462 с. Разрезаны с. 1—173 и 289—297. Ср.: Модзалевский, с. 153.

<sup>18</sup> Связи «Маленьких трагедий» с «Драматическими сценами» Б. Корнуола и «Городом чумы» Дж. Вилсона посвящены труды: Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. Вып. 28. Пг., 1917, с. 5—20; Его же: Об источниках «Пира во время чумы». — В кн.: Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. М.: Пг., 1923, с. 93—170; Алексеев М. П. Джон Вилсон и его «Город чумы». — В его кн.: Из истории английской литературы. М.; Л., 1960, с. 390—418. См. также: Введение к комментариям (Д. П. Яковович), с. 380—382, комментарий к «Пиру во время чумы» (Н. В. Яковлев), с. 579—609, к «Каменному гостю» (Б. В. Томашевский), с. 575—576 в кн.: Пушкин. Полн. собр. соч. Л., АН СССР, 1935, т. 7.

<sup>19</sup> Selection from the «Edinburgh Review» [in 6 vols]. Paris, 1835, v. 2. Всего в томе 4 неп+III+486 с. Разрезаны с. 1—121, 208—217 (статья о Вальтере Скотте), 240—257. Ср.: Модзалевский, с. 154. В описании разрезанных страниц 240—257 названа статья о Б. Корнуоле, но о предшествующей ей статье о Дж. Вилсоне, с которой начинаются разрезанные страницы, не упомянуто.

го рыцаря»<sup>20</sup>, то следует полагать, что: 1. Пушкин, очевидно, читал статью о Шенстоне и 2. Он читал статью незадолго до того, как имя Шенстона впервые появилось в подзаголовке.

Какие же сведения о Шенстоне мог почерпнуть Пушкин из этой статьи?

В статье Дизраэли Шенстон (William Shenstone, 1714—1763) представлен как поэт, не понятый при жизни и недооцененный после смерти. В конкретном описании жизненных невзгод английского поэта, оказавших, как замечает Дизраэли, «влияние на его характер и определивших собою его несчастливую судьбу» (101), Пушкин мог найти немало сходного с собственным жизненным опытом. На первое место среди этих невзгод Дизраэли выдвигает «полное непонимание современниками именно тех сторон его поэтического творчества, на которые он возлагал наибольшие надежды» (101). Далее выясняется, что Шенстону пришлось горько «разочароваться в обещанном ему высоком покровительстве, которое при определенных условиях могло побудить его стать политическим автором, что более всего соответствовало его ранним склонностям и в чем, как говорят, он проявлял в юные годы истинный талант» (102). Дизраэли упоминает также о «тайной печали» (*secret sorrow*) — следствии несчастливого брака и о разоренном имении — источнике крайнего материального неблагополучия семьи.

Пушкин мог обратить внимание на то место статьи, где говорится, что поэзией Шенстона интересовался Монтескье, а его опыты в области декоративно-ландшафтного садоводства — занятие, которому Шенстон уделял не меньше внимания, чем поэзии — вызвали восхищение Пиндемонте. Дизраэли заключает это свое сообщение горьким замечанием: «гения нередко оценивают лишь иностранцы, далекие от предубеждений, свойственных соотечественникам» (107). Внимание Пушкина могли привлечь и стихотворные фрагменты — главным образом цитаты из поэмы Шенстона «Экономия» (*Economy*), краткий анализ которой включен в

---

<sup>20</sup> «Скупой рыцарь» впервые опубликован самим Пушкиным в «Современнике» (1836, т. 1, с. 111—130. Цензурн. разреш. 31 марта). В подготовительных рукописных материалах имя Шенстона не встречается.

статью (108—109)<sup>21</sup>. Наконец, из статьи следует, что далеко не все написанное Шенстоном было опубликовано<sup>22</sup>, большая часть его писем была уничтожена при жизни, а один из своих ранних поэтических сборников (*Poems, Oxford, 1737*) он скупил и уничтожил (106).

Какова же связь между содержанием прочитанной (или просмотренной?) Пушкиным статьи о Шенстоне и тем фактом, что вскоре после этого имя Шенстона появляется в интересующем нас подзаголовке? Ни статья в целом, ни отдельные содержащиеся в ней мысли и факты сами по себе ответа на этот вопрос не дают. Однако, если рассматривать статью в связи с творческой историей «Скупого рыцаря», то эта связь становится более ясной.

### 3

Подзаголовком «из ченстоновой трагикомедии...» Пушкин ввел некоего «первоначального автора» (наподобие «автора» повестей Белкина) — в данном случае драматурга, на которого и возложил ответственность за

---

<sup>21</sup> Поэма Шенстона «Экономия» практически не была известна в России в 1-й половине XIX в., и знакомство с нею Пушкина ограничивается, по-видимому, теми несколькими стихами, которые цитируются у Дизразли. Д. П. Якубович, обративший внимание, что в поэме «Экономия» встречаются строки о скупости, высказал предположение, что такого рода замечания могли послужить для Пушкина «внешним поводом упоминания имени Шенстона». Якубович, однако, не был уверен, что Пушкин читал «Экономию» (Якубович, с. 518). Более категорическую точку зрения выдвинул американский славист Ричард Грегг, который полагает, что поэма «Экономия» была Пушкину известна и что содержащиеся в ней мысли о скупости (Якубович характеризует их как «плоские замечания», которые, «если и попадались на глаза Пушкину, вряд ли конкретно имелись им в виду». — с. 518) могли подсказать Пушкину некоторые строки «Скупого рыцаря» (Gregg R. A. *Pushkin and Shenstone: the case reopened*. — *Comparative Literature*, 1965, v. 17, N 2. p. 109—116).

На неубедительность приводимых Греггом параллелей указывает академик М. П. Алексеев в примечании к работе К. Ласорса «Опера Якопо Наполи «Скупой барон» по Пушкину». — *Временник Пушкинской комиссии*. 1968. Л., 1971, с. 115—116. М. П. Алексеев также отрицает факт знакомства Пушкина с поэмой «Экономия» (там же, с. 116).

<sup>22</sup> Большая часть сочинений Шенстона увидела свет только после его смерти («*The Works in Verse and Prose of William Shenstone, Esq.* In 3 vols, Printed for J. Dodsley, L, 1765).

произведение, ряд сцен из которого (как следует из того же подзаголовка) он, Пушкин, и перевел. Таким образом, как и в некоторых других случаях, Пушкин намеренно приписывает себе скромную роль посредника (переводчика, издателя, редактора-публикатора), передавая честь и ответственность за первоисточник — его стиль, сюжет, достоверность и интерпретацию изображаемых характеров и событий — кому-то другому. Цель и смысл такого приема изучены во всех подробностях<sup>23</sup>, и наша задача не в том, чтобы анализировать на этой основе художественную функцию образа драматурга в «Скупом рыцаре», а в том, чтобы выяснить, почему на эту роль Пушкин избрал Шенстона.

Для русского читателя, мало знакомого с именем Шенстона — а таких, надо полагать, было большинство, — это имя в сочетании с английским названием трагикомедии указывало на принадлежность мнимого оригинала «Скупого рыцаря» к английской драматургической традиции; может быть, конкретнее — к шекспировской традиции, но не более. Впрочем, заглавие в целом (основной заголовок в сочетании с подзаголовком) позволяет судить также о жанре произведения, о доминирующей черте характера центрального действующего лица, об его социальной и исторической характеристике. Как видно из рукописи, Пушкин потратил немало усилий, прежде чем нашел окончательную форму для передачи всей этой информации в лаконичном заглавии, причем все основные компоненты этой информации (социальная, психологическая и историческая характеристика главного персонажа и принадлежность «сцен» английской драматургической традиции) отражены на всех этапах работы над заглавием — то есть задолго до того, как в нем появляется имя Шенстона. Для наших целей отмеченное обстоятельство очень существенно, поэтому присмотримся к работе Пушкина над заглавием внимательнее.

Первоначально Пушкин озаглавил драму «Скупой». Это название документировано тремя списками драматических произведений, составленными между началом

---

<sup>23</sup> См, например Гукровский Г. А. К вопросу об образе повествователя в «Миргороде» Гоголя — Уч зап Ленинградского ун-та, серия филологических наук, № 13, Л., 1948, с 101—130 (О «повествователе» у Пушкина — с 109—111)

1827-го и концом 1830 г.<sup>24</sup>, и единственной сохранившейся рукописью «Скупого рыцаря», датированной «23 октября 1830. Болдино» (VII, 378). В болдинской рукописи внизу и справа от заголовка «Скупой» помещен эпитаф из Державина, а еще ниже, в центре, пояснительная надпись или подзаголовок в скобках: «the covetous Knight» (VII, 303), что по-английски примерно соответствует русскому «скупой рыцарь»<sup>25</sup>. И эпитаф и английский подзаголовок Пушкин впоследствии зачеркнул<sup>26</sup>, причем уже через полтора месяца после завершения болдинской рукописи Пушкин называет свое произведение «Скупой рыцарь»<sup>27</sup>. Это название и вошло в окончательную редакцию заглавия пять лет спустя.

Как видно из сопоставления всех перечисленных вариантов, заголовков «Скупой» не удовлетворял Пушкина некоторой неопределенностью — тем, что главное действующее лицо обозначено в нем только по одной, хотя и доминирующей, черте характера. Пушкину была прекрасно известна вереница литературных скупцов «вообще», представляющих скупость как таковую и ничего больше («У Мольера Скупой скуп — и только», — заметит он позже — XII, 160), и изображение очередного традиционного скупца менее всего входило в его задачу. Пушкин создает совершенно определенный социально-исторический тип скупого — скупого *рыцаря* — характер в высшей степени нетрадиционный. И об этой социально-исторической характеристике скупого (и тем самым о нетрадиционности драмы) необходимо было

---

<sup>24</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 276, 278, 280. (В дальнейшем — «Рукою Пушкина»).

<sup>25</sup> Слово covetous (covetousness) встречается главным образом в среднеанглийских текстах (в частности, у Чосера), в пословицах, восходящих к тому же периоду, см.: Fuller F. Gnomologia L., 1732, №№ 51, 52, 1168, 1169), а также в ранних новоанглийских текстах (Шекспир, К. Марло, Т. Лодж, В. Пенн). К середине XVIII в. оно, по-видимому, уже вышло из употребления (зафиксировано лишь у Ричардсона — «Клариса Гарлоу», кн. 4, и у Вальтера Скотта — «Кеннильворт», гл. 4). Наиболее вероятный источник знакомства Пушкина с этим словом — Шекспир («Генрих V» — IV, 3, 23; «Юлий Цезарь» — IV, 3, 79) и упомянутые произв. Ричардсона и Вальтера Скотта. Сочетание covetous knight в англ. текстах до 1830 г. не зафиксировано.

<sup>26</sup> Заглавный лист болдинской рукописи. — Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 244, № 2376 (тетрадь 14). Ни в одном из изданий соч. Пушкина факт зачеркивания не указан.

<sup>27</sup> В письме к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г. (XIV, 133).

уведомить читателя сразу — уже в заглавии. Окончательная редакция заглавия эту функцию успешно выполняет.

Знаменательно, однако, что формула социально-исторической характеристики скупого возникла в сознании Пушкина первоначально на английском языке: *the covetous Knight*. По-видимому, и сам принцип изображения скупого в его социально-исторической определенности и вытекающая отсюда возможность создать разносторонний, внутренне противоречивый характер (*рыцарь*, который по своему положению должен отличаться чертами благородства, щедрости, — скупой<sup>28</sup>) прочно ассоциировались у Пушкина с шекспировской традицией («Лица, созданные Шекспиром, не суть как у Мольера.., но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры...» — XII, 159—160).

Принадлежность «Скупого рыцаря» английской драматургической традиции остается для Пушкина определяющей на всех этапах обдумывания заглавия<sup>29</sup>. Особенно показательны в этом отношении изменения, сделанные в конце 1830 г. Как упоминалось, в письме Пушкина к Плетневу от 9 декабря 1830 г. впервые докумен-

---

<sup>28</sup> Ср.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1967, с. 310—311.

<sup>29</sup> Осмысление Пушкиным «Скупого рыцаря» как произведения, близкого по духу шекспировской традиции, несомненно имело место задолго до того, как это нашло свое отражение в заголовке — по-видимому, на самых ранних этапах работы над драмой. Последнее обнаруживается, в частности, в факте стилизации ритмико-интонационной системы «Скупого рыцаря» (на основе характерного для шекспировских трагедий пятистопного белого ямба) и речей действующих лиц под английскую манеру. Художественное мастерство, с которым осуществлена эта стилизация, настолько высоко, что даже весьма искушенные читатели склонны были верить в английский первоисточник драмы. Так, И. С. Тургенев писал П. В. Анненкову 2 февр. 1853 г.: «..Несколько стихов в монологе Скупца носят слишком резкий отпечаток не русского происхождения... — и, процитировав несколько стихов, добавлял: «Чисто английская манера!» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в двадцати восьми томах М.; Л., 1961, т. 2, с. 120—121). В тех же выражениях пишет о драме Н. Ф. Сумцов, которому отзыв Тургенева не мог быть известен: «По общему характеру произведения видно, что Пушкин пользовался каким-то иностранным литературным источником. В «Скупом рыцаре» нет ничего русского...» (Сумцов Н. Ф. «Скупой рыцарь». — Русск. старина, 1899, № 5, с. 334).

тировано название «Скупой рыцарь». Тем самым английский подзаголовок the covetous Knight стал излишним, и Пушкин его зачеркнул (болдинская рукопись); но в то же время в списке драматических произведений, датируемых концом 1830 г., против названия «Скупой» появляется приписка (другими чернилами): «Из Англ.»<sup>30</sup>. В окончательной редакции Пушкин вернулся к английскому названию the covetous Knight, причем принадлежность драмы к английской традиции акцентируется здесь весьма настойчиво: и английским именем ее автора и названием на английском языке<sup>31</sup>.

Почему же указаниям на английскую традицию Пушкин придавал такое значение? Отчасти мы ответили на этот вопрос: потому что английская драматургическая традиция — это, в его понимании, прежде всего шекспировская традиция. Но была и другая, по-видимому, не менее существенная для Пушкина причина акцентировать это указание. В пушкинской литературе не раз отмечалась та роль, которую сыграл в формировании и осуществлении замысла «маленьких трагедий» сборник четырех английских поэтов — Милмэна, Боулса, Вилсона и Б. Корнуола — настольная книга Пушкина в 1830 г.<sup>32</sup> Пушкин менее всего был склонен умалять эту роль: первоначальное заглавие сборника «маленьких трагедий» — «Драматические сцены»<sup>33</sup> — должно было подчеркнуть, что он пишет в том же жанре, что Милмэн, Вилсон и Б. Корнуол («Dramatic Scenes» — именно так назвал цикл своих коротких пьес Б. Корнуол). Дальнейшие варианты заглавия, записанные Пушкиным

---

<sup>30</sup> Рукою Пушкина, с. 280. Такого же рода приписки сделаны к двум другим произведениям, названным в списке:

«Мощь и Сал. с не<мецкого>

Пир чумы с Англ.»

<sup>31</sup> В англ. драматургии XVI—XVII вв. и вплоть до середины XIX в. действие чаще происходило в странах континентальной Европы, чем собственно в Англии. Поэтому место действия «Скупого рыцаря» (по-видимому, Бургундия или Пикардия — ср. Якубович, 520; Гуковский, 315) не противоречит восприятию его как написанного в духе англ. драматургической традиции.

<sup>32</sup> The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Complete in one volume. Paris, Galignani, 1829. Экземпляр этой книги имеется в библиотеке Пушкина. Подробно о связи этого сборника с «Маленькими трагедиями» — см. литературу, указанную в прим. 18.

<sup>33</sup> Обложка от рукописи с драматическими произведениями 1830 г. — Рукою Пушкина, с. 331.

на обложке сборника: «Драматические очерки» — «Драматические изучения» — «Опыт драматических изучений»<sup>34</sup> показывают, что Пушкин стремился передать не только жанровую, но и содержательную связь своих произведений с драматургией английских авторов.

Отказавшись впоследствии от всех вариантов в пользу более емкого — и вместе с тем изящного — «маленькие трагедии»<sup>35</sup>, Пушкин тем не менее не отказался от того, чтобы, по крайней мере, в двух случаях, обозначить связь отдельных произведений со своими источниками. В случае «Пира во время чумы» это было просто: указать на трагедию Вилсона «The city of the plague», из которой взят фрагмент для поэтического перевода. Со «Скупым рыцарем» дело обстояло сложнее: отдельные мотивы, ситуации, речевые обороты, навеянные драмами Милмэна и Б. Корнуола<sup>36</sup>, не давали, разумеется, оснований для ссылки на произведения этих авторов как на источник. Отнесение же «Скупого рыцаря» к английской драматургической традиции, включавшее в себя и подобного рода связи, решало попутно и эту проблему.

Окончательная редакция заглавия содержит, кроме указания на английскую традицию, и характеристику центрального персонажа и указание на жанровые особенности произведения: это «сцены из... трагикомедии». Первоначально Пушкин намеревался дать общее жанровое определение для всего драматического цикла, и соответствующие искания отразились в вариантах на обложке рукописи 1830 г., которую мы только что приводили («Драматические сцены» — «Драматические очерки» и т. д.). Обстоятельства, однако, сложились так, что Пушкину пришлось публиковать маленькие трагедии не циклом, а в разное время и в разных изданиях: в двух случаях, в частности в «Скупом рыцаре», Пушкин счел нужным перенести указание на жанр непосредст-

---

<sup>34</sup> Обложка от рукописи с драматическими произведениями 1830 г — Рукою Пушкина, с. 331.

<sup>35</sup> В письме к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г. Пушкин пишет «несколько драм», затем переделывает: «драматических сцен» и добавляет: «или маленьких трагедий» (XIV, 133).

<sup>36</sup> На близость основной темы и некоторых мотивов «Скупого рыцаря» к драме Г. Милмэна «Fazio» указывает А. А. Чебышев в «Заметке о «Скупом рыцаре» Пушкина» (сб. «Памяти Л. Н. Майкова» СПб, 1902, с. 492—500). Укажем также на близость 3-й сцены «Скупого рыцаря» (диалог Герцога и Барона) к 1-й сцене драмы Б. Корнуола «The way to conguer».

венно в подзаголовок произведения. Решающую роль при этом сыграла, по-видимому, необходимость как-то объяснить фрагментарность произведения: ссылка на то, что «Скупой рыцарь» (как и «Пир во время чумы») это «сцены из...» (или просто «из...»), указывала на принадлежность предлагаемой части некоторому целому тексту и тем самым оправдывала фрагментарность.

#### 4

Итак, содержание работы Пушкина над заголовком драмы — это длительный поиск наиболее удовлетворительной, с его точки зрения, формы передачи весьма емкой и многообразной информации, которую он считал необходимым сообщить своему читателю еще до знакомства с собственно произведением<sup>37</sup>. Поиск завершился тем, что Пушкин ввел всю эту информацию лаконичным заголовком в сочетании с подзаголовком в виде ссылки на перевод сцен из мнимой трагикомедии английского автора. Поскольку основные компоненты этой информации сложились до того, как возникла идея объединить их именем английского драматурга, они — собственно, их содержательная сторона — во многом и предопределили те черты, которыми должен был обладать этот образ.

По понятным причинам им мог быть только англичанин. Однако это не могло быть вымышленное лицо, подобно Белкину или Гриневу: легко поверить в реальность Петра Андреевича Гринева, который в 1770-е гг. писал на досуге записки, доставленные в 1836 г. «одним из его внуков» «издателю»; но драматург, драмы которого никогда не игрались и не издавались, — мало правдоподобен. С другой стороны, нельзя было приписать несуществующую драму известному автору — Шекспиру

---

<sup>37</sup> Как известно, у Пушкина краткость заглавия сочетается с передачей весьма сложной и разнообразной информации, предназначенной для восприятия *до того*, как начнется чтение собственно произведения. Наиболее распространенная модель такого заглавия — лаконичный заголовок («Полтава», «Выстрел», «Медный всадник», «Пиковая дама») и подзаголовок или эпиграф, содержащий остальную необходимую информацию (например, в «Каменном госте» эпиграф из либретто к опере Моцарта «Дон-Жуан» указывает на конкретный источник, на традицию и на связь с трагедией «Моцарт и Сальери» в общей системе маленьких трагедий).

или даже Мэссинджеру: подделка была бы тотчас же разоблачена. Более удобны в этом отношении были современные Пушкину английские драматурги — тот же Вилсон или Барри Корнуол: объем их творчества был мало известен русскому читателю; но мистификация именем живущего автора может поставить в ложное положение того, кто прибегает к этому приему, и Пушкин, разумеется, не мог на это пойти.

Логика мистификации требовала приписать вымышленную драму реальному английскому автору, творчество которого не настолько хорошо известно в России, чтобы вымысел мог быть раскрыт без специальных разысканий. На имя такого автора Пушкин и натолкнулся, просматривая книгу Дизраэли. В одной из статей, на которую, как мы помним, Пушкин обратил внимание и даже разрезал соответствующие страницы, шла речь о талантливом английском поэте Шенстоне, творчество которого не было оценено по достоинству. На русский язык Шенстон не переводился, да и по английским изданиям, как явствовало из статьи, составить ясное представление о его творчестве было весьма затруднительно: при жизни была опубликована лишь незначительная часть его произведений, причем одно из изданий Шенстон почти полностью уничтожил сам. Рукописное наследие также было частично уничтожено.

Все это как нельзя более подходило для того, чтобы использовать имя Шенстона в качестве мнимого автора несуществующей трагикомедии. Пушкинскому замыслу соответствовали и период жизни Шенстона и его типично английское, явно аристократическое имя. Подробности, которые содержала статья Дизраэли, могли только укрепить Пушкина в намерении использовать это имя: талантливый поэт, гонимый при жизни, недооцененный потомками; многие перипетии его жизни близки судьбе Пушкина. Такого рода соображения оказались, по всей вероятности, решающими: во всяком случае, уже известные по предшествующим вариантам пояснения «the covetous Knight», «сцены», «с англ.» дополнились в 1836 г. именем Шенстона и заглавие приняло свой окончательный вид.

В заключение отметим еще два момента, имеющих отношение к нашей теме.

1. В тексте статьи о Шенстоне встречается имя Пиндемонте. В период, когда Пушкин читал статью, он на-

писал стихотворение «Из Пиндемонти»<sup>38</sup>, в отношении которого ему пришлось решать ту же проблему «правдоподобной мистификации», что и в связи со «Скупым рыцарем». Из рукописи видно, что первоначально Пушкин озаглавил стихотворение «Из Alfred Musset», затем имя Мюссе зачеркнул и исправил на «Пиндемонти»<sup>39</sup>. Таким образом, как в подзаголовке «Скупого рыцаря», так и в заглавии стихотворения мы сталкиваемся с однотипным стремлением Пушкина приписать собственное произведение реальному, но малоизвестному поэту, причем в случае стихотворения движение мысли Пушкина от более известного к менее известному имени буквально документировано.

2. В том же третьем томе «Курьезов литературы» Дизраэли, где помещена статья о Шенстоне, имеется статья «Литературные мистификации»<sup>40</sup>, также разрезанная Пушкиным<sup>41</sup>. Не исключено, что параллельное чтение обеих статей навело Пушкина на мысль использовать для литературной мистификации имя Шенстона. Кстати, вскоре Пушкин создал наиболее поразительную из своих литературных мистификаций — заметку «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» (1837).

---

<sup>38</sup> М. Н. Розанов датирует это стихотворение не ранее 1834 и не позднее июля 1836 г.: Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте». — Пушкин. Сборник второй. М.; Л., 1930, с. 113, 126 сн.

<sup>39</sup> Там же, с. 140—141.

<sup>40</sup> Literary forgeries. Цит. издание, т. 3, с. 281—292.

<sup>41</sup> Разрезана часть статьи от с. 289 до с. 297. — Модзалевский, с. 153.

◆

О некоторых  
структурных особенностях  
болдинской поэмы А. С. Пушкина  
„Анджело“

Поэма А. С. Пушкина «Анджело» пока еще изучена недостаточно<sup>1</sup>. Не установлено начало работы над ней. Один из наиболее глубоких знатоков истории пушкинского творчества Н. В. Измайлов пишет, что в конце октября 1833 г. Пушкин трудился в Болдине над несколькими произведениями, «прежде всего — над поэмой «Анджело», время начала создания которой точно неизвестно, но предположительно определяется как февраль 1833 г.»<sup>2</sup>.

Поэма создавалась и была завершена в октябре 1833 г. во вторую болдинскую осень одновременно с «Медным всадником» и «Тазитом», из них только поэма «Анджело» была напечатана при жизни Пушкина<sup>3</sup>.

Судя по мемуарам, поэт ревниво относился к ее судьбе и неравнодушно принимал оценки критики. Он говорил П. В. Нащокину о поэме «Анджело»: «Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., Наука, 1966, с. 394—398.

<sup>2</sup> Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., Наука, 1975, с. 90.

<sup>3</sup> Новоселье, ч. 2, СПб., 1834.

<sup>4</sup> Цявловский М. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 годах. М., 1925, с. 47.

Обращаясь к поэме «Анджело», исследователи всегда вспоминают драму Шекспира «Мера за меру»<sup>5</sup>. Известно, что Пушкин, начав, вскоре оставил перевод этой шекспировской вещи. Сохранился перевод 22 строк. Поэта увлек образ Анджело, и он пожелал самостоятельно изобразить характер этого лицемера, дать свое прочтение образа правителя-временщика, чьи «гласные действия противоречат тайным страстям» (XII, 160).

Образ Анджело, как и сам сюжет, выпадающий из русской действительности, вызвали еще у дореволюционных исследователей предположение — не хотел ли Пушкин образом Анджело решить психологическую загадку, ставившую в тупик современников Александра I: почему, по их представлениям, кроткий, рыцарски благородный император был исключительно расположен к прямолинейному исполнителю законов Аракчееву?<sup>6</sup>

Советские литературоведы, исходя из отношения Пушкина к Александру I, говорят об иных мотивах обращения поэта к драме Шекспира «Мера за меру».

Так, Ю. М. Лотман справедливо отметил, что «психологическая правда характеров была одним из магнитов, привлекавших Пушкина в пьесе Шекспира»<sup>7</sup>. Но Пушкин по-своему решал эту задачу. Он внес в шекспировский драматический конфликт «эпическую сдержанность и лаконичность, — пишет другой исследователь. — Он придал произведению характер почти библейского сказа, содержащего мудрое поучение»<sup>8</sup>.

Но обратимся к тому факту, что петербургская повесть «Медный всадник» и «Анджело» создавались в 1833 г. в Болдине практически одновременно. 27 октября была окончена поэма «Анджело»; 29 октября — Вступление к поэме «Медный всадник»; 30 октября — первая часть «Медного всадника»; 31 октября — вторая. Это обстоятельство скорее допускает, чем исключает, что оба эпических произведения взаимодействовали в сознании Пушкина, что между обоими произведениями

<sup>5</sup> Штейн А. Пушкин и Шекспир. Шекспировские чтения. 1976. М., Наука, 1977, с. 169—174.

<sup>6</sup> Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 163.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. Идеинная структура поэмы Пушкина «Анджело». Ученые записки Тартуского ун-та (Пушкинский сборник). Псков, 1973, с. 15.

<sup>8</sup> Нусинов И. Пушкин и мировая литература. М., 1941, с. 354.

возможны и допустимы моменты соприкосновения и отталкивания.

Опираясь исключительно на содержание обеих поэм, можно смело утверждать, что и «Анджело» и «Медному всаднику» присущи проблемы центральные для творчества Пушкина начала 30-х годов. Прежде всего это — признание кричащих притворечий между требованиями гуманизма и требованиями государственной необходимости. Несовместимость этих требований оказалась присуща и средневековой Италии и современной поэту российской действительности. Стремясь найти разрешение этому противоречию, Пушкин обосновывает необходимость милосердия верховной власти. Он говорит судьбами своих героев, особенно из поэмы «Анджело», о важности их взаимосвязи.

И в «Медном всаднике» и в «Анджело», столь разных по своей тематике, Пушкин утверждал закономерность стремления человека, будь то Клавдио, «патриций молодой», или его сестра, решившая стать монахиней, или Евгений, что «дичится знатных», противостоять враждебным порядкам и условиям жизни.

В обеих болдинских поэмах встречается впечатляющий образ «челобитчика», обреченного ждать милости «у дверей Ему не внемлющих судей».

В поэме «Анджело» это Изабела, что, «на колена встав, смиренною мольбой за брата своего наместника просила... жестокосердного блюстителя закона» (V, 101).

В художественном сознании Пушкина периода второй болдинской осени структуры обеих поэм «Анджело» и «Медного всадника» взаимодействовали не только со стороны глобальных проблем. В обеих болдинских поэмах встречаются сходные фразы, сравнения, художественные образы. Так, например, метафоре из «Анджело» «как дряхлый зверь уже к ловитве неспособный» соответствует в «Медном всаднике» другая грань той же метафоры: «И вдруг, как зверь остервенясь, на город кинулась».

Словарный состав обеих поэм особенно близок. Вот только несколько примеров:

«Безмолвно он сидел» («А»).

«Ужасных дум безмолвно полон» («М. В.»).

«И дружно к Анджело протягивает руку» («А»).

«Простерши руку в вышине» («М. В.»)

«Редает мгла ненастной ночи» («М. В.»).

«...настанет *ночи мгла*» («А»);  
«И Анджело *смущенный*» («А»);  
«*Смущенных* глаз не подымал» («М. В.»);  
«Из *гроба* слышу я отцовский голос» («А»);  
«*Гроба* с размытого кладбища» («М. В.»);  
«Луццо, гуляка *беззаботный*» («А»);  
«И перевозчик *беззаботный*» («М. В.»).

И в «Анджело» и в «Медном всаднике» Пушкин часто обращается к черному цвету. «Поступок твой и *черноту* души я всюду разглашу», — говорит Изабела. И в другом месте: «сердце в нем *черно*». «Под *черным* куколем, с распятием в руках».

В «Медном всаднике» поэт так характеризует Евгения:

Он мрачен стал...  
Как обуянный силой *черной*.

И буквально рядом:

Остался он, как *черный* куст.

В начале поэмы Пушкин отмечает: «*Чернели* избы здесь и там».

Итак, взаимодействие обеих болдинских поэм в сознании Пушкина очевидно. Однако почему же, хорошо зная поэму «Медный всадник», исследователи не замечают и не узнают восходящих к «Анджело» образов, фразеологических совпадений, наконец, тематической близости? Думается, что это «неузнавание» связано с соотношением в творчестве Пушкина элементов и целого. Значение «Медного всадника» огромно. При этом лексика и другие элементы структуры «Анджело» в контексте второй болдинской поэмы становятся элементами иного целого, деталями новой поэтической конструкции; образы обогащаются добавочными ассоциациями, происходит и переосмысление отдельных поэтических компонентов. Знакомые по поэме «Анджело», они в «Медном всаднике» меняются, что и затрудняет, на наш взгляд, их узнавание.

И «Анджело» и «Медный всадник» динамично передают размышления поэта о важнейших вопросах общественной жизни, его суждения о нравственном облике правителя государства, угодного народу.

В статьях, посвященных поэме «Анджело», отмечается, что образ Дука мало похож на шекспировского герцога Винченцио. Тот был достаточно молод и в фи-

нале предлагает руку и сердце Изабеле. У Пушкина иное. Его властитель «предобр и стар». Поэт следующими гуманными чертами наделяет этот образ:

Друг мира, истины, художеств и наук,  
Народа своего отец чадолюбивый.

Пожилой возраст Дука Пушкин подчеркнул и обликом монаха, «согбенного старостью», добровольно принятым Дуком на себя.

В пьесе «Мера за меру» герцог Винченцио не лишен черт пуританизма и некоторого религиозного лицемерия. Он казнит Бернардино и Луцио. У Пушкина Дук никого не казнит.

И здесь остается только согласиться с мнением, что Пушкин, создавая образ Дука, выступает свободным истолкователем Шекспира и отчасти самостоятельным творцом<sup>9</sup>.

Выясняя структурные особенности поэмы, необходимо остановиться на мотивах исчезновения и возвращения Дука. Они вызывают интерес у исследователей. Так, Ю. М. Лотман объясняет их на основе «принципов народно-мифологического сознания», представлений о втором пришествии.

Он пишет: «Эсхатологические мифы глубоко укоренились в русском народном сознании не только до-, но и послепетровской эпохи, находя опору в определенных библейских текстах»<sup>10</sup>.

Но речь в пушкинской поэме идет не о России, а об «Италии счастливой» и скорее всего о временах, предшествовавших петровской эпохе. И мотивы, разъясняющие исчезновение Дука, можно, на наш взгляд, видеть в тексте самой болдинской поэмы.

Вспомним начало 3-й части «Анджелло»:

Пора мне вам сказать, что старый сей монах  
Не что иное был, как Дук переодетый,  
Пока народ считал его в чужих краях  
И сравнивал, шутя, с бродящею кометою,  
Скрывался он в толпе, все видел, наблюдал...

Воображение живое Дук имел;  
Романы он любил и, может быть, хотел  
Халифу подражать Гаруну Аль-Рашиду.

(V, 125)

<sup>9</sup> Черняев Н. И. Указ. раб., с. 199.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Указ. раб., с. 12, 16.

Итак, Пушкин от себя дополнил шекспировского героя чертами знаменитого халифа. Еще со времен «Руслана и Людмилы» сказки «1001 ночи» остались в сфере творческого внимания Пушкина.

Сегодня затруднительно ответить, насколько осведомлен был русский поэт о подлинном облике восточного деспота. Однако сказочный ореол халифа-праведника, его поступки, восторженно описанные Шехерезадой, определенно владели воображением Пушкина. Он смело сравнивал старого Дука с Харуном ар-Рашидом в их интересе к переодеванию, в желании на время принять на себя новый образ, чтобы лучше узнать жизнь подданных. Как Дуку, так и Харуну ар-Рашиду, согласно сказкам, простой народ отвечал взаимной любовью: «дивился великодушию халифа, кротости его души и его мудрости»<sup>11</sup>.

Замечание Пушкина об одном из правителей «Италии счастливой», что «романы он любил», дает повод утверждать, что решение Дука «соглядатаем незримым» посетить различные места его страны было подсказано чтением «1001 ночи». Итальянский правитель не только пожелал подражать арабскому халифу Харуну ар-Рашиду, но и поступил почти так же, скрывшись в толпе в одежде старого монаха.

Это едва ли не первый случай в русской поэзии, когда гуманные поступки правителя-христианина сравниваются и соотносятся с добрыми делами знаменитого мусульманского монарха, как они показаны в «1001 ночи». Художественный интернационализм поэта сказался и в новизне сопоставления, и в его нравственной правомерности. Пушкин посчитал возможным, чтобы в поэме из итальянской жизни участвовал, хотя и опосредствованно, легендарный герой арабского фольклора и истории. Окруженный сиянием праведного государя, помыслы которого направлены на благосостояние народа, — таким предстает, вопреки исторической правде, образ халифа, получившего еще при рождении прозвище Справедливый (ар-Рашид). И слушатель и читатель многократно встречаются с ним в сказках «1001 ночи».

Кстати, из семитомного французского издания «Les Mille et Une Nuits» в переводе Галлана, напечатанного в Париже в 1822—1824 гг, в библиотеке поэта сохрани-

---

<sup>11</sup> Книга «Тысяча и одной ночи». М., 1958, т. 1, с. 177.

лось пять томов<sup>12</sup>. Все листы с рассказами Шехерезады о Харуне ар-Рашиде разрезаны.

С другой стороны, нам известен повышенный интерес Пушкина к образам самозванцев, нашедший самое широкое отражение и в «Дубровском», и в «Повестях Белкина», и в «Домике в Коломне», и в других произведениях болдинской осени<sup>13</sup>. Не остались вне творческого внимания поэта и образы самозванцев в литературах Запада и Востока, герои Шекопира и полулегендарные персонажи из сказок «1001 ночи». Эта особенность некоторых симпатичных Пушкину образов оказалась по-своему использованной в образе старого Дука, усилив правдоподобие его поступка, объяснив его решение на время передать власть другому сходными фактами, имевшими место в прошлом.

---

<sup>12</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. (Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуск 9—10). СПб., 1910, с. 289. № 1170.

<sup>13</sup> Турбин В. Н. О самозванцах в творчестве А. С. Пушкина. — Филологические науки, 1968, № 6.

А. А. Карпов

◆  
„Записки бригадира Моро-де-Бразе“  
как произведение Пушкина

Пушкинские «Записки бригадира Моро-де-Бразе» (1835) традиционно числятся на периферии творчества писателя, не привлекая к себе специального внимания исследователей. В чем смысл создания этого произведения, каково его место в творчестве Пушкина, какова его жанровая природа, характер использования в нем документального материала? Эти первоочередные для понимания «Записок» вопросы не только не находят ответа, но, по существу, и не ставились в литературоведении. Более того, невыясненным остается вопрос, каковы основания для восприятия этого текста как собственно пушкинского создания, а не простого перевода исторического источника. Рассмотрение выделенных проблем тем более важно, что «Записки Моро-де-Бразе» — не изолированное явление в творчестве Пушкина. На протяжении 1830-х гг. писатель создает целый ряд своеобразных произведений, построенных на основе более или менее широкого и активного использования «чужого текста». Кроме «Записок Моро-де-Бразе», здесь могут быть названы обработка воспоминаний Нащокина, «Джон Теннер», «Вольтер» и т. п. В появлении такого рода произведений видится в первую очередь выражение общего в ту эпоху интереса к различным нравоописательным материалам, к бытовым историческим документам, показаниям свидетелей и участников минувших событий, рисующим исторические происшествия не с официальной стороны, но «изнутри», «домашним образом». С другой стороны, факт их создания не может быть понят вне

связи с определившей общий характер реалистического творчества Пушкина 1830-х гг. тенденцией к сближению искусства с действительностью. В свою очередь новые обращения к тексту «Записок Моро-де-Бразе» и сходных с ними сочинений способны уточнить существующие представления о художественной манере и направлении идейного развития Пушкина в последние годы его жизни.

«Mèmoires politiques, amusants et saliriques» французского офицера на русской службе бригадира Моро-де-Бразе привлекли Пушкина прежде всего как важный источник в работе над «Историей Петра». Но подготовка отрывка из «Mémoires» к отдельной публикации, несомненно, свидетельствует, что они имели для писателя и самостоятельный интерес. В 1830-е гг. у Пушкина складывается новая концепция деятельности и самой личности Петра, отличная от определившейся во второй половине предыдущего десятилетия. Программным ответом на «Полтаву» становится поэма «Медный всадник», в ходе создания «Истории Петра» наряду с положительными выявляются мрачные стороны петровского царствования, все более отчетливо выступает идея двух сторон его деятельности («нетерпеливый самовластный помещик» и мудрый правитель — X, 256)<sup>1</sup>. Подобная концепция резко расходилась с официальной точкой зрения, зафиксированной, например, в «Деяниях Петра Великого» И. И. Голикова, дающих апологию петровского царствования, рисуящих лишенный всяких недостатков образ полубога, или же в «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. В условиях, когда цензурные искажения заставили Пушкина отказаться от издания «Медного всадника», когда поэтом ясно сознавалась невозможность публикации и «Истории Петра»<sup>2</sup>, обработка подлинного исторического документа, рисующего петровскую эпоху без официального глянца, была своеобразным тактическим ходом, позволяющим на конкретном материале обнаружить то новое, неодно-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее все цитаты из сочинений Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937—1959. Римская цифра обозначает номер тома, арабская — страницы.

<sup>2</sup> «Историю Петра пока нельзя писать, то есть ее не позволяют напечатать», — признавался Пушкин Плетневу (Никитенко А. В. Дневник. М., 1955, т. 1, с. 193).

значное отношение к царю-преобразователю, которое сложилось у писателя.

Избранный Пушкиным отрывок «Mémoires» рисовал один из наиболее драматичных моментов петровского царствования, когда неудача Турецкого похода 1711 года поставила под сомнение самое существование России как могучего европейского государства. «Положение, в котором мы недавно находились, <...> было ужасно, — вспоминал Моро-де-Бразе о днях, предшествовавших заключению мирного договора с Турцией. — Смерть или рабство — не было середины» (X, 330). Признавая неудачу Прутского похода, официальная историография старалась в то же время обелить Петра, снять с него ответственность за поражение, обнаружить его величие даже в самой его ошибке. Основываясь на данных «Журнала» Петра, неудачи похода объясняли главным образом предательством господаря Бранкована и других волошских вельмож. Такова версия «Деяний Петра Великого», труда Вольтера, написанной позднее «Истории Петра Великого» Н. А. Полевого (1843). На ней же основывается и Пушкин, следуя за Голиковым в подготовительном тексте своей «Истории»<sup>3</sup>. Иначе объяснены неудачи Прутского похода в воспоминаниях Моро-де-Бразе. «Записки» ведут к мысли (иногда прямо формулируя ее) о том, что причины неудач в войне с Турцией заключались преимущественно в организационных просчетах Петра I и его полководцев, были связаны с неподготовленностью армии, со стремлением Петра действовать без учета реальных обстоятельств. Сообщая сведения о численном составе и вооружении русских войск, Моро заключает: «Сей армии было бы весьма достаточно, чтобы управиться с турками, если б ею хорошо предводительствовали, если б во-время ввели ее в неприятельские земли и если б ее не разделили <...>» (X, 314). «Трудно поверить, — пишет он о другом месте, — чтобы столь великий, могущественный государь, каков без сомнения царь Петр Алексеевич, решившись вести войну противу опасного неприятеля и имевший время к оной подготовиться в продолжении целой зимы, не подумало

---

<sup>3</sup> Тот факт, что в подготовленном тексте «Истории Петра» не учтены некоторые сообщенные Моро и не освещенные в других источниках сведения, позволяет заключить, что с «Mémoires» Пушкин познакомился уже после завершения работы над эпизодом Прутского похода в своей монографии.

продовольствию многочисленного войска, приведенного им на турецкую границу! А между тем это сущая правда» (X, 305). В итоге война оказывается проигранной, фактически без военных действий и несмотря на показанное войсками мужество. Неподготовленность, недостатки в руководстве дают Моро основания охарактеризовать Прутский поход как «сумасбродный» (X, 339. «Impertinent» (глупый) во французском оригинале).

Предлагаемая в «Записках» Моро-де-Бразе версия событий далеко не бесспорна, и Пушкин в предисловии и в некоторых примечаниях сам делает указания на пристрастность мемуариста, призывая читателя учитывать эту особенность текста («Как заметно, что здесь говорит иностранец, приверженный к своей партии». — X, 305). Но в целом «Mémoires» оцениваются Пушкиным как «важный исторический документ» (X, 301), рассказ Моро о кампании 1711 г. характеризуется как «достоверный» (X, 301). Замечательно, что, приводя его, Пушкин не стремится откорректировать воспоминания бригадира с учетом сведений, почерпнутых из официального источника — «Журнала» Петра. Пушкинские комментарии не вызывают сомнений в истинности излагаемых Моро фактов, но, напротив, подчас усиливают впечатление достоверности. (Таков, в частности, вопреки распространенному мнению, и смысл комментария к словам Моро о Буджацких степях. — X, 323). В этом видится несомненное проявление позиции Пушкина-историка<sup>4</sup>.

Рассказывая об ошибках Петра как государственно-го деятеля, Моро писал и о его отрицательных человеческих качествах — скупости, «недостойной великого государя» (X, 309), безнравственности его окружения: «Во всякой другой службе пьянство для офицера есть преступление; но в России оно достоинство. И начальники подают тому пример, подражая сами государю» (X, 310). И в то же время взгляд мемуариста не был односторонне критическим. «Отосланный без денег из глубины России<sup>5</sup>, Моро не любил русских и недоволен Петром; тем замечательнее свидетельства, которые вы-

<sup>4</sup> Характерно, что Н. А. Полевой, также знакомый с воспоминаниями Моро-де-Бразе (мемуарист упоминается в его «Истории Петра Великого» как «некий самовидец»), использует их в своем труде лишь в качестве источника колоритных подробностей, во всем следуя за официальным объяснением неудач Прутского похода.

<sup>5</sup> В подлиннике по-французски.

рываются у него поневоле» (X, 297), — подчеркивает Пушкин. В своих «Записках» Моро рисует героизм Петра во время сражения (X, 327), пишет о мужестве русских войск как о главной причине относительно благополучного исхода кампании. Пушкин не упускает возможности раскрыть (там, где они существуют) и несоответствия между отрицательными оценками Моро и объективным смыслом изображенных им событий. Для европейца Моро Россия — «глухая сторона» (X, 296, 491), люди, населяющие ее, — варвары (X, 296, 491). Пушкин обыгрывает противоречие, возникающее между этими оценками повествователя и одним из рассказанных им эпизодов, когда делает следующее замечание: «Кажется, русские варвары в этом случае оказались более жалостливыми, нежели иностранцы, ими предводительствовавшие» (X, 317), иронически цитируя в нем приведенный выше отзыв Моро.

Отграничивает Пушкин свою точку зрения от позиции мемуариста и в оценке борьбы двух партий в петровской армии — «русской» и «немецкой». Прямо высказываясь в своих комментариях по вопросу об отношении к названным «партиям» («Благодарим нашего автора за драгоценное показание. Нам приятно видеть удостоверение даже от иностранца, что и Петр Великий и фельдмаршал Шереметев принадлежали партии русской». — X, 312), Пушкин, кроме всего прочего, подчеркивает и современность этой темы «Записок Моро-де-Бразе». Столь же злободневно звучали в атмосфере николаевского царствования темы царской власти, непогрешимости и исключительности самодержца, тема Петра.

Таким образом, публикуя воспоминания Моро-де-Бразе, Пушкин как бы включает их в живой идеологический процесс современности, рассматривает в связи с выдвинутыми ею проблемами. Тем самым несколько меняется вложенное самим мемуаристом в «Записки» содержание, они приобретают несвойственную им изначально полноту. Если Моро говорит как участник изображенной им жизни, наблюдает ее под углом зрения своих частных интересов, освещает с субъективных позиций, то Пушкин осмысливает освещенные мемуаристом события с высокой, качественно иной точки зрения, подчиняет используемый текст разрешению стоящих перед ним как перед историком и художником задач.

От официальных трудов рассказ Моро-де-Бразе от-

личается не только содержащейся в нем концепцией событий, но и иным масштабом и характером их изображения. Минувшее рисуется в нем живо, современно, с массой характеристических подробностей. Наряду с описанием военных советов, сражений, обрисовкой общей политической ситуации в них входит историческое предание, говорится о событиях личной жизни мемуариста, приводится обширный бытовой материал. Все это имело особую ценность для Пушкина, стремившегося воссоздать живой облик минувшей эпохи, услышать ее голос. В «Записках» Моро-де-Бразе история представляла в своем течении, изображалась «изнутри», была показана глазами не политика или ученого, но поглощенного своими интересами и впечатлениями частного человека, который не всегда задумывается над историческим смыслом происходящего, чье повествование пронизано личными отношениями и пристрастиями. Это придает воспоминаниям Моро особую историческую и психологическую достоверность, столь ценимую Пушкиным-художником. На эти особенности текста он считает нужным обратить особое внимание в предисловии: «Рассказ Моро-де-Бразе <...> отличается умом и веселостью беззаботного бродяги; он заключает в себе множество любопытных подробностей и неожиданных откровений, которые можно подметить только в пристрастных и вместе искренних сказаниях современника и свидетеля» (X, 297). «Mémoires» воспринимаются Пушкиным как художественно-исторический образ большой емкости, и в своих «Записках бригадира Моро-де-Бразе» поэт стремится не только в новом ракурсе продемонстрировать перед читателем один из эпизодов петровского царствования, но и донести сохранившуюся в подлинном документе атмосферу эпохи, раскрыть запечатленный в нем примечательный человеческий характер. И личность мемуариста и характеристические особенности текста его воспоминаний сами по себе становятся у Пушкина одним из основных объектов внимания.

При переводе вошедшего в «Записки бригадира Моро-де-Бразе» отрывка из «Mémoires» перед Пушкиным встала эстетическая по своему существу задача воссоздания «образа мыслей и языка тогдашних времен» (XI, 140) — передачи присущего источнику исторического и психологического колорита. «Слог их (записок Моро. — А. К.) столь же тяжел, как и неправилен»

(X, 295), — подчеркивает Пушкин в предисловии. Поэтому, переводя текст «Mémoires», писатель не копирует его, но подвергает частичной переработке, облегчает и осовременивает, стремясь сделать его более литературным, более доступным для чтения<sup>6</sup>. С другой стороны, в ходе подобной переработки записки Моро как бы поднимаются на ступень искусства, становятся подлинно литературным произведением. Пушкин перестраивает тяжеловесные фразы подлинника, разбивает наиболее запутанные на несколько новых, точно передавая в то же время их смысл<sup>7</sup>. Тем самым не только яснее раскрывается содержание сказанного, но и изменяется, становится более литературной интонация, более изящным ритмический рисунок повествования. Случайные либо привычные, «стершиеся» эпитеты и глаголы при переводе заменяются более сильными, выразительнее рисующими предмет<sup>8</sup>. Переводимый текст становится явлением ли-

<sup>6</sup> Ср.: Юрченко А. Пушкин и Мицкевич о теории и практике художественного перевода. — В кн.: О poetyce Aleksandra Puszkina Posnap, 1975, s. 148.

<sup>7</sup> Ср., напр.: «Но коль скоро подробность эта, дабы выступить во всем своем блеске, требует от меня воспоминаний обо всем, что предшествовало этому событию, позвольте мне вернуться к истории той поры, начиная с дней, когда Карл XII, король Швеции, победив объединенные войска Фридриха Августа, курфюрста Саксонии и короля Польского и его величества царя, направился на Саксонию, посадив Станислава на престол Польши и принудив Фридриха Августа отречься от этой короны и торжественно подписать мирный договор, сохранив только титул короля; великая эпоха, ибо королю Швеции было возможным заключить столь же почетный, сколь и выгодный мир с царем, просившим его об этом» (Mémoires politiques, amu sants et Satiriques Tome premier, 1735, p. 3) и «Но дабы представить ее (войну. — А. К.) в истинном виде, мне должно будет описать предшествовавшие обстоятельства. Позвольте мне обратиться к тому времени, как шведский король Карл XII, восторжествовав над Фридрихом-Августом (королем Польским и курфюрстом Саксонским) и над его царским величеством, бросился в Саксонию, возвел на польский престол Станислава и принудил Августа отказаться от короны с сохранением единого королевского титула В это время шведский король мог заключить честный и выгодный мир, предлагаемый ему царем» (X, 298).

<sup>8</sup> Ср замену вялых «победив» и «направился» (Mémoires, t. 1, p. 3) энергичными «восторжествовав» и «бросился» (X, 298) в цитированном выше отрывке, «одинаковые величественные головные уборы» (Mémoires, t. 1, p. 70) и «величавое однообразие головного убора» (X, 329) при описании турецкой армии у Пушкина (ср. «однообразная красивость» в «Медном всаднике»), «трудно определенное в его блеске зрелище» (Mémoires, t. 1, p. 70) и «картина невыразимая» (X, 329) и т. п.

тературы, на него ложится печать пушкинской индивидуальности, пушкинского мастерства. И в то же время тяжеловесность и архаичность, присущие подлиннику, не устраняются при переводе полностью. Они сохраняются как характеристические особенности, составляющие индивидуально-исторические приметы стиля мемуариста, придающие документу своеобразие<sup>9</sup>. Об ушедшей эпохе в пушкинском произведении рассказывается не только в духе ее собственных оценок и представлений, но и в свойственном ей стилистическом ключе. Постоянным в «Записках бригадира Моро-де-Бразе» становится использование инверсии, почти исключительно употребляются союз «дабы» (вместо «чтобы»), местоимения «оный» и «сей» (вместо «этот») и т. п. Сохраняются специфические выражения и обороты подлинника (например, «облегчить царю завоевание провинции, <...> от которой он уже успел отлупить Нарву». — X, 299—300), время от времени в перевод непосредственно включаются отдельные слова и выражения французского оригинала (причем не только в тех случаях, когда есть затруднения в подборе русского эквивалента), подчеркивающие национальный колорит «Записок»; тщательно выписываются наиболее характерные фрагменты текста, как, например, следующий отрывок, приобретающий в пушкинском переводе изящество и стройность и в то же время прекрасно передающий старомодную, несколько витиеватую и жеманную манеру бригадира: «Сии дамы оказали мне множество вежливостей; между прочим, получил я от старостихи прекрасного испанского табаку, который оживил мой нос, совсем изнемогавший без сей благодетельной помощи, для меня необходимой» (X, 339)<sup>10</sup>.

Обращение к вариантам текста «Записок Моро-де-Бразе» также свидетельствует о том, что осуществляемая Пушкиным стилистическая правка ведет в ряде случаев к сознательной архаизации в произведении речи повествователя.

<sup>9</sup> См. об этом: Федоров А. В. Введение в теорию перевода. 2-е изд. М., 1958, с. 50

<sup>10</sup> Ср.: «Эти дамы оказали мне тысячу ласкостей и среди прочих прекрасный испанский табак от старостихи, доставивший мне бесконечное удовольствие, тем большее, что нос мой пришел в гибельный упадок без этой любезной ему помощи, без которого обходиться был не в силах» (Mèmoires, t. 1, p. 55).

Колоритные особенности речи мемуариста еще более оттеняет современный и энергичный собственно пушкинский стиль предисловия и примечаний. Возникает, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, «гибридная» конструкция, в которой с помощью одного языка высвечиваются специфические черты другого, создается его живой образ<sup>11</sup>.

Отмеченные принципы воссоздания историко-психологического колорита источника тесно сближают «Записки бригадира Моро-де-Бразе» с собственно художественной прозой Пушкина, в которой писатель отрицает «натуралистический принцип археологической реставрации стиля эпохи», использует лишь «наиболее типические и выразительные, но не очень резкие словесно-экспрессивные краски изображаемого быта», вызывающие у читателя иллюзию полного исторического правдоподобия<sup>12</sup>.

Литературный и психологический колорит «Mémoires», усилившийся благодаря временной дистанции, подчеркивает и созданный Пушкиным во вводной части «Записок» выразительный образ мемуариста. Его обрисовка, по существу, и является основным содержанием пушкинского предисловия.

Писатель не ограничивается в предисловии сообщением необходимых для понимания дальнейшего текста фактических сведений. Моро-де-Бразе рисуется им как сын своего времени и народа, как примечательный исторический и психологический тип: «В числе иноземцев, писавших о России, Моро-де-Бразе заслуживает особенное внимание. Он принадлежит к толпе тех наемных храбрецов, которыми Европа была наводнена еще в начале XVIII столетия, и которых Вальтер Скотт так гениально изобразил в лице своего капитана Dalgetty» (X, 295).

Повторенное затем А. С. Пушкиным в одном из примечаний к тексту<sup>13</sup> сопоставление с героем широко известного в те годы романа Вальтера Скотта «Легенда

---

<sup>11</sup> См.: Бахтин М. М. Слово в романе. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 170—174.

<sup>12</sup> См.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 526.

<sup>13</sup> «Кажется, слышишь храброго капитана Dalgetty, жалующегося на недоимки и неисправность в платеже жалованья» (X, 339).

о Монтрозе» самоуверенным и тщеславным, корыстолюбивым и простодушным наемным солдатом Дугалдом Дальгетти не случайно. Оно помогает типизировать пушкинского повествователя, раскрыть в его облике общие для воина-профессионала социально-исторические черты, распространенные свойства характера. Сближение с популярным персонажем позволяло нарисовать портрет Моро более экономными средствами и одновременно как бы переводило личность реального автора «Mémoires» в литературный ряд. Почерпнутые из полного текста «Mémoires» и сообщаемые в предисловии факты биографии Моро-де-Бразе складывались в целостную картину полной приключений жизни этого неунывающего авантюриста, этого скитальца, сделавшего войну своей профессией. Созданию образа повествователя служили и привлекаемые Пушкиным из воспоминаний Моро-де-Бразе цитаты и отзывы о его сочинениях, выделяющие некоторые особенности психологии мемуариста («Моро писал свои сочинения с небрежной уверенностью дворянина, а смотрел на их успех с философией человека, знающего цену славе и деньгам». — X, 295). Отношение Пушкина к личности бригадира окрашено легкой иронией.

Прежде всего это заметно из отзывов о Моро-литераторе: «Записки Моро, — отмечает поэт, — перемешаны с разными стихотворениями, иногда чрезвычайно вольными, большей частью собранными им, ибо он, вероятно, по своей драгунской привычке, располагал иногда чужую литературную собственность, как неприятельскою» (X, 296).

«Эти стихи, — пишет Пушкин, цитируя в другом месте оду Моро к королю Августу, — доказывают, что финансы оставшего бригадира находились не в цветущем состоянии» (X, 296—297). Раскрывая таким образом причины, побудившие его героя взяться за перо, показывая предприимчивость мемуариста, Пушкин вносит в его портрет новые черты, прекрасно дополняющие общий смысл.

Данная Пушкиным в предисловии к переводу характеристика воспоминаний Моро-де-Бразе, намеченный им в начале произведения образ повествователя являлись для самого писателя результатом работы над текстом «Mémoires», итогом их осмысления. Для читателей же пушкинского произведения они оказываются осно-

вой восприятия «Записок», направляют и в какой-то мере предопределяют его. Как и отдельные точные детали внутри самого переводимого текста<sup>14</sup>, предисловие заставляет видеть в рассказе Моро его личность, учитывать ее при интерпретации текста, воспринимать рассказ мемуариста под тем углом зрения, который был намечен Пушкиным. Созданный в предисловии образ повествователя связывал воедино разрозненный характеристический материал; рассыпанные по всему тексту выразительные детали, обороты речи, суждения героя кристаллизовались в законченное художественное целое. И безудержное хвастовство бригадира перед турецкими пашами (X, 334—335), и его сетования по поводу утраченных вещей и невыплаченного жалования (X, 326, 339), и достойный капитана Дальгетти ужас солдата-профессионала при виде варварских стрел (X, 322) воспринимаются как отвечающие смыслу намеченного вначале характера повествователя, как дополняющие и развивающие его. Текст получает новый художественный смысл, происходит превращение автора «Mémoires» в героя-рассказчика нового произведения — «Записок бригадира Моро-де-Бразе».

Итак, в случае «Записок Моро-де-Бразе» перевод, пересказ, редакторская правка или комментирование выступают как формы идейного и художественного «освоения» и переосмысления документального источника, приемы, в конечном счете подчиненные задаче выражения авторской позиции. Обработка литературного материала, включение его в систему размышлений самого писателя ведут к принципиальным сдвигам в содержании и художественной структуре источника, к созданию на основе подлинного документа нового — уже собственно пушкинского — сочинения. Перерабатывая текст «Mémoires», Пушкин выявляет скрытые в нем возмож-

---

<sup>14</sup> Например, указания на комически звучащие искажения русских слов рассказчиком, которые Пушкин дает непосредственно в тексте («с Преображенцами и Семеновцами (les Brebresenski et Simonoski), своею гвардиєю»—X, 304) и в которых слышатся живая речь Моро, или же подчеркивающее присущее Моро тщеславие насмешливое употребление (вслед за подлинником) пышного полного имени рассказчика: «бригадир Моро-де-Бразе (Moreau de Brasey, Comte de Zion en Beause)», — X, 332. Во всем этом чувствуется живое пушкинское отношение.

ности эмоционального воздействия, типизирует героев, обобщает конфликты, в результате чего документальный материал приобретает свойства художественного произведения.

*Пушкин*  
и русская  
литература

◆  
О границах и безграничности  
в искусстве

(Пушкин и последующее развитие русской прозы;  
тенденции процесса)

1

Анализируя пушкинскую элегию «Погасло дневное светило...», покойный Н. Я. Берковский писал: «В элегии... повторяется строка: «Волнуйся подо мной, угрюмый океан...» Волны океана суть у Пушкина не что иное, как именно волны океана, волны материальные, природе материальных вещей принадлежащие. В элегии велик соблазн объединить в одно волнение души с морским волнением, но все же Пушкин не позволяет двум категориям сплыться так, чтобы граница между ними утерялась. Мы читаем в элегии: «С волнением и тоской туда стремлюся я...» У этого «волнения» опасная близость к словам рефрена «Волнуйся подо мной...», и тем не менее здесь и там — разные слова... У Пушкина дается отдаленный намек на возможное отождествление двух понятий, двух слов, двух образов, относящихся к внешней жизни и внутренней жизни, на самом же деле отождествление не происходит»<sup>1</sup>.

Да, волны океана и волнение души сберегают у Пушкина отдельные свои русла. Проходя друг от друга совсем неподалеку, друг друга касаясь, они так нигде и не совпадают.

В «Капитанской дочке», наблюдая приближение бурана, Гринев *сначала видит* «вокруг... печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все покрыто бы-

---

<sup>1</sup> Берковский Н. Ф. И. Тютчев. — В кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. 4-е изд. М.; Л., 1962, с. 25. (Библиотека поэта, малая серия).

до снегом. Солнце садилось». Ямщик указывает на облачко как на предвестник бурана — и Гринев опять же *увидел* «в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было сперва за отдаленный холмик». Далее сказано, что «ветер завыл» и «выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным», — зрительный образ бурана *меняется иным*. Герой улавливает «признаки» бури сперва зрением, потом слухом. Затем перед ним предстает Пугачев. Появление последнего предваряется нарастанием бурана, конечно же, не случайно. Однако и тут никаких «сращений» не образуется, все остается на *своем* месте. И реальное существо происходящего всякий раз отделено от гриневского взгляда, гриневского восприятия: прямо говорится, что принятое за холмик *есть* белое облачко, а одушевленным *казался* ветер...

В человеке, в мире — всюду сохраняются тут некие нерушимые границы, чем одновременно и выказывает себя, и воссоздается, как бы вновь создается и утверждается у Пушкина «предвечно» сложившаяся «иерархия», «гармоническая правильность распределения» «всех предметов» (по известным определениям Толстого). Пушкинская «симметрия», давно обратившая на себя внимание, многократно рассмотренная, была одним из проявлений этой высокой и непредумышленной, естественной «правильности». Давалась она Пушкину, конечно же, не по расчету, но скорее сама собой.

Именно Толстой оценил пушкинское равновесие «предметов» неизмеримо высоко. Но ведь у него самого в «Войне и мире» «с графом Безуховым сделался шестой удар» «в то время, как у Ростовых танцевали шестой англез»; утро, приносящее Пете Ростову смерть, Пьеру приносит освобождение из плена... Здесь сближается столь одно с другим внутренне не связанное, что сама собою напрашивается мысль: прежняя целостная картина мира переставала, очевидно, отвечать новому его состоянию — и Толстой, не облегчая себе ничем задачи, брался создать такую картину совсем заново из всей разнохарактерности, разнородности совершающегося.

И еще до этого, в первых же повестях — «Детстве» и «Отрочестве», уже принимался устанавливать свои «сопряжения» (если воспользоваться его собственным понятием).

Вот на самой грани детства и отрочества Николенька попадает в грозу. «Тревожные чувства тоски и страха, — повествует взрослый уже Иртеньев, — увеличивались во мне вместе с усилением грозы, но когда пришла величественная минута безмолвия, обыкновенно предшествующая разражению грозы, чувства эти дошли до такой степени, что, продолжись это состояние еще четверть часа, я уверен, что умер бы от волнения. В это самое время из-под моста вдруг появляется, в одной прямой дырявой рубахе, какое-то человеческое существо с опухшим бессмысленным лицом, качающейся, ничем не покрытой обстриженной головой, кривыми безмускульными ногами и с какой-то красной, глянцевиной культияпкой вместо фуки, которую он сует прямо в бричку.

«Ба-а-шка! убо-го-му Христа ради», — звучит болезненный голос, нищий с каждым словом крестится и кланяется в пояс».

Все впечатления Николеньки от подступающей грозы — зрительные, слуховые, все как есть — оказываются совершенно неотделимы друг от друга. Сплетаются воедино ее, прозы, нарастание и усиление в герое «тревожных чувств тоски и страха». Облик появившегося нищего предстает так, что им-то и вводятся и высшая точка грозы, и крайняя степень подымающегося неразрывно с нею в ребенке душевного напряжения. Наконец, детское, давнее всплывает во взрослом уже вполне человеку с такую силой, что прошедшему времени в глаголах приходится отступить ради настоящего и Иртеньеву *теперь* кажется, что *тогда* он мог умереть от волнения...

В «Анне Карениной», когда у Анны на московском балу начинает проявляться ее рождающаяся любовь к Вронскому, шесть раз повторяется о героине, что она была «прелестна». Этот неоднократный повтор одного и того же слова несет тут в себе бесконечно многое сразу. Кити придавлена победным, счастливым состоянием Анны, все в Анне слепит ее, кричит ей о превосходстве сейчас той над нею. А в самой Анне свершается торжество ее чувства, властно привлекающее, приковывающее всех, кто ее тут видит, подчиняющее их. Сам же Толстой, перенапрягая всячески это «прелестно», словно бы хочет переступить границы слова, прорваться — как бы сквозь слово — уже непосредственно к живому действию с необыкновенной быстротой и энергией развертываю-

щихся здесь человеческих общений и отношений. Слова самого по себе, слова как такового ему оказывается недостаточно, мало.

«Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою», — подводит Толстой в «Воскресении» итоги своего анализа. «... Не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» или иначе: «... Всякую минуту другой и все тот же» — это и есть не только собственно толстовское восприятие человека, но и словно бы одна из исходных и в то же время самых конечных «формул» толстовского видения, особой, бесконечно подвижной наполненности чуть не любого изображения в «Войне и мире», в «Анне Карениной», в «Воскресении»...

Потому-то и может Нехлюдов в последнем толстовском романе полюбить Катюшу — и откупиться от нее сторублевкой, войти совершенно в «барскую» жизнь — и затем от одной только встречи с Масловой в суде, не будучи даже ею узан, начать свой трудный, свой крестный путь. И при посещении им старой усадьбы в Панове «воображение возобновило перед ним впечатления того счастливого лета, которое он провел здесь невинным юношей, и он почувствовал себя теперь таким, каким он был не только тогда, но и во все лучшие минуты своей жизни...». Теперь — как во все эти лучшие минуты разом.

Если в трилогии настоящее Иртеньева, обращающегося мысленно к своему детству, отрочеству, юности, с трудом все-таки умещается с ними рядом, с ними вместе, иногда ими и как бы совсем оттесняется, то в «Воскресении» прошлое и нынешнее соприсутствуют вполне равноправно. А в открывающем книгу пейзаже Толстой может, переплетая обвинение всего существующего миропорядка с воссозданием прихода весны, выразить непреклонную убежденность (свою в том, что истинное, должное, чаемое здесь и сейчас уже берет свое: «...весна была весною даже и в городе».

Пронизанное все насквозь неприятием, отрицанием сложившихся установлений, толстовское изображение стало в «Воскресении» и непосредственным призывом изменить все мироустройство, указанием необходимого вторглось прямо в самую жизнь. Толстой таки достиг,

казалось бы, недостижимого и невозможного. Он словно бы вовсе снял в своих созданиях грань между искусством и жизнью, художественным творчеством и житнетворением, добыв возможность «сопрягать» и их максимально. В «Хаджи-Мурате» он мог уже прямо ввести в повествование документ, даже в собственном его виде.

## 2

Любая сложившаяся художественная система постольку, наверное, и может оставаться особой и целостной, поскольку она сама себя ограничивает, чего-то в себя не допускает.

«Гоголь — гений. Но он же и туп как гений», — такова парадоксально обостренная и вместе с тем совершенно точная формулировка этой проблемы, принадлежащая Достоевскому, автору «Бедных людей» и «Села Стапанчикова».

Пушкину односторонность, пусть и гениальная, свойственна была, конечно же, в степени наименьшей. Но и он словно бы знал обязательный для себя предел.

Она ушла Стоит Евгений  
Как будто громом поражен.  
В какую бурю ощущений  
Теперь он сердцем погружен!

Больше о «буре ощущений» (не менее ведь того!) Пушкин не скажет ни слова, не «войдет» в нее никак. А тяжкие и исполняющиеся предчувствия героини хоть и переданы, но отведены — чуть ли не по Жуковскому — в сон.

А. В. Чичерин проследил, как последовательно оставлял Пушкин лишь в черновиках «Станционного смотрителя» эпитеты, отмечавшие мгновенные, изменчивые, незакрепленные душевные состояния<sup>2</sup>.

Вот в «Капитанской дочке» мы уже совсем-совсем в преддверии воссоздания «сплетенного», «спутанного», смутного душевного состояния: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония», — вспоминает Гринев. Но и «неясные виде-

<sup>2</sup> См: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., Сов. писатель, 1965, с 119—123.

ния» эти лишь названы, хотя почти толстовское напряжение в самом движении фразы уже возникает.

Когда Долли в «Анне Карениной» приезжает к Анне в Воздвиженское, то среди первых же слов, обращенных Анной к своей гостье, есть и такие: «... Я непростительно счастлива». А при прощании с Долли Анна говорит: «Я именно несчастна. Если кто несчастен, так это я...» Между произнесением Анной первой из приведенных фраз и потом двух других проходят немногие часы, в продолжение их ничего не случается, никаких изменений за это время в душе Анны не происходит.

Встретившись еще в летописи с подобным несоответствием друг другу разных состояний или высказываний одного и того же лица, И. П. Еремин выяснил, что летописец вовсе и не брался как-нибудь связывать проявления воспроизводимого характера. Он просто помещал их одно вслед за другим. И так это делалось очень долго. Л. Я. Гинзбург обнаруживает этот же, собственно, подход, этот же принцип и в знаменитых мемуарах Сен-Симона. И у Толстого вроде бы то же самое? После Пушкина?

Нет, у Толстого, разумеется, совсем другое. Тут два как будто начисто исключаящих друг друга утверждения Анны «сцеплены» между собою теснейше, напряженнейше. Именно «сцепленностью» своей они как раз и вводят сложность отношений сейчас, при встрече, двух этих женщин — Анны и Долли. В ней же, в этой связи признаний, пульсирует устремленность судьбы героини в каждое из мгновений одновременно и к полному счастью, и к совершеннейшему несчастью, к катастрофе. Сверх того, здесь, наверное, проглядывает и трагическая диалектика жизни, любой решительно, безоглядно самоопределяющейся личности вообще: Марина Цветаева пронзительно сказала об Анне, что у той «от исполнения всех желаний ничего другого не осталось, как лечь на рельсы»<sup>3</sup>.

В словах Анны содержится здесь столь много глубокого, что никак иначе, одним этим острым, резким отношением оно в системе Толстого, пожалуй что, и «взяго» быть не могло, и в сочетании «непростительно счастлива» разные совсем пласты состояния человека сведены воедино.

---

<sup>3</sup> Цветаева М. Мой Пушкин, М., 1967, с. 65.

Тут перед нами тоже некий внутренний закон стиля, черта все же между ним и реальностью, которая им охватывается.

### 3

Достаточно известно, что ко времени Чехова старая жизнь исчерпала себя вполне и совершенно. Это давало о себе знать, между прочим, и тем, что литературой она уже словно бы вся была освоена. Тригорин в «Чайке» сетует, что вот даже как лунную ночь изобразить, и то все знают. Жалуется же он на это постоянное средостение литературы между собою и жизнью... литературной цитатой. А доверил тут Тригорину Чехов, как свидетельствует о том его запись, собственную свою горечь и тревогу!

Когда в «Дуэли» Лаевский стал тяготиться Надеждой Федоровной и почувствовал как-то раздражение от ее белой, открытой шеи и завитушек волос на затылке, Чехову пришлось сразу же прямо сослаться на Толстого: Лаевский тотчас «вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши...»

Живым, непосредственным отношениям литературы с реальностью наступал как будто конец И обращение Чехова к лицам, еще впрямую не описанным, изумляющая пестрота народонаселения в его рассказах тут мало чем могли помочь: ведь все равно между писателем и его объектом стояли завоевания метода, достижения в принципах освещения человека.

И все-таки выход возник. Наверное, нельзя сказать, что Чехов как-то специально его искал. Он просто не был бы Чеховым, если бы выхода не оказалось.

«В Даме с собачкой» уже самое заглавие многозначно. В Анне Сергеевне оно подчеркнуто отмечает ее начальную невыявленность. В Гурове — его привычное отношение к Анне Сергеевне как к очередному роману. В нем же, в этом заглавии, — вообще принятый, укоренившийся взгляд на людей, так или иначе, лишь извне. Но еще и ирония над несоответствием подобного взгляда действительной природе человека и собственно человеческим отношениям: ведь, как выяснится, у «дамы с собачкой» и Гурова — все-таки любовь, пусть им самим

это не сразу открывается, даже трудно ее в себе предположить.

«Пострадал человек — плохо; пострадал невинно — еще хуже; но пострадал невинно, будучи при этом виноватым и сам не понимая своей вины, — это как-то особенно действует. За этим встает некая особенная глубина, простор, отсутствие дна...»<sup>4</sup> — верно говорит о раннем и коротеньком чеховском «Злоумышленнике» В. И. Гусев. К процитированному хочется добавить, что многомерная, многосложная ситуация поразительнейшим образом представлена опять-таки уже в заглавии рассказа, вмещена, спрессована в нем. И самое слово-заглавие вполне открыло тут себя всем этим и иным еще смыслам, впитало их в себя, словно бы расслоившись при этом на разные пласты. Интонация, с которой оно должно быть произнесено при чтении «Злоумышленника» вслух, призвана как-то обнять, охватить их все. Иначе чеховское содержание образа просто исчезнет, перестанет существовать.

Относительно недавно А. П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» убедительно показал, как Чехов в хорошо известном, уже описанном обращает часто внимание на то, что обычно считалось несущественным, случайным. В рассказе «Несчастье», к примеру, отмечается, что героиня, испытывающая против своего мужа всяческое раздражение, вдруг натывается взглядом на ниточки у него на носках. Когда в Художественном театре ставили «Чайку», Чехов сетовал, что прошли мимо тригоринских удочек и немодных брюк. Тому же Художественному театру он настойчиво указывал, что дядя Ваня, хоть и живет в деревне, носит красивые галстуки. Нужно ли говорить, что у Чехова все такое не могло появляться вместо главного, не было попыткой, ухищрением обойтись взамен его чем-то другим, меньшим, какими-нибудь диковинками и изысками?

Привыкнув находить в значительных художественных созданиях обязательно *глубину* текста, мы до сих пор чуть не всегда ищем и у Чехова от любой детали или черточки некий более или менее *прямой* ход к своеобразию характера, или ситуации, или коллизии. Ничего такого в тригоринских удочках или в галстуках Войничского нет, но как раз эти «случайности» открывают в

<sup>4</sup> Гусев Вл. Знаем ли мы Чехова? — В кн.: Чехов А. П. Рассказы. Повести. М., 1976, с. 10.

чеховских людях что-то сугубо внутреннее, подспудное, что никак иначе себя не выказывает.

Читая или слушая, как Маша в «Трех сестрах» повторяет: «Златая цепь на дубе том», а Астров в финале «Дяди Вани» говорит о «жарище в Африке», мы готовы подчас обличать супружеские цепи, опутывающие героиню, или рассуждать о широте интересов провинциального врача, озабоченного даже жарой в Африке (честное слово, доводилось встречать на печатных страницах и такое!). Суть дела-то, однако, в том, что обратившись к не привлекавшим прежде внимания подробностям речи, поступков, поведения своих персонажей, Чехов в них-то и обнаруживал «подводное течение» нашей внутренней жизни.

Как-то уже подмечено было, что в «Доме с мезонином» отношения художника с Мисюсь сплетены, неявно для него самого, с его же отношениями со старшей из сестер — Лидой. Однако при этом итоговое решение было предложено достаточно элементарное — художник будто бы на самом деле любит не Мисюсь, а Лиду<sup>5</sup>. И острые наблюдения, которые трудно отвести, оказались тяжко скомпрометированными. Вот как истолкована была хотя бы заключительная фраза рассказа — знаменитое «Мисюсь, где ты?»: это якобы, мучаясь неизбывной и безысходной своей любовью к Лиде, художник думает: «...Где ты, Мисюсь, почему не можешь снова стать причиной разрыва с любовью к Лиде, как нечаянно вышло тогда, в ночном саду?..»<sup>6</sup>. Что называется, нарочно не придумаешь. Вся тональность удивительнейшей чеховской концовки утрачена, искажена тут уже начисто, совершенно.

Нет, тоскует художник и в самом деле по Мисюсь. Но его привязанность к ней развивалась, жила, чего он, можно думать, никак не подозревал, неотделимо от постоянного притяжения к Лиде, отталкивания от Лиды. Хотя рождалось, росло именно чувство к Мисюсь. В этом-то смысле Лида, память о ней, присутствует и в последних доходящих до нас словах героя-рассказчика.

Чехова нельзя читать наоборот тому, что написано. Но у него действительно есть *подтекст*. То есть нечто, *прямой* связи с тем, что непосредственно представлено,

---

<sup>5</sup> См.: Назаренко В. Лида, Женя и чеховеды... — Вопросы литературы, 1963, № 11.

<sup>6</sup> Там же, с. 136.

не имеющее. Видимые обеды вместе с невидимо за ними слагающимися или разбивающимися судьбами — вот это и есть реальная материя, если можно здесь так сказать, чеховской образности.

Когда в «Скучной истории» уже на грани смерти ученый-медик подводит итог всему своему земному бытию, он делает это самыми стертými, самыми расхожими, «мундирными» фразами и словами: «Читаю я (лекции. — Я. Б.) по-прежнему не худо; как и прежде, я могу удерживать внимание слушателей в продолжение двух часов»; «Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессонницу, которою страдаю в последнее время» и т. д., и т. д. В каждой из этих фраз, во всех них вместе живую душу героя прямо усмотреть невозможно. Но она есть — и потому написана вся повесть. В драматическом несоответствии слов и фраз Николая Степановича тому, что им в данном случае суждено выразить, — едва ли не главный ее структурный принцип и, безусловно, самое «показательное», самое горестное в состоянии уходящего из жизни профессора.

«Ждали, что придет муж», — сообщается в «Даме с собачкой». И какая бездна никем, в том числе и самими этими людьми, не замечаемой противоестественности всякого рода таится в том, что оба — и Анна Сергеевна, и Гуров — после всего, что уже было, есть между ними, *ждали*; что человек, которого ждали, остается для них обоих ее *мужем!*..

Толстой назвал как-то Чехова «Пушкиным в прозе». Да, Чехов, действительно, совсем по-новому «нагрузил» слово в прозе, как когда-то впервые это сделал Пушкин в поэзии. Получилось так потому, что Чехов сумел после Пушкина, после Толстого проникнуть прозаическим словом в неизвестные прежде измерения человеческого мира. При ограниченности любой из систем искусства путь художественного развития снова оказался подлинно безграничным.

В. А. Викторovich



## Пушкинский мотив в „Идиоте“ Ф. М. Достоевского

Вопрос о пушкинских реминисценциях у Достоевского, создающих, пожалуй, самый активный литературный фон в его романах, не должен уходить в песок бесчисленных частных наблюдений. Характер и способы введения подобных реминисценций связаны с общим взглядом писателя на творчество Пушкина, окончательно сложившимся к шестидесятым годам.

Роман «Идиот» создавался в период обострившихся размышлений Достоевского о назначении русского народа. Остроту вносил самый факт затяжного пребывания писателя за границей. Пушкин в это время имел для Достоевского значение всеобъемлющего символа постигаемой им далекой России. Замечателен с этой точки зрения эпизод, записанный в «Дневнике» А. Г. Достоевской 12 ноября 1866 г. Между женой и мужем вспыхнула внезапная ссора, как показалось Анне Григорьевне, по ничтожному поводу. Речь зашла о В. Я. Стоюнине, общем знакомом, педагоге и литераторе. «Я уверяла, — пишет Анна Григорьевна, — что знаю его по делам и знаю за отличнейшего человека... Он (Ф. М. Достоевский. — В. В.) начал бранить, называл его подлым, говорил, что знает его по его мнениям о Пушкине»<sup>1</sup>.

Сравним воспоминание жены В. Я. Стоюнина: «Федор Михайлович сразу невзлюбил Стоюнина за его тяготение к Западу и не скрывал этого»<sup>2</sup>. Как видно, причина ссоры для Достоевского не была ничтожной. От-

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 86, с. 262.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Статьи и материалы. Сб. 2/Под ред. А. С. Долинина. Л.; М., 1924, с. 578.

ношение к России в значительной степени — если не целиком — испытывалось в его глазах отношением к Пушкину.

Тема «Пушкин и Россия» в годы заграничного сидения актуализировалась — порою до болезненных проявлений, описанных Анной Григорьевной, — еще и особым душевным состоянием писателя. Достоевский очень тяжело переживал свою оторванность от России. В письме А. Н. Майкову 28 августа 1867 г. (первые наброски к «Идиоту» относятся к сентябрю) он жалуется: «...возьмите еще в соображение, что я... попал... на чужую сторону, где нет не только русского лица, русских книг и русских мыслей и забот, но даже приветливого лица нет!.. Может быть, эти лица и приветливы для себя, но нам-то кажется, что для нас нет. *Право*, так! И как можно выживать жизнь за границей? Без родины — страдание, ей-богу!»<sup>3</sup>.

Шесть лет назад в статье «Книжность и грамотность» Достоевский писал о «русском духе», отразившемся в пушкинских «Песнях западных славян». Одна из них — «Влах и Венеции» — была теперь особо близка ему ностальгическим мотивом.

Как у нас, бывало, кого встречу,  
Слышу: «Здравствуй, Дмитрий Алексич!»  
Здесь не слышу доброго привета,  
Не дождуся ласкового слова;  
Здесь я точно бедная мурашка,  
Занесенная в озеро бурей!

(III, 274)<sup>4</sup>

Подобное чувство будет испытывать за границей герой будущего романа князь Мышкин: «...ужасно на меня подействовало, что все это чужое» (8, 48). Затем, в финале, ту же мысль выскажет Лизавета Прокофьевна.

Роман, таким образом, получает своеобразное эмоциональное обрамление: «без родины — страдание».

Познание России составляло глубинный смысл общей романной ситуации, возникающей с приездом в Петер-

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., ГИЗ, 1930, т. 2, с. 25.

<sup>4</sup> В скобках даются ссылки на издания Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. 4-е изд. Л., Наука, 1977—1979 (римская цифра — том, арабская — страница); Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., Наука, 1972—1979 (первая арабская цифра — том, вторая — страница).

бург князя Мышкина. Достоевский формулировал план нового произведения: «Действие *России* на князя» (9, 237); «Россия действовала на него постепенно. Прозрения его» (9, 242); «Вот мысль романа. Как отражается Россия» (9, 252).

Впервые князь делится впечатлениями о России с Рогожиным, ему он рассказывает о знаменательной уличной встрече — с русским мужиком, продающим нательный крест: «Я, брат, тогда под самым сильным впечатлением был всего того, что так и хлынуло на меня на Руси; ничего-то я в ней прежде не понимал... Вот иду я да и думаю: нет, этого хриstopродавца подожду еще осуждать. Бог ведь знает, что в этих пьяных и слабых сердцах заключается» (8, 183).

В разговоре на даче у Епанчиных — о русском либерализме и о преступлениях — Мышкин до конца высказывает свою мысль, недоговоренную Рогожину. Соглашаясь с Евгением Павловичем Радомским, что русский либерализм «действительно отчасти склонен ненавидеть самую Россию, а не одни только ее порядки вещей» (8, 278), князь убежден, что сама Россия, как тот мужик, не проста, она несводима к явлениям, справедливо в ней обличаемым. Мышкин продолжает далее о своих новых впечатлениях, о прикосновении к народной среде, и мысль о России неизбежно сопрягается с другой важной для князя мыслью: о преступлении и наказании. По существу, это второй идейно-тематический узел романа, неразрывно связанный с «русской» темой: «Я еще недавно в острогах был, и с некоторыми преступниками и подсудимыми мне удалось познакомиться... Но я вот что заметил при этом: что самый закоренелый и нераскаянный убийца все-таки знает, что он *преступник*, то есть по совести считает, что он нехорошо поступил... И такой всякий из них» (8, 280).

Это — убеждение самого Достоевского, его опыт каторги. В «Дневнике писателя» 1876 г. в заметке «О любви к народу»: «Я как-то слепо убежден, что нет такого подлеца и мерзавца в русском народе, который бы не знал, что он подл и мерзок»... И далее, обращаясь к опыту литературы: «У нас все ведь от Пушкина. Поворот епо к народу... новое слово»<sup>5</sup> и т. д.

---

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произведений в 13-ти т. М.; Л., ГИЗ, 1930, т. 11, с. 184—185.

Свое «слепое убеждение» Достоевский поверяет прежде всего Пушкиным.

Отметим, что и в эпизоде на даче у Епанчиных, где Мышкин высказывает близкую мысль о России и ее народе, также упоминается имя Пушкина как писателя, сумевшего выразить самый дух русского народа.

Что Достоевскому давало право брать Пушкина в союзники? Какие конкретно пушкинские произведения и образы могли иметься в виду в данном случае?

Близость своим убеждениям автор «Идиота» мог обнаружить в одном пушкинском стихотворении, рисуя преступника, который «все-таки знает, что он *преступник*, то есть по совести считает, что он нехорошо поступил». Здесь мы вновь обращаемся к «Песням западных славян» и к той высокой оценке, которую дал им Достоевский. В статье «Книжность и грамотность» он писал: «...возьмите только его «Песни западных славян», прочтите «Видение короля»: если вы русский, то вы почувствуете, что это в высочайшей степени русское, не подделка под народную легенду...» (19, 15). Что же должен «почувствовать» читатель и что Достоевский не называет прямо, ибо это надо действительно «почувствовать»?

Короля Стефана, отцеубийцу, посещает грозное видение в церкви, ему предсказывается ужасная кончина.

Громко мученик господу взмолился:  
«Прав ты, боже, меня наказуя!  
Плоть мою предай на растерзанье,  
Лишь помилуй мне душу, Иисусе!»

(III, 268)

Нравственное осознание вины, наивно и простодушно высказавшееся в «песне», нашло в Достоевском одного из самых чутких толкователей, потому что оно подтверждало его собственную глубокую веру в славянскую, русскую душу. Произошло «совпадение» двух необыкновенно разных писателей (трудно найти более разных: «Они сошлись. Волна и камень, стихи и проза...») в одной очень важной для обоих точке, и этот творческий «резонанс» сделал Достоевского гениальным интерпретатором пушкинского наследия.

Ту же веру исповедует князь Мышкин («в русскую душу... он начинал страстно верить» — 8, 190), но Достоевский-художник далек от апологетического «поднимания» излюбленной идеи. Герой должен пройти в ро-

мане великое и для него сокрушительное испытание. Уже первый человек, с которым Мышкин знакомится в России, Рогожин — и первое серьезное искушение веры. Побратавшись с князем, Рогожин вслед за тем заносит нож на новоявленного брата. Оба поступка не противоречат духовной сущности героя. Два полюса не просто совмещены, но переплавлены в горниле ослепляющей рогожинской страсти. Что может сделать здесь сострадательный, сердечный князь Мышкин?

Двойственность нравственной природы всех героев, встреченных в России «князем-Христом» (как его называл Достоевский в записных книжках) и искушающих его веру, — главный сюжетобразующий фактор романа. «Всем нужен» и «все изменяют» (9, 257) — планировал писатель два основных типа сюжетных ситуаций «Идиота», растворенных в частных, индивидуальных подробностях множества эпизодов и сюжетных линий. Раздвоенность, замутненность духовной жизни — это качество выявлено в романе как типическое из сопоставления многих героев, от эпизодических (лакей в приемной генерала Епанчина) до главных (Аглая, Настасья Филипповна, Ипполит). Сближение нравственных полюсов Достоевский находит и в «русской душе», как она отразилась у Пушкина, в тех же «Песнях западных славян» («Видение короля», «Песня о Георгии Черном»). В самом резком выражении это противоречие Достоевский видел в пушкинском образе Пугачева. В черновом наброске к речи о Пушкине он отметил: «...Пугачев озверел и добродушная русская душа...»<sup>6</sup>.

Создавая образ России в «Идиоте», Достоевский обращается к Пушкину как к своему непосредственному предшественнику и союзнику. Пушкинские образы, как зерна, прорастают в его собственном творчестве: здесь художник и интерпретатор сливаются воедино. Сказывается это не только в общем идейно-эмоциональном фоне романа или в типологии характеров, но, прежде всего, в образе главного героя.

Образ «князя-Христа» прочно связан с пушкинским мотивом романа. Имеется в виду эпизод чтения баллады «Жил на свете рыцарь бедный...».

---

<sup>6</sup> Литературное наследство, т. 86, с. 105.

Тексту стихотворения в романе предпослана «целая лекция» Аглаи, благодаря которой читатель догадывается, кто подразумевается под «рыцарем бедным». При таком подготовленном чтении детали балладного сюжета ассоциируются с сюжетными перипетиями романа, а именно с линией: Мышкин — Настасья Филипповна.

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму, —  
И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему.

Читателю должно вспомниться при этом то чрезвычайное впечатление, которое произвели на Мышкина вначале портрет, а затем и встреча с Настасьей Филипповной, то внезапно проснувшееся чувство сострадания, больно резанувшее сердце князя.

Линия князь — Настасья Филипповна центральная в общей сюжетной ситуации «Россия и князь-Христос». Это ее положение закреплено в композиции романа. В основном первая его часть представляет закручивание фабульной интриги купли-продажи Настасьи Филипповны, в финале же части фабульная пружина резко распрямляется — интрига разрешена. В последующих частях Настасья Филипповна появляется лишь эпизодически вплоть до последней катастрофы, однако ее имя, ее история с князем все время на слуху у многочисленных героев романа. Свою интерпретацию этой истории странной любви князя дают все основные персонажи. Композиция романа, таким образом, включает момент отражения первой части в трех других. Читатель вначале как бы непосредственно «переживает» историю «князя-Христа» и падшей женщины, а затем погружается в зыбкую атмосферу мнений, толков.

Стихотворение Пушкина входит в роман как одно из толкований происшедшего.

Принцип сюжетного параллелизма стихотворного текста и обрамляющего его прозаического был известен Достоевскому по произведениям Пушкина, в частности по тем же «Сценам из рыцарских времен», откуда была им процитирована баллада о бедном рыцаре<sup>7</sup>. В «Сценах...» это первая песнь Франца, она соотносима с его собственной судьбой и в поэтической форме должна вы-

<sup>7</sup> Другая редакция стихотворения как самостоятельного текста к тому времени не была известна

разить возвышенность, идеальность его любви к недоступной Клотильде. Отметим, что в пушкинских «Сценах...» сюжетное значение получает реакция героев на эту песню: равнодушная — рыцарей, которым больше по душе грубовато-откровенная песня о мельнике и неверной жене, и отзывчивая — Клотильды. Именно реакция последней и вносит поворот в сюжетное действие «Сцен...» (по просьбе Клотильды отменяется казнь влюбленного в нее певца).

Вставная баллада, таким образом, воздействуя на слушающих ее героев, участвует в общем сюжетном действии.

С пушкинским приемом сюжетной стыковки вставного стихотворения с обрамляющим прозаическим текстом Достоевский встречался и в «Египетских ночах», которым дал глубокую, оригинальную трактовку («Ответ «Русскому вестнику», 1861 г.). В плане интересующего нас вопроса отметим следующее замечание писателя, касающееся реакции героев на услышанное ими стихотворение: «У Пушкина импровизатор, представ пред публикой «Северной Пальмиры», был тоже встречен смехом, когда простодушно спросил: «О каких любовниках тут говорится...». Эта публика состояла тоже из знатоков и ходоков по клубничной части... Жаль, что Пушкин не передает нам впечатления, произведенного импровизацией на этих слушателей» (19, 135). Последнее замечание уже поправка к Пушкину с позиции собственных творческих принципов, которые («точка зрения-то и главное» — 19, 135) и были воплощены в «Идиоте». Реакция героев этого романа на услышанную ими балладу имеет сюжетный характер.

Прежде всего это трактовка Аглаи, как будто заключающаяся в восторженном восприятии пушкинского героя, однако некоторые Аглаины словечки входят в противоречие с этим восприятием: «...в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, *слепо* отдать ему всю свою жизнь... этому «бедному рыцарю» уже все равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама... если б она потом *хоть воровкой* была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать» (8, 207). Глубокое проникновение в поэтическую суть образа бедного рыцаря совмещается в Аглае со столь же глубоким неверием, даже

презрением к провозглашаемому идеалу, пока еще скрытым, но изредка прорывающимся в ее «лекции».

Таким образом, внутренне противоречивым оказывается самое возвышенное — Аглаино толкование легенды о бедном рыцаре.

Разлад обнаруживается и в общем хоре голосов, что сопровождает пушкинскую балладу в романе Достоевского. «Одни над этим сюжетом смеялись, другие провозглашали, что ничего не может быть и выше» (8, 206). Мнение «одних» выражает князь Щ.: «Есть одно странное русское стихотворение... про «рыцаря бедного», отрывок (без начала и конца)» (8, 206)<sup>8</sup>. В устах светского, благопристойного князя Щ. слово «странный» звучит достаточно определено. Для него пушкинский герой, поступки которого выходят далеко за рамки благоразумия, действительно странен, как странен Мышкин, а порою и семейство Епанчиных, когда оно эксцентрически ломает установленные границы приличий. «Чрезвычайно странные люди!» — подумал князь Щ., может быть в сотый уже раз с тех пор, как сошелся с ними, но... ему нравились эти «странные люди» (8, 285). Отметим двойственность, которая присутствует и на этом, самом, казалось бы, низком в романе уровне русской общественной жизни (свет), описанном с явной долей иронии.

Далее за эпизодом чтения пушкинской баллады следует эпизод, в котором читатель сталкивается с новой трактовкой сюжетной истории Мышкин — Настасья Филипповна и вместе с ней пушкинского стихотворения. Это сцена с «сыном Павлищева», где теперь уже читается вслух статья (и в ней стихи) Келлера. Благоговение перед идеалом, выраженное в балладе и в целом разделяемое Аглаей, сменяется прямым осмеянием его.

---

<sup>8</sup> В литературе о романе иногда высказывается предположение, будто в уста героя автор вложил собственное мнение о балладе как незаконченном, фрагментарном произведении (см., напр., комментарий в академическом издании Достоевского — 9, 404). Однако есть мнение героя, обусловленное его характером (и высказывание о Пушкине уже — по Достоевскому — характеризует человека), и мнение писателя, который в своей речи о Пушкине назвал балладу «Жил на свете рыцарь бедный.» в числе шедевров пушкинской поэзии. Гораздо естественнее, на наш взгляд, предположить, что мнение князя Щ. — перифраз известного суждения «Русского вестника» о фрагментарности «Египетских ночей», суждения, над которым в свое время Достоевский ядовито иронизировал.

«Не о бессмысленности, например, какого-нибудь там Пушкина дело идет» (8, 214), — предваряет этот эпизод Лебедев, тем самым устанавливая связь двух соседних эпизодов по принципу от противного. Но неожиданно намечается и иная связь. «Темная» и до поры полуприкрытая грань Аглаино толкования неожиданно находит поддержку и почти пародийное обнажение в трактовке Келлера: «Около нашего барона в штаблетах, приударившего было за одною известною красавицей-содержанкой...» и т. д. (8, 219). (Ср. Аглаино — «воровкой»).

Очевидно, конечно, несходство этих двух толкований. Тем разительнее их общность в презрительном отношении к Настасье Филипповне, которая для обоих действительно «непостижное виденье». В этом Аглая заодно с Келлером, и не только с ним. Другие толкования (Тоцкого, Птицына, Рогожина, Радомского) сходятся в той же точке, предвосхищенной еще в рассказе Мышкина о Мари («никакого-то к ней сострадания не было ни в ком»), в непонимании мышкинского глубокого сострадания, «странного» в общем мнении.

Пушкинский «рыцарь бедный», отраженный в толкованиях героев романа, — пробный камень, с помощью которого проявляется драматическая духовная раздвоенность всех этих русских лиц, встретившихся на пути князя Мышкина. Однако следует помнить, что в романе Достоевского пушкинская баллада светит не только отраженным светом, но и прямым. Недаром автор полностью приводит ее текст. Мало того, он тщательно подготавливает читателя к восприятию, особым образом настраивает его.

Известно, какое значение придавал Достоевский выразительному, как бы теперь сказали, чтению, помогающему постичь непосредственно-поэтическое содержание стихов, тот непереводаемый на язык прозы образ-чувство. Не случайно в прозаическом романе Достоевского текст стихотворения предварен замечаниями о том, как оно было прочитано: Аглая декламировала с «таким проникновением в дух и смысл поэтического произведения, с таким смыслом произносила каждое слово стихов... что в конце чтения не только увлекла всеобщее внимание, но передачей высокого духа баллады... оправдала... ту усиленную аффектированную важность... Глаза ее блистали, и легкая, едва заметная судорога вдохно-

вения и восторга раза два прошла по ее прекрасному лицу» (8, 208—209)<sup>9</sup>.

Как декламировалось стихотворение, эффект, произведенный на слушателей, — обо всем этом читатель романа узнает раньше, чем прочтет саму балладу. Достоевский проводит своеобразную психологическую подготовку, настраивает на серьезное и глубокое чтение, на поиск скрытого смысла «каждого слова стихов».

Настойчиво направляя читательское восприятие (своеобразная школа художественного вкуса), Достоевский, несомненно, рассчитывал на прямое эстетическое воздействие пушкинского шедевра. В 1861 г. (в статье «Свисток» и «Русский вестник»), говоря о Пушкине, он замечал: «Я... всегда верил в силу гуманного, эстетически выраженного впечатления. Впечатления... проникают в самое сердце... и формируют человека» (19, 109). О том, какое впечатление на автора «Идиота» производило чтение баллады о «рыцаре бедном», свидетельствует его дочь: «Черты его лица прояснялись, его полусдрожал, и глаза его были затуманены слезами»<sup>10</sup>.

Высокий идеальный смысл баллады не вошел в толкования героев «Идиота». В многоголосице мнений остался некий неразгаданный остаток, тайна, скрытый мотив жертвенности «бедного рыцаря» — Мышкина.

Вроде бы все верно растолковал и уловил проницательный Евгений Павлович («Вы, юноша... стремились в Россию как в страну... обетованную... И вот... вам передают... историю об обиженной женщине, передают вам, то есть, рыцарю, девственнику» и т. д.), но вот камень преткновения: «Да до чего же после того будет доходить сострадание? Ведь это невероятное преувеличение!» (8, 481—482). В ответе князя получает наконец трактовку высокий смысл «рыцаря бедного» — своеобразная автоконцепция героя Достоевского. Вновь возникает мотив

---

<sup>9</sup> Ср. эпизод чтения стихов перед публикой в «Египетских ночах».

<sup>10</sup> Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. М.; Л., ГИЗ, 1922, с. 90. Автор этих воспоминаний отмечает особый характер восприятия (по существу, переосмысления) Достоевским баллады, небезынтесный для нашей темы: «Милый отец! Он рассказывал нам здесь собственную биографию. И он был бедным рыцарем без страха и упрека, всю свою жизнь борющимся за великие идеи. И у него было божественное видение, но не средневековая дева явилась ему, а Христос, явившийся ему в остроге и давший ему знак следовать за собой...» (там же).

«непостижного виденья»: «Вы знаете, Евгений Павлович (понижил он голос таинственно), я этого никому не говорил, никогда... но я не могу лица Настасьи Филипповны выносить... Вы давеча правду говорили про этот тогдашний вечер у Настасьи Филипповны; но тут было еще одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на *ее* лицо! Я еще утром, на портрете, не мог его вынести...» (8, 483—484).

Тайна «бедного рыцаря», его «непостижное виденье» заключены в *безграничной* преданности идеалу<sup>11</sup>. Столь же *беггранично* сострадание Мышкина — в этом его «тайна» как *инационального* характера. Мышкин в сцене встречи двух соперниц, жертвующий своею любовью и остающийся с Настасьей Филипповной, может быть сравнен с пушкинской Татьяной, как ее понимал Достоевский: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого?»<sup>12</sup>.

Тайна «князя-Христа», его «непостижное виденье» в том, что он потрясен чужим страданием, проникся им сверх меры и поступает согласно этому чувству. В черновиках к роману писатель сформулировал эту «тайну» героя: «Да, он был «полон чистою любовью», он был «верен сладостной мечте» — *восстановить и воскресить человека!*» (9, 264). Такова мысль, которую романист проводит с помощью шедевра русской лирики. К тому времени у него окончательно сформировалась своя концепция пушкинского творчества. В гуманистическом характере пушкинского гения Достоевский, измеряющий поэта категориями собственного творчества, видит истоки «теории практического христианства» (9, 268) как русской идеи, которая и воплощается в образе князя Мышкина. В ней, этой идее, писатель искал разрешение, исход проблемы современного героя, с такой горячностью им поставленной в речи о Пушкине, а еще раньше заявленной устами князя Мышкина: «Есть что делать на нашем русском свете!» (8, 184).

---

<sup>11</sup> Этот смысл Пушкин акцентирует, перерабатывая стихотворение для «Сцен из рыцарских времен»: ослабляется мотив любви рыцаря к «матери Христа». Деконкретизация, таким образом, привела к расширению обобщенно-символического значения баллады, а следовательно, и к расширению диапазона возможных толкований, чем впоследствии воспользовался Ф. М. Достоевский.

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т. М., Гослитиздат, 1958, т. 10, с. 449.

*Н. И. Михайлова*



## В. Л. Пушкин и литературный быт Москвы первой трети XIX века

К настоящему времени наметился интерес исследователей к изучению литературного быта, в частности литературного быта пушкинской эпохи. Об этом свидетельствуют работы М. И. Гиллельсона, Ю. М. Лотмана, В. Э. Вацуро последних лет<sup>1</sup>.

Понятие литературного быта пока еще терминологически не определено. Однако думается, что из многообразных его видов, одновременно составляющих аспекты его изучения, можно выделить следующие: прежде всего — различные формы общения литераторов (литературные общества, кружки, салоны, совместная издательская работа); далее — распространение литературных произведений (альбомная культура, литературные игры и развлечения); затем — восприятия литературы в той или иной среде, литературные модели бытового поведения.

Если названные вопросы ранее лишь попутно затрагивались в предисловиях к изданиям писем, дневников, мемуаров, то теперь они должны стать предметом специальных исследований.

Данная работа представляет собой заметки о литературной Москве пушкинского времени. В качестве объекта и одновременно своеобразной призмы наблюдения

---

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., Наука, 1975; Вацуро В. Э. Северные цветы. История альманаха Дельвига — Пушкина. М., Книга, 1973; Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., Наука, 1974.

нами выбран Василий Львович Пушкин — дядя великого поэта. Это неслучайно. Чрезвычайно колоритная фигура, он еще при жизни стал литературным героем; в силу причин, о которых будет сказано позже, он занимал заметное место в литературной жизни столицы; относящиеся к нему страницы писем и воспоминаний современников, а также его письма, большая часть которых не опубликована, дают весьма обширный и разнообразный материал по избранной теме. Не претендуя на полноту ее освещения, нам хотелось бы остановиться лишь на отдельных моментах, привести некоторые документы, передающие особую литературную атмосферу пушкинской Москвы.

Прежде всего несколько слов о самом В. Л. Пушкине и его литературных портретах. Забавное щегольство, добродушие, веселость, восторженная увлеченность путешествиями, книгами, театром — эти качества, соединенные в одном человеке, создавали бытовой типаж настолько художественно яркий, что он не мог не привлечь внимания уже современных ему литераторов, а также писательского интереса своего племянника. Нам представляется возможным выдвинуть предположение о том, что в «Графе Нулине» сказались впечатления А. С. Пушкина от общения с дядей, наблюдения за его вкусами и привычками.

Сказать ли вам, кто он таков?  
Граф Нулин, из чужих краев,  
Где промотал он в вихре моды  
Свои грядущие доходы.  
Себя казать, как чудный зверь,  
В Петрополь едет он теперь  
С запасом фраков и жилетов,  
Шляп, вееров, плащей, корсетов,  
Булавок, запонок, лорнетов,  
Цветных платков, чулков à la jouc...<sup>2</sup>

Приведенные строки о графе Нулине могут быть прокомментированы многочисленными анекдотами и рассказами современников В. Л. Пушкина о его модничанье и щегольстве. Так, например, Ф. Ф. Вигель вспоминал о том, как Василий Львович не поленился специально съездить в Петербург только для того, чтобы увидеть

---

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т. Л., Изд-во АН СССР, 1948, т. 5, с. 6. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома — римской, а страницы — арабской цифрами.

французского дипломатического агента Дюрока и ознакомиться с последними новинками парижской моды. Вернувшись в Москву, он «всех изумил толстым и длинным жабо, коротким фракком и головою в мелких курчавых завитках, как баранья шерсть»<sup>3</sup>. Зять Василия Львовича М. М. Сонцов считал одной из его сердечных привязанностей однобортный фрак<sup>4</sup>. П. А. Вяземский набросал весьма выразительный портрет своего приятеля, только что вернувшегося из-за границы, одетого с иголки, с напوماженной прической, которую он в простодушном самохвальстве давал обнюхивать дамам<sup>5</sup>. Сам В. Л. Пушкин не скрывал своей слабости. «Люблю по моде одеваться», — признавался он в стихотворении «Люблю и не люблю»<sup>6</sup>. По-видимому, упомянутые А. С. Пушкиным в «Графе Нулине» чулки à joug были особенно любимой деталью туалета московского щеголя. Во всяком случае, когда ему пришлось в связи с болезнью изменить модным привычкам, он выразил сожаление прежде всего об ажурных чулках:

«Стар и дряхл я становлюсь  
И сквозных чулок боюсь.

Подагрику не до щегольства, и кажется, скоро я вовсе с модою распрощаюсь»<sup>7</sup>.

Смешной облик модника закреплялся в сознании друзей и современников В. Л. Пушкина и как своеобразный знак узнавания находил свое место в обращенных к нему дружеских посланиях, других стихотворениях, а также в его собственной поэзии. Особенно удачно он был нарисован в шутливой поэме И. И. Дмитриева «Путешествие NN в Париж и Лондон»:

Друзья! Сестрицы! Я в Париже!  
Я начал жить, а не дышать!

<...>

Все тропки знаю булеvara.  
Все магазины новых мод<sup>8</sup>—

<sup>3</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. М., Артель писателей «Круг», 1928, с. 133.

<sup>4</sup> См.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского. СПб., 1978, т. 1, с. 29.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Пушкин В. Л. Сочинения. СПб., 1893, с. 83.

<sup>7</sup> ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 5082, л. 74. В дальнейшем ссылки на материалы ЦГАЛИ даются в тексте.

<sup>8</sup> Пушкин В. Л. Опасный сосед. Приложение. Дмитриев И. И. Путешествие NN в Париж и Лондон.

сообщал герой И. И. Дмитриева. Уезжая из Лондона, он восклицал:

«Я вне себя от восхищенья!  
В каких явлюсь к вам сапогах!  
Какие фраки! Панталоны!  
Всему новейшие фасоны!»<sup>9</sup>

А. С. Пушкину нравилось сочинение И. И. Дмитриева, он видел в нем «образец игривой легкости и шутки живой и незлобивой», признавая, что в ней «с удивительной точностью изображен весь Василий Львович» (XII, 93). Но И. И. Дмитриев рассказал не только о щегольстве В. Л. Пушкина; он сказал о его добродушии — его герой «готов обнять, любить весь свет!», сообщил о его увлеченности литературой, книгами, театром. Вслед за И. И. Дмитриевым А. С. Пушкин также продолжил характеристику модного Нулина его книжкой Гизо, романом Вальтера Скотта, мотивами Россини, Пера, песней Беранже, которого особенно любил Василий Львович. Характер Нулина раскрывается в беседе с Натальей Павловной: он весьма сожалеет о Париже, со знанием дела говорит о новых модах, бойко обсуждает литературные новинки, как человек, входящий за кулисы, упоминает знаменитого трагика Тальма и известную актрису мадемуазель Марс — и во всем этом угадывается дядя сочинителя, сведущий во всех литературных новостях, игравший в домашних спектаклях, близко знакомый с Тальма, у которого брал он уроки декламации. Любовная авантюра Нулина с Натальей Павловной также не противоречит натуре В. Л. Пушкина, который писал П. А. Вяземскому: «...и в седирах моих я еще смотрю на красавиц с удовольствием», — и ему же признавался: «Платоники чрезвычайно походят на людей, которые пьют мед, по усам течет, а в рот не попадает. Что до меня касается, я люблю его глотать, пока силы мои еще то позволяют» (ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2611, л. 74).

Бытовой облик В. Л. Пушкина, запечатленный в поэзии его племянника и других современных ему писателей, а впоследствии мастерски воссозданный Ю. Н. Тыняновым, не исчерпывает, однако, содержания его личности: оно шире и глубже литературного образа «брю-

<sup>9</sup> Дмитриев И. И. Путешествие NN в Париж и Лондон, с. 37—38.

хатого лепетуна». Объем данной работы не дает возможности привести собранный нами обширный архивный, а также ранее опубликованный, но разрозненный материал<sup>10</sup>. Между тем он свидетельствует о том, что сама психологическая характеристика В. Л. Пушкина нуждается в уточнении: добродушие его оказывается добротой, веселость — радостным восприятием жизни, увлечение путешествиями, книгами, театром — любознательностью, глубоким интересом к литературе и искусству. Человек, блестяще образованный, оригинальный и несомненно талантливый, который к тому же по воле судьбы оказался на перекрестке многих исторических событий своей эпохи (и это отразилось на формировании его личности), В. Л. Пушкин может быть предметом специального исследования. В данном же случае он интересует нас как часть литературного быта Москвы.

Василий Львович Пушкин прежде всего был поэтом. В поэзии он видел не только смысл, но и форму своего существования. Альбомы его московских друзей и знакомых были заполнены его стихотворениями; истории, рассказанные им, повторялись в московских гостиных<sup>11</sup>; его буриме, упомянутые Л. Толстым в «Войне и мире» как характерная черта московского быта, были своеобразной литературной достопримечательностью первопрестольной. В. Л. Пушкин был превосходным чтецом, и многие москвичи приезжали на вечера, чтобы послушать в его исполнении Расина, Вольтера и Дюсиза, которых он, по его признанию, «читывал изрядно». С еще большим удовольствием он читал свои стихотворения. Непременный участник домашних спектаклей, шарад, живых картин, В. Л. Пушкин оставил в своих письмах любопытные сведения о литературных развлечениях Москвы. Вот, например, его письмо к П. А. Вяземскому от 8 мая 1819 г.:

<sup>10</sup> Значительная часть этого материала была доложена нами на открытом научном заседании в Государственном музее А. С. Пушкина 9 января 1979 г.

<sup>11</sup> Можно предположить, что в восьмой главе «Евгения Онегина», написанной в Болдине, куда А. С. Пушкин приехал после похорон дяди, он набросал эскизно его портрет. В великосветской гостиной Татьяны

...был в душистых седилах  
Старик, по-старому шутивший:  
Отменно тонко и умно,  
Что нынче несколько смешно (VI, 176).

«Соседки мои Пушкины дали прошедшего 1 мая прекрасный вечер. У них были картины, называемые движущие, и всем этим управлял Тончи. Первая картина изображала Корнелию, мать Граков, указывающую жене Кимпанейской на детей своих. Кн. Волконская с детьми своими была Корнелия, а сестра двоюродная ее мужа, кн. Волконская, Кимпанейская жена. Во второй картине гр. Варвара Алексеевна представляла святую Сецилию, играющую на арфе и окруженную поющими ангелами — сыновьями Веновитиновой. Эта картина была прелестна! Третья картина показала нам Антигону, ведущую слепца Эдипа: Антигона была гр. Софья Александровна, а Эдип — Тончи. Зрелище, можно сказать, — очаровательное» (ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2611, л. 83).

Приведенное письмо заслуживает нашего внимания и сведениями о тематике живых картин с их ориентацией на античность, и названными здесь участниками этого литературного развлечения.

Мы позволим себе привести еще одно письмо Василия Львовича от 27 марта 1820 г.:

«Шаховской в Москве, ездит по домам и читает какого-то Пустодома, новую комедию плодovitой своей музы. Третьего дня он читал ее в доме Андрея Семеновича Кологривова; креслы под опромною тушею Гашпара подлюмились, он упал вверх ногами... Я на этот случай написал следующую эпиграмму:

Читая Пустодома,  
Несчастный жребий свой  
Наш Гашпар предузнал,  
Партера грозного, он не дождавшись грома,  
Осмеянный — упал».

(ЦГАЛИ, ф. 191, оп. 1, ед. хр. 2611, л. 115—115 об.).

Это письмо замечательно не столько анекдотическим происшествием с А. А. Шаховским, в нем описанным, сколько высказанной здесь неизменно враждебной позицией поэта-карамзиниста по отношению к драматургу-шишковисту, а главное характеристикой литературного быта времени: русский литератор ездит по домам читать свое произведение; происшедший с ним бытовой курьез другой русский литератор освещает с помощью французского текста из Монтеня и затем мгновенно откликается эпиграммой — стихотворением на случай.

- В. Л. Пушкин был мастером стихов на случай. Мно-

ные события из жизни его друзей или же события московской жизни: праздники, торжественные собрания, спектакли — запечатлевались в его произведениях. Так, в 1811 г. в Москве вышла в свет посвященная московским увеселениям прозаическая брошюра Василия Львовича «О каруселях». В 1815 г. в Москве был напечатан сочиненный им «Хор на случай торжества в Благородном собрании», посвященный победе над Наполеоном. В переписке и воспоминаниях друзей В. Л. Пушкина рассыпано множество сведений о стихах его, написанных по разным поводам. П. А. Вяземский, например, приводит в «Старой записной книжке» забавную эпиграмму своего приятеля на неудачное представление трагедии Вольтера в доме Апраксиных:

Гусмана видел я, Альзиру и Замора.  
Умора!<sup>12</sup>

И. И. Дмитриев рассказывает в письме А. И. Тургеневу от 12 января 1820 г. о В. Л. Пушкине, прыгающем Сатурном в новогоднем маскараде кн. Барятинского и всюду сыплющем французские стихи<sup>13</sup>. Он же в письме к П. А. Вяземскому от 19 сентября 1820 г. насмешливо сообщает о Василии Львовиче, который, соревнуясь с П. И. Шаликовым, развозит повсюду свой катрен Каталани:

«Не знаю, дошли ли до вас их катрены. Вот третий:

Что Шаликов сказал в газетах Каталани?  
Что у него язык присох к гортани.  
Безмолвствовать: вот дань тебе!  
А Пушкин что промолвил ей?  
Что у него глаза и пара есть ушей»<sup>14</sup>.

Даже многочисленные записочки к своим друзьям В. Л. Пушкин старался облечь непременно в стихотворную форму. После его смерти П. И. Шаликов издал их в 1834 г. отдельной достаточно объемной книгой. И. И. Дмитриев, назвав их презрительно «цидулками в стихах», полагал, что П. И. Шаликов оказал московскому поэту плохую услугу:

«Содержание каждой одно и то же — постоянное

<sup>12</sup> Вяземский П. А. Старая записная книжка. — Полн. собр. соч. СПб., 1883, т. 8, с. 473.

<sup>13</sup> Сочинения И. И. Дмитриева. СПб., 1895, т. 2, с. 256.

<sup>14</sup> Старина и новизна, 1898, кн. 2, с. 138—139.

приглашение к обеду. Не знаю, что было побудительною причиною сего издания: дань ли чувствительного сердца, или пример Лафонтенова медведя»<sup>15</sup>. Однако, думается, что П. И. Шаликов оказал хорошую услугу современным исследователям литературного быта Москвы прошлого века, ибо за написанными В. Л. Пушкиным стихотворными приглашениями к обеду и ужину выступает стиль общения, угадывается характер взаимоотношений московских литераторов:

Сегодня у меня литературный ужин;  
К обеду не зову, а вечером ты нужен.  
С тобой знакомым быть желает наш барон,  
И Вяземский готов всем сердцем примириться:  
Не знает злобы он.  
А ежели случится,  
Что будет Полевой,  
Не убегай его, о кум любезный мой!  
В моем дому все будет ладно.  
Откажешь, — будет мне прискорбно и досадно.

О том, насколько домашний быт В. Л. Пушкина был наполнен литературой, постоянными разговорами о ней, свидетельствует еще один любопытный документ — стихотворное послание его камердинера Игнатия к «поету прекрасному» П. А. Вяземскому (слуга поэта — поэт обстоятельство само по себе достаточно примечательное). Отправляя 3 января 1821 г. послание Игнатия П. А. Вяземскому в Варшаву, В. Л. Пушкин сопроводил его таким комментарием: «Игнатий мой совершенно с ума сошел. Он бредит стихами и написал тебе послание, которое непременно просил меня тебе доставить. Каково оно тебе покажется. Вот печать его ума, и я тебя уверяю, что он теперь думает стоять на равных с лучшими нашими стихотворцами» (ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 5082, л. 89 об.). Сохраняя орфографию автора, приводим отрывок из послания Игнатия, в котором представлена почти вся русская литература начала 20-х гг. в тех оценках, которые камердинер мог слышать от своего хозяина:

Пишут стихи Макаров и Глинка  
Что, господа вышел один из них свинка.  
Дуракам сочинять не нада  
Почтенному Карамзину награда

---

<sup>15</sup> Старина и новизна, 1898, кн. 2, с. 138—139. Сочинения В. Л. Пушкина, СПб., 1893, с. 118—119.

А Жуковскому досадо  
Хвостов сочиняет  
Поетов и авторов не знает  
Только бумагу марает.  
А Батюшков его стихи поправляет  
Князь Шаликов по Марьиной роще гуляет  
Красотой своей девушек пленяет  
Жена его ничего не знает.  
А Измайлов над собачкой слезы проливает  
Поет Крылов басни сочиняет  
Всякой его знает.

<...>

Шаховской комедию писал  
Что ему автор сказал.  
Ты комедии пиши  
Людей не смехи

(ЦГАЛИ, ф. 195, оп 1, ед хр 5082 л 94 об—95)

Творчество В. Л. Пушкина, поэта круга Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева, оценивается литературоведами как несамостоятельное, носящее во многом подражательный характер, хотя и не лишенное изящества и легкости изложения. До настоящего времени сохранили свое значение его послания «К В. А. Жуковскому» и «К Д. В. Дашкову», которые явились по существу первыми манифестами карамзинизма, и его поэма «Опасный сосед», остроумная и оригинальная. Однако, на наш взгляд, поэзия В. Л. Пушкина в целом представляет значительный интерес для изучения литературного быта пушкинской эпохи. В этом отношении чрезвычайно любопытна заслуживающая специального исследования сама история публикации сборника его стихотворений, нашедшая отражение в оживленной переписке друзей Василия Львовича: московский поэт с их помощью заочно печатал свои стихотворения в Петербурге. Переписка отражает технику издательского дела — сведения о поисках типографии, выборе бумаги<sup>16</sup>, организации подписки, денежные подсчеты находим мы в письмах издателя «Стихотворений» П. А. Плетнева, который, не ограничиваясь столбцами цифр, пишет еще стихотворение на эту издательскую тему:

---

<sup>16</sup> Любопытно, что в одном из писем к П. А. Вяземскому, обсуждая вопрос о выборе бумаги — простой или веленовой, П. А. Плетнев не преминул заметить: «Прошу вас назначить которую предпочесть бумагу для такого щеголя, каков Василий Львович» (ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2004, л. 3).

Никто ни за один билет  
 Не шлет монеты мне ходячей:  
 А где наличных денег нет —  
 Удача будет неудачей,  
 И дело не пойдет на лад,  
 Печатать я душевно рад,  
 И часто завожу умильно  
 О том приятельскую речь,  
 Когда встречается мне Греч.  
 Но красноречие не сильно  
 Против стойческой души.  
 «Успеешь, братец, не спеши!»—  
 Он мне по дружбе отвечает.  
 А верно уж по духу знает,  
 Что на вопрос: есть деньги? «Нет!»—  
 Я скромно вымолвлю в ответ<sup>17</sup>.

В истории публикации «Стихотворений» В. Л. Пушкина представлена и николаевская цензура, не разрешившая пропустить послание «К Д. В. Дашкову», в котором сочинитель признавался в том, что он с восторгом читает «Кандида», и эпиграмму, начинающуюся словами «Лишился я жены, любовницы, коня...». Затруднение с цензурным комитетом было улажено только благодаря заступничеству Н. М. Карамзина, но решение все же было компромиссным: упоминание повести Вольтера осталось, стих с «женой, любовницей, конем» так и не был пропущен. Самое интересное для нас из того, как был издан поэтический сборник В. Л. Пушкина, — это взаимоотношения близких к сочинителю литераторов — П. А. Вяземского, Н. М. Карамзина, П. А. Плетнева, А. И. Тургенева, И. И. Дмитриева. Люди различных характеров, разных литературных взглядов и политических воззрений, они были объединены в данном случае дружбой с В. Л. Пушкиным. Так, особенно активный участник издания П. А. Вяземский восклицал: «Похлопочите, добрые люди! Василий Львович все-таки наш: на трубах наших повит и нашими мечтами вскормлен»<sup>18</sup>. В переписке по поводу издания «Стихотворений» создан также литературный портрет В. Л. Пушкина, которого П. А. Плетнев представил как того,

Кто нам Опасного Соседа  
 Искусным написал пером;  
 Кого завидным мне венком  
 И Арзамасская беседа

<sup>17</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885, с. 383.

<sup>18</sup> Остафьевский архив. Т. 2. 1889, с. 232.

Не отказалась наградить,  
Кто дружество умел ценить  
Дороже славы стихотворной —  
И кто теперь, Судьбе покорный,  
Не покидая свой диван,  
Глядит с подагрой выписною,  
Как подают ему стакан  
Или с лекарством, иль с водою<sup>19</sup>.

Некогда М. П. Погодин сказал, что вокруг имени П. А. Вяземского «снуется» вся русская литература первой половины XIX в. В еще большей степени это замечание можно отнести к В. Л. Пушкину. Наделенный истине безграничной доброжелательностью и редким даром общения, В. Л. Пушкин был приятелем всех известных литераторов своего времени, участвовал во всех периодических изданиях — от «Вестника Европы» Н. М. Карамзина и «Дамского журнала» П. И. Шаликова до «Северных цветов» А. А. Дельвига и «Поплярной звезды» К. Ф. Рылеева. Избранный старостой «Арзамаса» в Петербурге, он был членом московского «Общества любителей российской словесности», регулярно посещал его заседания. Дом В. Л. Пушкина на Басманной улице был одним из центров литературной Москвы. До сих пор литературные встречи в доме В. Л. Пушкина не привлекали внимания исследователей. Между тем в них принимали участие И. И. Дмитриев, В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. А. Дельвиг, Е. А. Баратынский, Н. А. Полевой, П. И. Шаликов, А. Мицкевич<sup>20</sup>. В доме дяди часто бывал А. С. Пушкин. Нам представляется, что изучение литературных встреч на Басманной позволит увидеть А. С. Пушкина не только в литературном процессе его времени, но и в литературном быту, в системе притяжений и отталкиваний, в кругу живого общения литераторов его эпохи. Не имея

---

<sup>19</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885, т. 3, с. 382—383.

<sup>20</sup> В работах, посвященных пребыванию А. Мицкевича в России, не сообщается о знакомстве польского поэта с В. Л. Пушкиным. Между тем письмо последнего к П. А. Вяземскому от 5 апреля 1829 г. свидетельствует о том, что А. Мицкевич был достаточно близко с ним знаком и бывал в его доме: «На этих днях был у меня Мицкевич, мы говорили о тебе и сожалели, что ты не с нами. Он отправлялся в Дрезден, а оттуда в Италию или может стать в Париж смотря по обстоятельствам». (ЦГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 2611, л. 168).

возможности приводить в статье многочисленные документы, воспроизводящие литературную атмосферу дома на Басманной, мы хотели бы закончить ее отрывком из «Записок» А. А. Кононова, где описан вечер у В. Л. Пушкина, на котором присутствовал его племянник:

«Однажды мы сидели в кабинете Василия Львовича: он, Михайло Александрович Салтыков, Шаликов и я; отворилась дверь, вошел новый гость, черты лица которого два года тому назад (при встрече в театре) так врезались мне в память и еще более утвердились в ней портретом Кипренского: это был А. С. Пушкин. Поэт обнял дядю, подал руку Салтыкову и Шаликову; Василий Львович назвал ему меня, мы раскланялись. Все сели; начался разговор. Александр Сергеевич рассказывал все, что я после читал в статье его «Поездка в Арзрум». между тем князь Шаликов присел к столу и писал: «Недавно был день вашего рождения, Александр Сергеевич, — сказал он поэту. — Я подумал, как никто не воспел такого знаменательного дня, и написал вот что». Он подал бумагу Пушкину; тот прочитал, пожал руку автору и положил записку в карман, не делая нас участниками в высказанных ему похвалах»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Библиографические записки. М., 1859, т. 2, с. 307.

Ю. В. Стенник



Радищев  
в идейно-политических  
исканиях Пушкина 1830-х годов

О пристальном интересе Пушкина к наследию Радищева в последние годы жизни поэта свидетельствуют два произведения, созданные им в 1833—1836 гг.: незавершенный цикл очерков «Путешествие из Москвы в Петербург» и статья «Александр Радищев», предназначенная для публикации в журнале «Современник». Ненапечатанные при жизни Пушкина, эти материалы сразу после их опубликования вызвали разноречивые толки критиков, а позднее явились объектом пристального внимания со стороны историков литературы. Споры вокруг них продолжаются до сих пор, и единства мнений в истолковании смысла этих произведений поэта так и не установилось<sup>1</sup>.

На сегодняшний день пушкиноведение в данном вопросе стоит перед своеобразной дилеммой: либо надо признать, что Пушкин в произведениях 1830-х гг. не принимает программу Радищева и соответственно порывает

---

<sup>1</sup> Часть исследователей, примыкая объективно к точке зрения впервые высказанной П. В. Анненковым, считала и считает, что Пушкин в названных сочинениях полемизировал с Радищевым. Назовем здесь Н. О. Лернера, В. Д. Спасовича, П. Н. Сакулина, В. П. Семенникова, Г. П. Макогоненко, В. В. Пугачева.

Другая группа пушкинистов, следуя концепции, впервые заявленной В. Е. Якушкиным, утверждает, что за внешними нападками на книгу Радищева у Пушкина скрывается пропагандирование его революционных идей. Эту точку зрения приняли В. И. Семевский, П. О. Морозов, П. А. Ефремов, а в наше время ее активно развивали Б. С. Мейлах, М. И. Мальцев, Н. Л. Степанов, А. К. Бочарова.

Промежуточную позицию занимал в решении проблемы Б. П. Городецкий.

со своими прежними декабристскими идеалами, либо мы должны согласиться с версией эзопова языка, якобы применяемого Пушкиным в статьях о Радищеве из цензурных видов, и соответственно видеть в нем продолжателя дела Радищева.

Полярность двух имеющихся точек зрения и их несводимость к какому-то единому удовлетворяющему чувству исторической истины научному мнению основывается в сущности на двух методологически, на наш взгляд, не совсем верно формулируемых посылках, из которых исходят исследователи как в отношении Пушкина, так и в отношении Радищева.

Те, кто настаивает на полемическом характере статей Пушкина о Радищеве и отрицает использование в них эзопова языка, иссылаются обычно на уроки истории. Логика аргументации при этом такова. Пушкин не принимал программы Радищева, ибо исторический опыт приводил его к отрицанию идеи изменения действительности революционным путем. Сам Радищев в период создания своей книги не мог предвидеть, каков будет ход событий в случае, если революция совершится. Исторический опыт Пушкина позволял ему судить не только о перипетиях французской революции со всеми ее последствиями от якобинского террора и до захватнических походов Наполеона. В поле зрения поэта были несомненно и события времен Реставрации и исход июльской революции 1830 года, приведшей к власти класс биржевиков и банкиров. Пример пережившей свою революцию Франции не мог поэтому вызывать у него энтузиазма. С другой стороны, будучи русским дворянином, Пушкин страшился и перспективы крестьянской революции в России, реальность которой в свете опыта восстания Пугачева (1773—1775) он осознавал. И отсюда естественно следовало его несогласие с Радищевым по основным вопросам, поставленным в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Подобные рассуждения внешне выглядят убедительными. Но при этом незримо присутствует одно признаваемое в качестве неподлежащего никакому сомнению допущение. Мы должны допустить, что все значение Радищева и его книги в глазах Пушкина сводилось к оправданию им революции и к желанию видеть ее в России.

Насколько справедливо такое понимание позиции

Пушкина в его отношении к Радищеву? Здесь мы сталкиваемся с другим вопросом, касающимся революционности самого Радищева. Как понимать эту революционность? Не привносим ли мы подчас в объединение действий и программы Радищева того опыта, которым он в силу исторических причин не мог располагать?

Говоря о революционности Радищева, следует, по нашему мнению, видеть две стороны проблемы: вопрос об объективно революционизирующем значении книги Радищева и вопрос о субъективной революционности намерений ее автора в условиях исторической обстановки, какая существовала в России в конце XVIII в. Первое действительно не подлежит сомнению. Идеи наиболее радикально настроенного крыла французских просветителей XVIII в., которые развивает Радищев, на фоне многочисленных картин бесчеловечных условий жизни крепостных в России закономерно могли служить оправданию любого проявления протеста масс. Но относительно второго аспекта дело обстоит сложнее. Мы не можем с полной уверенностью утверждать, что Радищев считал возможной и желательной революцию в России. Мало того, сомнительными представляются и попытки некоторых исследователей выдать Радищева за практически мыслившего революционера, идеолога крестьянской революции в России. При оценке революционности Радищева следует принимать во внимание и специфику исторической ситуации, сопутствовавшей появлению книги Радищева из печати. В свете событий, разразившихся во Франции в 1789 году, и само появление книги, и все ее содержание приобретали особый смысл и остроту, которую невозможно было заранее предвидеть. Красноречивым подтверждением сказанному является реакция на книгу Радищева со стороны Екатерины II.

Читая замечания императрицы на книгу, обращаешь внимание на то, что Екатерина воспринимала ее содержание, будучи охвачена страхом перед французской революцией. Почти везде она видела только одно — продолжение действия «французской заразы» (так она именовала политические лозунги революции), и соответственно замысел автора ей представлялся в одном свете — «исторгнуть скиптр из рук царей». Екатерина словно не видела элементов сословности в позиции автора при всем просветительском пафосе романа, словно не замечала сходства отдельных мыслей книги с тем, что она

сама говорила и писала в 1760—1770-е гг. в пору своего заигрывания с просветителями. Все содержание книги восприняла она как попытку перенесения в Россию начавшегося во Франции возмущения. Отсюда ее знаменитое восклицание об авторе «Путешествия...», что «он бунтовщик хуже Пугачева»; отсюда же и жестокость наказания, вынесенного Радищеву. Но означает ли это, что Пушкин смотрел на «Путешествие из Петербурга в Москву» и на его автора с тех же позиций, с каких на него смотрела Екатерина II?

Отсюда следует третий момент, наводящий нас на размышления о концепции тех, кто видит в статьях Пушкина полемику с Радищевым, несогласие с программными установками его книги. В основе такого подхода лежит по существу признание несовместимости позиций Пушкина и Радищева как идеологов противоположных, если не враждебных, социальных полюсов. Но при таком положении не совсем ясным остается главное: зачем понадобилось Пушкину воскрешать память о деятеле, с программой и взглядами которого у него не могло быть ничего общего. Не для того же, чтобы продемонстрировать свою лояльность перед правительством?

По-видимому, в книге Радищева и в личности ее автора было что-то, что заставило Пушкина упорно возвращаться к памяти этого человека. Если это не было продиктовано желанием полемики с идеями Радищева, то остается принять мнение, согласно которому Пушкин видел свою задачу в пропаганде идей радищевской книги. На этой точке зрения стоят сторонники концепции эзопова языка, якобы примененного Пушкиным в статье и очерках о Радищеве. Суть этой концепции, как мы уже сказали, сводится к доказательству неизменности позиции Пушкина, сохранявшего верность идеалам декабристов и после 1825 г.

Это вопрос сложный, и мы вынуждены ограничиться ссылкой на наиболее очевидные факты, насколько позволяют нам размеры небольшого сообщения. Трагедия декабристов была, несомненно, личной трагедией самого поэта. Пушкин не мог, да и не хотел, отвернуться от своих бывших друзей, в общении с которыми формировались его нравственные убеждения и жесткой расправой над которыми он был, конечно, потрясен. Отсюда его сочувствие к обреченным на страдания в сибирской

ссылке декабристам, звучащее в таких стихотворениях, как «Арион», «Во глубине сибирских руд...», «Стансы». Но это все не значит, что позиция Пушкина была тождественна программным установкам декабристских лидеров и что политические его убеждения после 1825 г. остались полностью неизменными. Определенные уроки из неудавшегося выступления против самодержавия Пушкин, конечно, извлек.

Мы имеем прямые свидетельства самого Пушкина, относящиеся к последним годам его жизни, из которых можно судить о наличии перемен в его образе мыслей. Так, в письме к П. А. Осиповой от 26 декабря 1835 г. поэт замечает: «Как подумаю, что уже 10 лет протекло со времени этого несчастного возмущения (восстания на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. — Ю. С.), мне кажется, что все я видел во сне. Сколько событий, сколько перемен во всем, начиная с моих собственных мнений, моего положения и проч., и проч. Право, только дружбу мою к вам и вашему семейству я нахожу в душе моей все тою же, всегда полной и нераздельной». (пер. с франц. — XVI, 68). Вряд ли мы имеем право не доверять поэту и отмахиваться от этих его слов. Их следует, конечно, объяснить реальными переменами, происшедшими во взглядах Пушкина. Наконец, следует как-то объяснить факт обнаружения среди рукописного текста черновиков статьи Пушкина о Радищеве следующего стихотворного наброска:

Я возмужал средь бурных искушений  
И дней моих взволнованный поток  
Теперь утихнул. —

...кажется прошли  
Дни бурь, дни горьких искушений.

(III, 2, 940)

Что это? Необдуманность, легкомыслие, плод минутного заблуждения? Мы склонны верить в серьезность всего, что выходило из-под пера Пушкина в процессе работы над статьями о Радищеве.

Из сказанного следует два вывода. Во-первых, признание наличия эволюции в мировоззрении Пушкина после 1825 г. отнюдь не должно обязательно восприниматься как полный разрыв со всем, что связывало его с декабристскими кругами. И во-вторых, актуальность для Пушкина фигуры Радищева в новой исторической

ситуации после подавления восстания декабристов, когда политическая активность дворянской оппозиции сошла на нет, свидетельствует, что Радищев привлекал внимание Пушкина и какими-то другими сторонами своей программы, нежели просто пропагандированием революции, как это считают сторонники версии эзопова языка.

К статье «Александр Радищев» Пушкин предпослал эпиграф «Il ne faut pas gu' on honnête homme merite d' être pendu» (Честный человек не заслуживает того, чтобы быть повешенным). «Слова Карамзина в 1819 году», — указывает Пушкин источник эпиграфа<sup>2</sup>. Пушкину нужна была эта отсылка к авторитету знаменитого писателя и историографа, республиканца в душе и монархиста по политическим взглядам, чтобы сразу определить собственную позицию в оценке исторического значения Радищева. Мы знаем, что Радищев не был повешен. Но слова эпиграфа вели читателей к вполне определенным ассоциациям. Они напоминали о судьбе казненных участников выступления 14 декабря 1825 г.

Фактически уже эпиграфом к статье Пушкин определяет то место, которое, по его мнению, принадлежало Радищеву в русской истории. Многие в осуждающих словах, отрицательных эпитетах, которыми сопровождает Пушкин оценку книги Радищева, несет на себе отголоски общей атмосферы общественного сознания конца 1820-х — начала 1830-х гг. и той единственно доступной для печати фразеологии, применяя которую еще можно было говорить о жертвах правительственных репрессий 1826 г. «Мы никогда не почитали Радищева великим человеком. Поступок его всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым, а «Путешествие из Петербурга в Москву» весьма посредственной книгой; но со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестью». Достаточно устранить из этой цитаты название книги Радищева, а вместо фамилии ее автора поставить фамилию Рылеева, или Пестеля, или даже Кю-

---

<sup>2</sup> См. об обстоятельствах, сопутствовавших этому высказыванию, в статье Ю. М. Лотмана «Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822)». — В кн.: Пушкин и его время. Исслед. и мат. Вып. 1. Л., 1962, с. 45—66.

хельбекера — характеристика Пушкина в равной мере была бы применима и к ним. Историческая истина при этом не пострадала бы. В соединении с эпитафией эти и подобные им слова статей Пушкина о Радищеве наполнялись особым смыслом. Апелляция к памяти декабристов имела своей целью не только очередной призыв к милосердию (хотя этот момент также нужно учитывать). Она позволяла Пушкину воспринимать их поступок в определенной исторической перспективе. И фигура Радищева, деятеля конца XVIII в., представлялась ему отправным пунктом в создании такой перспективы.

В дневниках Пушкина за 1834 г. сохранилось сообщение о его разговоре с великим князем Михаилом Павловичем. В беседе был затронут вопрос о положении дворянства. Для Пушкина оппозиционность русского дворянства как естественное проявление притязаний на власть подкреплялась особой ролью дворянского сословия в истории России. Не считаться с его интересами, по мнению Пушкина, значило подвергать монархию опасностям новых потрясений. «Эдакой страшной стихии мятежей нет в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много» (XII, 335). В новых исторических условиях вопрос о судьбах русского дворянства по-прежнему волновал Пушкина. И здесь книга Радищева приобретала в его глазах особую актуальность.

Одна из первых глав путевых очерков Пушкина названа им «Москва». В книге Радищева не было главы о Москве. Пушкин особо подчеркивает этот момент: «Москва! Москва!.. — восклицает Радищев на последней странице своей книги и бросает желчью напитанное перо, как будто мрачные картины его воображения рассеялись при взгляде на золотые маковки Москвы белокаменной... Он прощается с утомленным читателем. Теперь ему некогда: он скачет успокоиться в семье родных, позабыться в вихре московских забав» (XI, 245). Уже в этой полемиической направленности мысли Пушкина проясняется его позиция. Пушкин словно подхватывает брошенное Радищевым перо, обращая взгляды читателей на картины современной Москвы. Поэт видит упадок былого богатства и пышности московской жизни. Хлебосольство, шумные пиры, веселые причуды старых господ теперь сменились запустением дворянских уса-

деб, постепенным воцарением в Москве духа торгашества и наживы. В домах дворян селятся немецкие промышленники и купцы. «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом. Но обеднение Москвы доказывает и другое: обеднение русского дворянства, происшедшее частью от раздробления имений, исчезающих с удивительной быстротой, частью от других причин, о которых успеем еще пополюковать» (XI, 247). Собственно, в этих словах заключена основная мысль всей главы: упадок Москвы — традиционного центра вольнодумства, своеобразной вотчины аристократической оппозиции официальному Петербургу — есть следствие оскудения дворянства, оно отражает общий упадок дворянского сословия. Пушкин мучительно ищет ответ на волновавшие его вопросы о причинах такого положения. Этот вопрос по-своему решается и в незавершенном «Романе в письмах», и в повести «Дубровский», и в поэме «Медный всадник». О значении его для Пушкина свидетельствуют и начатая им поэма «Езерский» и «Моя родословная», тесно связанные со всем комплексом волновавших поэта в эти годы проблем.

Нам важно понять, какое место во взглядах Пушкина на решение данного вопроса мог занимать Радищев, точнее его книга. На первый взгляд, Пушкин как будто бы противопоставляет собственную позицию идеям автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Именно так думает, например, В. В. Пугачев<sup>3</sup>. Книга Радищева, по мнению историка, служила Пушкину всего лишь удобным предлогом для выражения собственной политической программы, сложившейся у поэта в 1830-е гг. В своих очерках и статье о Радищеве Пушкин якобы выступает против антидворянской направленности автора «Путешествия...», которая в 1830-е гг. полностью потеряла свой смысл. С позиции защитника сословных прав дворянства Пушкин полемизирует с демократически настроенным Радищевым, в книге которого права дворянства якобы оспариваются, если не отрицаются вообще. Таково предлагаемое решение вопроса.

<sup>3</sup> См. его статью «Пушкин и Радищев» (К истолкованию статьи «Александр Радищев»). — Уч. зап.-Горьковского ун-та, 1966, вып. 78, с. 647—651.

Собственно, первым, кто обвинил Радищева в подстрекательстве крестьян к бунту против помещиков и тем самым выдвинул тезис об антидворянстве Радищева, была Екатерина II. Мы уже назвали выше обстоятельства, определившие характер восприятия радищевской книги императрицей, которая в течение нескольких дней внимательнейшим образом штудировала книгу. Почти по каждой странице высказала она свои замечания. Среди них немало таких, где она уличает Радищева в натравливании крестьян на своих господ, то есть в «антидворянстве».

Но действительно ли позиция Радищева имела во всем последовательно антидворянскую направленность? Источники общественно-политической программы Радищева — теории французских просветителей XVIII в. Резко отрицательное отношение к деспотизму и тирании у просветителей вовсе не означало отрицания ими самого принципа монархической власти. Монтескье, например, видел в ней наиболее подходящую форму политического правления для стран с большим народонаселением. Идеалом при этом признавалось осуществление доктрины конституционной монархии. В огражденном твердыми законами государстве иерархичность социальной структуры оказывалась естественной и необходимой, коль скоро выполняются законы и каждое сословие честно выполняет свои обязанности. Теория общественного договора Ж.-Ж. Руссо, которой следовал Радищев, поднимала эту концепцию на новую ступень, внося элемент демократической суверенности права личности и шире — всего народа перед вышестоящими на ступенях социальной иерархии органами власти, в том числе и перед монархом.

Социальные концепции просветителей строились в сущности на метафизическом понимании общественной природы человека. Не избежал этого и Радищев. Но обратившись в своей книге к критике господствовавших в крепостнической России недостатков, Радищев не мог учитывать специфики их проявления, продиктованной условиями русской действительности. И здесь он оставался носителем определенной традиции.

В России XVIII в. просветительская идея ограничения власти монарха твердыми законами, определяющими права и обязанности всех членов общества, прекрасно уживалась с признанием принципа сословной исключи-

тельности дворянского класса, за которым признавалась руководящая роль в обществе. На этих позициях стоял Д. И. Фонвизин, позднее П. А. Вяземский и декабристы. И если можно говорить об элементах революционности в конечных планах идеологов оппозиционно настроенных групп правящего сословия, то это всегда была революционность дворянская, со всеми ее слабостями и компромиссами. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» последовательно развивал идеи общественного договора Руссо и признавал право народа судить монарха. Но в его концепции государственного устройства, как можно видеть из сочинения «Опыт о законодательстве» (1787), народ, противостоящий носителю самодержавной власти — государю, представляет собой широкое понятие, включающее в себя все состояния<sup>4</sup>. И дворянству отводится почетная роль возглавлять гражданскую часть общества. Таким образом, признание Радищевым права народного суверенитета и оправдание им антимонархических выступлений еще не означало антидворянской направленности его программы.

Оправдание насильственного свержения власти народом, действительно присутствующее в отдельных главах книги, находится в полном соответствии с общей концепцией социального устройства, какую развивает Радищев. Здесь он также следует за Руссо. Насилие может иметь место, если одна из договаривавшихся сторон нарушает условия договора в ущерб другой стороне. Радищев, как убежденный противник крепостного рабства, видел в бесправии крепостных крестьян одно из таких нарушений. В главе «Хотиллов» писатель развертывает программу освобождения крестьян от крепостной зависимости. Основной пафос книги (и так, по-видимому, воспринимал ее Пушкин в 1830-е гг.) состоял в обосновании необходимости этой меры. И в качестве наиболее убедительных аргументов Радищев приводит примеры зверств, бесчеловечности в обращении помещиков со своими крестьянами. Именно в адрес

---

<sup>4</sup> Радищев выделяет три состояния: духовенство, воинство и гражданство. В свою очередь, дворянство выступает на 1-м месте в гражданском состоянии. — А. Н. Радищев. Полн. собр. соч. М.; Л., АН СССР, 1952, т. 3, с. 9. В дальнейшем ссылки на сочинения Радищева даются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.

таких помещиков и направлен был призыв-предостережение: «Страшись, помещик жестокосердый, на челе каждого из твоих крестьян вижу твое осуждение» (глава «Любани»).

Но в какой мере Радищев распространял подобные угрозы на все дворянское сословие? Не следует забывать, что в романе выведены и дворяне, сочувствующие крестьянам, объективно выступающие союзниками путешественника, который, кстати, и сам принадлежит к сословию господ.

Есть один момент, мимо которого до сих пор как-то проходили исследователи. Он проливает дополнительный свет на проблему так называемого «антидворянства» Радищева. В числе постоянных аргументов для подтверждения традиционной точки зрения используется обычно образ зверствующего асессора из главы «Зайцово». Крестьяне, не выдержав издевательств со стороны помещика и его сыновей, убивают их. И автор оправдывает этот поступок крестьян.

На первый взгляд, трудно найти более веское подтверждение точки зрения на антидворянскую направленность мыслей Радищева, чем оправдание им убийства крестьянами своих господ. Но вот что обращает на себя внимание. Ассессор не потомственный дворянин. Своему зачислению в дворянство он обязан службе при дворе. Автор, ведущий рассказ от лица некоего Крестьянкина, намеренно дает его послужной список: «Начал службу при дворе истопником, произведен лакеем, камер-лакеем, потом мундшенком: какие достоинства надобны для прехождения сих степеней придворная служба, мне не известно... Пробыв в мундшенках 15 лет, отослан был в Герольдию для определения по чину. Но он, чувствуя свою неспособность к делам, выпросился в отставку, и награжден чином Коллежского Ассессора: с которым он приехал в то место, где родился...» (I, 271). Таково происхождение дворянского звания и владельных прав этого человека. Дворовый истопник и лакей оказывается причисленным к правящему сословию. Автор в дальнейшем упорно подчеркивает этот момент.

Происхождением асессора и объясняется его зверское обращение со своими крепостными и преступление с силой, повлекшее за собой справедливую кару. Характерно, что и в описании самого последнего эпизода автор находит нужным подчеркнуть это обстоятельство: «Раздражен-

ный до внутренности сердца болезнью своего рождения, отец воскипел гневом ярости...» К чему это привело — хорошо известно.

Таким образом, Радищев в данной главе выступает не просто против дворянства, а против практики возведения в дворянский чин людей, недостойных этого звания. Фигура придворного истопника вновь встречается нам в главе «Завидово», где путешественник описывает встречу с неким «его Превосходительством», слуга которого избивает деревенского старосту. Путешественник размышляет, глядя вслед превосходительной особе: «Блаженны в единовластных правлениях вельможи. Блаженны украшенные чинами и лентами. Вся природа им повинует... Кто ведает из трепещущих от плети, им грозящей, что тот, во имя коего ему грозят, безгласным в придворной грамматике называется; что ему ни А..., ни О... во всю жизнь свою сказать не удалось\*»; что он одожден, и сказать стыдно, кому своим возвышением; что в душе своей он скареднейшее есть существо; что обман, вероломство, предательство, блуд, отравление, (—) татьство, грабеж, убивство не больше ему стоят, как выпить стакан воды; что ланиты его никогда от стыда не краснели, разве от гнева или пощечены; что он друг всякого *придворного истопника* (подч. нами. — Ю. С.), и раб едва, едва при дворе нечто значущего. Но властелин и презирающ неведающих его низкости и ползущества. Знатность без истинного достоинства подобна колдунам в наших деревнях» (I, 372—373).

Радищев продолжает традицию Фонвизина, на которого он прямо ссылается в приведенном отрывке. Фонвизин также резко выступал против практики фаворитизма, способствующей нравственной деградации дворянства. Но при этом он никогда не переставал осознавать себя дворянином. Это отчетливо видно из его знаменитого ответа Екатерине II в известном «Письме к сочинителю «Былей и небылиц»: «Я видел, в чем большая часть носящих имя дворянина полагает свое любочестие. Я видел множество таких, которые служат, или, паче, занимают места в службе для того только, что ездят на паре... Я видел от почтеннейших предков презритель-

---

\* См. рукописную «Придворную Грамматику» Фонвизина — *Примечание Радищева*.

ных потомков. Словом, я видел дворян раболепствующих. Я дворянин, и вот что растерзало мое сердце.

Путешественник радищевской книги, при всем радикализме отдельных высказываемых им мыслей, остается во многом близок к позиции, занимаемой Фонвизиным. Не антидворянская, а антимонархическая, точнее антиекатерининская, направленность определяет его образ мыслей. В этом же, по нашему мнению, заключается и смысл принципиально важной для понимания радищевской программы главы «Выдропуск», где содержался проект «Положения об уничтожении придворных чинов». Радищев прямо выступает там против фаворитизма, развращающего верховную власть, допускающую возможность появления таких дворян, как ассессор из главы «Зайцово». В контексте этих глав становится понятным странное, на первый взгляд, резко отрицательное отношение Радищева к «Табели о рангах» Петра I в главах «Тосна» и «Хотиллов», а также полное сарказма высмеивание попыток новомодных дворян обеспечить себя родословным древом (глава «Тосна»).

Конечно, нельзя полностью отрицать наличия во взглядах Радищева элемента демократизма, объясняемого воздействием французских просветителей, того же Ж.-Ж. Руссо. Но в условиях русской действительности, из которой мог исходить Радищев, этот демократизм носил утопический характер. И упреки Пушкина в адрес Радищева за наличие в его книге «порывов жеманной чувствительности» следует, по-видимому, отнести именно на счет утопического характера содержавшегося там демократизма.

Зато Пушкин, с его обостренным чувством сословного избранничества, уловил в сочинении Радищева такие стороны, которые полностью согласовывались с его собственными размышлениями.

Вспомним о дневниковой записи от 22 декабря 1834 г., где Пушкин передал свой разговор с великим князем о судьбах русского дворянства. Логика рассуждений поэта как будто вытекает из упоминаемой нами главы радищевской книги: «Я заметил, что или дворянство не нужно в государстве, или должно быть ограждено и недоступно иначе как по собственной воле государя. Если во дворянство можно будет поступать из других состояний, как из чина в чин, не по исключительной воле <осуда> ря, а по порядку службы, то вскоре дво-

рянство не будет существовать...» (XII, 334—335). Достаточно оставить в стороне вполне объяснимые для данного момента монархические иллюзии поэта, чтобы в самом определении источников упадка правящего сословия заметить между позициями Пушкина и Радищева известную близость.

Сходные размышления мы наблюдаем и в наброске, содержащемся в альбоме Пушкина 1833—1835 гг.: «Рус<ское> двор<яństwo>, что ныне значит? — какими способами делается дв<орянин>? — что из этого следует. Глубокое презрение к сему званию. Дворянин помещик. Его влияние и важность, — рекрутство — права. Двор.<янин> в службе — двор.<янин> в деревне. Происжд.<ение> дворянства. Двор.<янин> при дворе» (XII, 206). Е. С. Шальман, детально исследовавший историю создания цикла «Путешествие из Москвы в Петербург», видит в этой записи своеобразный набросок плана главы «Москва»<sup>5</sup>. Для подобной догадки есть веские основания. Почти по каждому пункту данной записи Пушкин мог найти в книге Радищева вполне определенные ответы. И в целом ряде случаев Радищев объективно выступал невольным предшественником поэта.

Мы остановились лишь на одной стороне проблематики пушкинских сочинений, связанных с Радищевым, поскольку она вписывается в общее русло идейных исканий Пушкина 1830-х гг.

То, что Радищев, с бескорыстием и бесстрашием решивший высказать своим собратям по классу и правительству горькие истины, стал жертвой суровых репрессий, — это в глазах Пушкина не могло иметь оправдания. Соотнесенность фигуры Радищева с казненным декабристами обрела в подобном контексте глубокий смысл. Физическая расправа над руководителями оппозиционного дворянства осмыслялась Пушкиным как еще один из неразумных, недальновидных шагов правительства, направленных объективно на уничтожение лучших представителей и без того уже постепенно утрачивавшего свое былое значение дворянского сословия.

---

<sup>5</sup> См.: Шальман Е. С. «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина (Хронология и литературные отношения). — Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз., 1979, т. 38, № 3, с. 179—195.

Вокруг  
Пушкина



## Вокруг пушкинского отрывка „На тихих берегах Москвы...“

В 1884 г. на страницах журнала «Русская старина» В. Е. Якушкин опубликовал черновой набросок — восемь стихотворных строк, регулярно помещаемых с тех пор в собраниях сочинений Пушкина:

На тихих берегах Москвы  
Церквей, венчанные крестами,  
Сияют ветхие главы  
Над монастырскими стенами.  
Кругом простерлись по холмам  
Вовек не рубленные рощи,  
Издавна почивают там  
Угодника святые мощи<sup>1</sup>.  
(II, 261)<sup>1</sup>

Несмотря на почти вековое знакомство исследователей с этим наброском, его содержание все еще неясно. Тому свидетельством служит, например, недавний комментарий Т. Г. Цявловской: «Вероятно, начало эпического произведения, замысел которого остается неизвестным»<sup>2</sup>. История создания отрывка также весьма скудна: основываясь, по-видимому, только на положении автографа в рукописной тетради, Цявловская относит стихи предположительно к апрелю—маю 1822 г. (II, 1117). Осторожность комментатора здесь совершенно понятна. Включение отрывка в кишиневский период творчества Пушкина ставит его в близкое хронологическое соседство

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках ссылки на издание: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 17-ти т. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937—1959.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти т. М., Худож. лит. 1974, т. 2, с. 720.

во с «Гавриилиадой», стихотворениями «Царь Никита и сорок его дочерей», «Накажи, святой угодник...», «Недавно я в часы свободы...» и другими свидетельствами явно иного отношения к предметам, поминаемым в восьмистишии.

Эпический замысел, намеченный здесь Пушкиным, более естественно относился бы к времени работы над «Борисом Годуновым» или к еще позднему. Но формальных оснований переменить дату пока нет, и мы будем условно с нею считаться.

Историю создания отрывка некоторые исследователи пытались связать с посланием Батюшкова «К Дашкову» (1813)<sup>3</sup>. Пушкин-читатель действительно отметил словом «прелесть» батюшковское четверостишие: «И там, где с миром почивали Останки иноков святых И мимо веки протекали, Святыни не касаясь их». Но бедное тематическое сходство двух стихотворений ничуть не доказывает, что пушкинский пейзаж навеян Батюшковым. Ибо Пушкин, как увидим, обращается к вполне реальным и конкретным обстоятельствам, известным ему помимо Батюшкова и раньше 1813 г.

Несколько важных смысловых оттенков текста отрывка содержится в его автографе. Это сильно перема- ранный и трудно читаемый черновик. Нижняя часть страницы грубо оборвана, поэтому оказывается почти полностью утраченной третья строфа наброска. Читаются только первые два слова одного из вариантов девятой строки: «Щедротой царской...» — и не связанные с ними рифмованные концовки строфы:

...цариц  
...молитвы  
...девиц  
...битвы.

Отступы во второй строфе и общий черновой характер неотделанного текста позволяют нам читать его с переменной мест двустрочий второй строфы:

...Над монастырскими стенами.  
Издавна почивают там  
Угодника святые мощи,  
Кругом простерлись по холмам

---

<sup>3</sup> См., например: Сочинения и письма А. С. Пушкина. Под ред. П. О. Морозова. СПб., Просвещение, 1903, т. 1, с. 642.

Вовек не рубленные рощи.  
Щедротой царской...

Такое чтение формально равноправно общепринятому, но смысла в нем, кажется, больше — останки угодника, несомненно, покоятся за монастырской оградой, а не в «не рубленных рощах».

Из вариантов, хранимых автографом, отметим еще важное различие в шестой строке: «Густеют липовые рощи..»

Чтобы проникнуть в содержание отрывка, нам придется сначала его упростить, свести к набору весьма прозаичных историко-топографических данных. Вот они: у Пушкина речь идет о древнем монастыре, расположенном на холмистом берегу Москвы-реки и хранящем останки какого-то святого; вокруг монастыря — заповедные липовые рощи. Этих сведений оказывается достаточно для точного указания места, которому посвящен отрывок. Будем действовать методом исключения.

Прежде всего, это не Московский Кремль. В нем не один монастырь, берега реки в черте города не «тихие» и не покрыты заповедными лесами. Затем отпадают и все прибрежные подгородные монастыри — Новодевичий, Новоспасский, Симонов; они не хранят мощей угодника и тоже не окружены «вовек не рубленными рощами».

Мощей угодника, как показывают справочники<sup>4</sup>, не было в нестоличных монастырях по течению Москвы-реки от ее истока до впадения в Оку. Единственное исключение — Савво-Сторожевский монастырь близ Звенигорода. Только он один удовлетворяет всем историко-топографическим условиям пушкинского пейзажа.

Ученик Сергия Радонежского монах Савва основал эту обитель в 1389 г. над Москвой-рекой на горе Стороже. Умер Савва в 1407 г., захоронение было весьма чтимо верующими; в 1652 г. мощи Саввы были объяв-

---

<sup>4</sup> См.: Ратшин А. Полное собрание исторических сведений о всех бывших и ныне существующих монастырях в России. М., 1852; История Российской иерархии...собранная иеромонахом Амвросием. Ч. 1—6. М., 1807—1815; Иерархия Всероссийской церкви от начала христианства в России до настоящего времени. М., 1892; Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908; Описание российских монастырей. Б. г., б. м.; Материалы для статистики Российской империи, т. 1—2. СПб., 1839—1841, и др. издания.

лены нетленными. В пушкинское время монастырь действовал (закрыт в 1918 г.)<sup>5</sup>.

Еще и сейчас гора Сторожа и окрестные холмы над рекой покрыты липовыми и дубовыми лесами, хотя, вероятно, поредевшими за последние полтора века. Карамзин, очарованный звенигородским поречьем, свидетельствовал в «Отечественных достопамятностях»: «Нигде не видел я такого богатства растений: цветы, травы и деревья исполнены какой-то особенной силы и свежести; липы и дубы прекрасны; дорога оттуда к Москве есть самая приятная, гориста, но какие виды!..»

Итак, Москва-река, холмы, поросшие липой, древний монастырь, мощи угодника в монастыре — между поэтическим отрывком и предметной реальностью нет «разночтений».

Все факты и суждения, приводимые далее, будут подтверждать отношение восьмистишия к Звенигороду; это больше не подчеркивается, так как наша цель не краеведческая.

Напомним только: Звенигород и его окрестности суть места хорошо Пушкину известные. Летние, а может быть и не только летние, месяцы с 1806 по 1811 г. он проводит в имении своей бабки Марьи Алексеевны Ганнибал сельце Захарове (или Захарыне) в нескольких верстах от Звенигорода. Двенадцатилетний мальчик бывал в знаменитом монастыре, знал окрестные холмы — такое предположение не кажется нам отчаянно смелым. Но все-таки куда важнее понять, какое место в сознании и творчестве Пушкина занимают захаровско-звенигородские впечатления? Вопрос не новый.

Еще тонкий толкователь Иннокентий Анненский, объясняя, почему «отечеством» поэта было Царское Село, попутно спрашивал себя: «Да, но отчего же Захарово и Москва порадо реже вспоминались Пушкину?...»<sup>6</sup>.

А так ли уж реже! Даже если не превозжить образную громаду старой столицы у Пушкина, то и на долю «тихих берегов Москвы» придется немало. Царскосельское «Послание к Юдину» (1815) начинается весьма обязывающим запевом («Ты хочешь, милый друг, узнать

---

<sup>5</sup> Филалковский П. Из прошлого монастыря. Очерки по истории Савво-Сторожевской обители. Звенигород, 1930.

<sup>6</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., Наука, 1979, с. 311.

Мои мечты, желанья, цели), продолжается отповедью модному столичному быту и кульминирует элегически:

Мне видится мое селенье,  
Мое Захарово; оно  
С заборами в реке волнистой,  
С мостом и рощею тенистой  
Зерцалом вод отражено.

(I, 168)

Дальше сельская идиллия сменяется образом «воинственной долины»: наступают наполеоновские полчища... И, конечно же, летом двенадцатого года, ловя вести о продвижении французов, Пушкин-лицейст еще прежде судьбы Москвы волновался судьбой Звенигорода и «своего» Захарова.

Здесь не место разбирать подробно «Воспоминания в Царском Селе», это самое «царскосельское» из стихотворений Пушкина, но и в нем (строфы 10, 17, 18) слышатся, кроме московских, и звенигородские мотивы.

Пласт ранних детских впечатлений, навеянных в Захарове няней Ариной Родионовной, мощно выступает в лицейском же стихотворении «Сон» (1816). Но отрывок «На тихих берегах Москвы...» восходит и к менее заметным фактам в творчестве Пушкина-подростка. Например, кроме общего соображения о том, что сказку о Бове-королевиче Пушкин слышал от своей бабки Ганнибал, стоит заметить и такую подробность: героиня пушкинского «Бовы» (1814) служанка Зоя, напуганная явлением призрака Бендокира, обращается в молитве своей к святому Савве (I, 69). Тут не только первое нам известное упоминание Саввы Звенигородского у Пушкина, но и место, где юный автор нечаянно «проговаривается». Ведь все действие «Бовы» происходит в некотором условно-славянском городе Светомире, и только возглас Зои: «Савва мученик!» — на мгновение высвечивает русский прообраз.

С звенигородскими местами связана, по-видимому, и лицейская поэма «Монах» (1813), чей сюжет разворачивается в монастыре на лесистом берегу Москвы-реки<sup>7</sup>.

Итак, поэтические воспоминания о местах, где про-

---

<sup>7</sup> А. А. Ахматова показала, что в последней пушкинской сказке — «Сказке о золотом петушке» — присутствуют автобиографические мотивы. Как видим, в более простой форме это прослеживается уже и в сказочных сюжетах лицейских времен.

ло детство, вовсе не редкость у Пушкина; они проглядывают всюду — от одических опытов до элегии, от лирического стихотворения до фривольной поэмы. Поэту появление разбираемого восьмистишия в начале двадцатых годов не кажется уже таким неожиданным. В звенигородском поречье, в Захарове, у Пушкина сложился стойкий — на всю жизнь! — образ родной страны, сельской России. Здесь начало, здесь исходная точка, с которой ему предстояло постичь многоликое, противоречивое существо русской истории, русской действительности. Вряд ли кто-то из современников поэта так остро, как он, чувствовал глубокое единство и глубокое несходство допетровской и послепетровской эпох, Москвы и Петербурга, коренной России и незамиранных окраин.

Потом к звенигородским пенатам прибавятся михайловские и болдинские, но детские впечатления будут сопровождать Пушкина всегда. Недаром же названия деревень Захарова и соседнего с ним Хлупина то и дело мелькают в пушкинских сочинениях. Их называет хозяйка корчмы, показывая самозванцу путь в Литву; «захарьевские и хлупинские» — соседи барышни-крестьянки Лизы Муромской, а незабвенное село Горюхино граничит с захарьинскими полями, благоденствующими «под властью мудрых и просвещенных помещиков» (VIII, 134).

Но вернемся к тексту отрывка «На тихих берегах Москвы...». Попробуем если не понять замысел Пушкина, оставленный на третьей строфе, то хотя бы определить его возможный контур.

Характер отрывка настраивает читателя на неторопливое стихотворное повествование о предметах давних, исторических. Древний монастырь и романтические рощи вокруг него как бы очерчивают сцену для действия, которому надлежит развернуться в далеком прошлом. Но даже это суждение, на первый взгляд очевидное, нуждается в уточнении. А что если звенигородским пейзажем Пушкин открывает не само действие, но лишь пролог к нему? Вероятность немалая. Достаточно поставить рядом две строки:

На тихих берегах Москвы

На берегу пустынных волн..,

чтобы разница между историческим временем пролога и современностью основного повествования стала очевидной. Как ни явственно связаны между собой живой Петр на пустынном невском берегу и «кумир на бронзовом коне», все-таки столетие с лишним отделяет пейзаж вступления к «Медному всаднику» от времени петербургского наводнения. Если бы петербургская поэма оборвалась на восьмой или десятой строке (вообразим невозможное), то неужели мы бы доверчиво полагали, что весь пушкинский замысел сводится к основанию города в начале XVIII столетия?

И все-таки смысловая и интонационная близость первой строки «темного» отрывка и начала великой поэмы завораживает, подвигает на поиски в кругу известных Пушкину исторических событий. Вряд ли зачин, подобный разбираемому, вводил в чисто лирическую сферу или в область одной только частной жизни. Некий реальный аналог петербургской драмы 1824 г. должен был, по нашему мнению, стоять перед мысленным взором автора.

Счастливей для исследователя была бы некая точка на карте, куда большая история ступала всего один раз. Скажем, Углич немедленно напоминает трагедию царевича Димитрия, Березов — ссылку Меншикова, а Таганрог — смерть Александра I. Звенигород и его монастырь не дают такого точного и единственного отзвука. В допушкинские и пушкинские времена крупные исторические события происходили в этих местах многократно, что Пушкину, несомненно, было известно.

Мы уже говорили о волнениях Пушкина-лицеиста при продвижении «воинственного галла» по западному Подмосквовью — в самом Савво-Сторожевском монастыре дислоцировался корпус Евгения Богарнэ<sup>8</sup>. Нам еще предстоит обсудить явный интерес Пушкина к основателю монастыря игумену Савве. Но все-таки прямое, буквальное содержание отрывка тяготеет к XVII столетию, даже точнее ко второй его половине<sup>9</sup>.

Такое предположение основано на соотнесении смысла отрывка с историей монастыря.

<sup>8</sup> Тюрин Ю. Звенигород. — Москва, 1977, № 3, с. 166—167.

<sup>9</sup> Правда, Лжедмитрий I устроил в Савво-Сторожевском монастыре свою загородную резиденцию... А у Пушкина был, как известно, замысел о самозванце. Но для такого сближения нет, кажется, пока никаких оснований.

Прежде всего, «угодника святые мощи» были «открыты» в Савво-Сторожевском монастыре 22 января 1652 г.<sup>10</sup> До этого дня, весьма памятного для обители, останки основателя монастыря просто не могли называться «святыми мощами». Затем весьма многозначительно также и обрывающееся начало строки девятой «Щедротой царской...». Крупнейшей «щедротой царской» был вклад опромной суммы в 50 тысяч рублей золотом, сделанный в середине XVII в. государем Алексеем Михайловичем<sup>11</sup>. Именно в это время архитектурный ансамбль монастыря сложился в том виде, в каком его знал Пушкин.

По мнению В. Косточкина, известного историка древнего русского зодчества, строительство монастырского ансамбля было начато в 1652 г. (год открытия мощей) и завершено в 1654 г. В это время за стенами обители, ставшей загородной резиденцией двора, были воздвигнуты дворец царя и царицыны палаты. Тем самым мужской монастырь обрел черты традиционного богатого жилища с его разделением на мужскую и женскую половины.

Итак, это крепость, способная выдержать осаду, а одновременно духовная обитель и жилье царское и царицыно. Рифмы утраченной третьей строфы «цариц—девиц» и «молитвы — битвы» если и не окончательно убеждают, что речь идет о времени после 50-х гг. XVII в., то во всяком случае этому наблюдению не противоречат.

Еще один смысловой оттенок: «сияют ветхие главы»; это «ветхие» сразу выводит монастырский пейзаж из времени создания архитектурного ансамбля в пушкинские времена. От дней государя Алексея Михайловича до начала XIX в. церковные главы успели постареть, обветшать.

Пушкинский замысел, конечно, не проясняется. Но содержание отрывка обретает кое-какое хронологическое обрамление. Поэт приводит нас на тихие берега Москвы. Но взгляд его обращен к прошлому, хотя и не проникает глубже, чем в середину позапрошлого, т. е. XVII столетия.

Вся необъятная громада русской истории по-прежнему стоит перед мысленным взором исследователя, однако ясно, что 100—150 лет, предшествующих рождению

<sup>10</sup> Фиалковский П. Указ. соч., с. 13.

<sup>11</sup> Боровкова С. Звенигород и окрестности. М., Московский рабочий, 1970, с. 118.

Пушкина, требуют теперь особенно пристального внимания...

В начале нашей статьи говорилось об условной дате отрывка — 1822 г., теперь попытаемся двинуться вперед вне этой условности. И сразу же становится ясно, что Пушкина до конца дней не оставляли звенигородско-захаровские воспоминания.

В 1830 г., незадолго до своей свадьбы, Пушкин посещает Захарово, давно к тому времени проданное, чем немало удивляет свою мать. «Вообрази, — пишет она дочери Ольге Сергеевне, — он совершил этим летом сентиментальное путешествие в Захарово, отправлялся туда единственно для того, чтобы увидеть места, где провел несколько годов своего детства». Но единственно ли для того? И могли ли мать и сестра, две прилежные читательницы Стерна, вообразить, с какой острой болью в сердце Пушкин перед свадьбой бродил по звенигородским холмам, узнавал и не узнавал «вовек не рубленные рощи», говорил с дочерью покойной няни Арины Родионовны? «Все теперь здесь идет не по-прежнему», — сказал ей Пушкин. По-прежнему стоял только монастырь на горе Стороже и по-прежнему тревожил воображение поэта.

Чем старше становился Пушкин, тем больше занимало его прошлое России — история Пугачева, история Петра, история села Горюхина...

Заметим, однако, что времена после Петра и до начала XIX в. не отмечены сколь-нибудь крупными событиями, связанными с Савво-Сторожевским монастырем, и тем более известными Пушкину. А звенигородскую историю в лета правления царевны Софьи Алексеевны и молодого Петра Пушкин, несомненно, знал во всех подробностях.

В подготовительных текстах «Истории Петра» Пушкин прямо приводит известный эпизод хованщины. После доноса Милославского, утверждавшего, что Хованские намерены истребить царствующий дом, Софья с государями Иваном и Петром весной 1685 г. затворяется в Савво-Сторожевском монастыре и рассылает оттуда грамоты к верным городам, войскам и палатным людям (X, 15). Здесь без труда просматривается и хронологическая и тематическая близость к пушкинским планам повести о стрельце (VIII, 430—431).

Другому замыслу Пушкина — «Сын казненного

стрельца...» (VIII, 431) — близко соответствует такая подробность событий 1698 г.: разбитые стрельцы-мятежники заключены в Савво-Сторожевский монастырь и отсюда везены в Москву на казнь<sup>12</sup>. Один из этих казненных стрельцов в «Арапе Петра Великого» намечен как спаситель старика Ржевского и отец Валеряна (VIII, 26).

Таким образом, звенигородская тема, начатая лицейскими стихами и подхваченная отрывком «На тихих берегах Москвы...», продолжается в тридцатые годы прозой, то есть подтверждает хорошо известную особенность творчества Пушкина, почти полностью посвятившего себя в конце жизни прозе и публицистике.

Пушкинская верность «тихим берегам Москвы» подтверждается и еще одним источником, живущим особняком и, кажется, совершенно не исследованным. Речь идет о сделанной Пушкиным выписке из четьи минеи «Преподобный Савва Игумен», впервые опубликованной еще в начале нашего века<sup>13</sup>, но не вошедшей в академический многотомник полного собрания сочинений. Такой пробел непонятен тем более, что этот текст, строго говоря, не просто длинная выписка из пролога жития святого, а, прежде всего, пушкинский перевод с церковнославянского языка на русский, следовательно, работа творческая.

При внимательном сличении текста четьи минеи с пушкинским видны даже следы редактирования. Например, автор четьи минеи, рассказывая о первом приходе отца Саввы на звенигородский берег Москвы-реки, замечает, что место это «от царствующаго града Москвы поприщъ четьредесять». Пушкин в своем переводе опускает слово «царствующаго» — историческая точность удивительная! Москву восьмидесятых годов XIV в. еще нельзя назвать «царствующим градом»; лишь полтора столетия спустя Иван Грозный прибавит слово «царь» к титулу великого князя московского.

Перевод из жития Саввы Звенигородского датируется по водяному знаку бумаги не ранее чем 1830 г. Текст этого перевода становится, таким образом, в ряд сви-

---

<sup>12</sup> См.: Боровкова С. Указ. соч., с. 118.

<sup>13</sup> Сочинения и письма А. С. Пушкина/Под ред. П. О. Морозова. СПб., Просвещение, 1904, т. 6, с. 438—439; Пушкин/Под ред. С. А. Венгерова. СПб., Брокгауз-Ефрон, 1911, т. 6, с. 326—327.

детельств о замыслах Пушкина, связанных с звенигородским Москворечьем.

Что должно следовать за строками «На тихих берегах Москвы...»? Эпическое повествование о приходе мирного старца к зеленым холмам или буйная картина поспешного пиршества самозванца и Марины? Бегство царевны Софьи, напуганной Хованскими, или страшная тишина монастырских подвалов со стрельцами, обреченными на казнь? Или, наконец, французские проклятья солдат Богарне, раненных на Бородинском поле? Не знаем. Пока нет доводов, чтоб выбрать из этих и других вероятностей.

Независимо от того, пушкинское восьмистишие свидетельствует, как прочно вошли в сознание поэта детские, лицейские впечатления, до сих пор, видимо, не оцененные по достоинству. И еще: отрывок «На тихих берегах Москвы...» вновь убеждает, что в пушкинских стихах неразделимо сосуществуют высокая поэзия и конкретное, протокольно точное воссоздание мест, времен, событий...

*И. К. Инжеватов*



**А. С. Пушкин  
и мордовский эпос**

В «Отчете Императорской публичной библиотеки за 1889 год» сообщалось, что в архиве А. А. Краевского обнаружена следующая запись из незавершенных фраз:

Пуг(ачев) повесил Академика  
Ловица в Камышине  
Иноходцев убежал

Оцюш кайбас, бог  
Панин дом Пустынникова  
Смышляевка

Эта запись сделана в записной тетради с зеленой бумажной обложкой. Все фразы написаны карандашом. С 1889 г. известно, что их автором является великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин. В 1903 г. в «Сочинениях А. С. Пушкина» под редакцией П. О. Морозова они были впервые обнаружены. С тех пор многие исследователи пушкинского наследия многократно возвращались к комментированию рассматриваемой нами записи. На протяжении более семидесяти лет эта запись подвергалась глубокому изучению. Теперь уже хорошо известно, что запись сделана во время поездки Пушкина в Оренбургскую губернию в 1833 г. 16 сентября того года поэт прибыл в мордовское село Смышляевка, находившееся в 20 верстах северо-восточнее Самары. В этом селе в доме Пустынникова в 1774 г. останавливался граф Петр Иванович Панин (1721—1789), начальствовавший всеми войсками, боровшимися против Пугачева, жестоко и зверски расправившийся с участниками освободительной крестьянской войны против крепостничества.

ва. Пушкин, совершавший поездку в далекие казахские земли в связи с работой над «Историей Пугачевского бунта», конечно, не мог миновать дом Пустынникова, где размещался штаб антипугачевских войск. В записи «Панин дом Пустынникова» неясно только одно: почему поэт эту запись не использовал в «Истории Пугачевского бунта»? Может быть, из цензурных соображений?

Возвращаясь обратно, из Уральска в Болдино, поэт посетил Саратов. Здесь он интересовался событиями, которые происходили в городе Камышине (уездный город Саратовской губернии, на Волге, к югу от Саратова). Суть этих событий сводится к следующему. Давид Федорович Ловиц (родился в 1722 г.), профессор астрономии, член Петербургской Академии наук с 1768 г., был на Волге в служебной командировке для астрономических наблюдений. 13 августа 1774 г. он был повешен пугачевцами. Рассказ о смерти Ловица Пушкин поместил в 8-й главе «Истории Пугачевского бунта». В Камышине вместе с Ловицем в научной командировке также находился Петр Борисович Иноходцев (1742—1806), адъюнкт по астрономии Академии наук (с 1768 г.), которому удалось спастись бегством.

Так ныне читается в основном одна из пушкинских записей, сделанных в 1833 г.

А что известно в пушкиноведении о записи «Оцюш кайбас, бог»?

Во всех академических изданиях сочинений А. С. Пушкина, вышедших до сих пор, о фразе «Оцюш кайбас, бог» научные редакторы сообщали: «Вероятно, калмыцкая запись». В книге «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты», подготовленной к печати в 1935 г. такими известными пушкинистами, как М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер, написано: «Оцюш кайбас — непонятно». В более поздних изданиях слова «Оцюш кайбас» иногда комментировались одним словом «непонятно» или вовсе не комментировались.

В последнее время мордовские пушкинисты в чтение «непонятного» пушкинского текста внесли полную ясность. Слова «Оцюш кайбас, бог» записаны поэтом 16 сентября 1833 г., когда он посетил мордовское село Смышляевка. Здесь он встречался и беседовал с мордвинами. Это подтверждается и другой записью Пушкина: «Готовы с живого шкуру содрать. Слова мордвина 16 сент.».

Эти дорожные записи свидетельствуют о том, что Пушкин, часто встречавшийся с мордвой в болдинский период и проезжавший через многие мордовские населенные пункты по пути в Оренбуржье, интересовался мифологией и эпосом мордовского народа.

В записи Пушкина указывается, что Оцюш кайбас — бог. Да, действительно, у языческой мордвы, веровавшей семидесяти семи богам, оцю Шкай паз (он же Нишке паз) бы одним из главных божеств (оцю—великий, всемогущий, всавышний). В устно-поэтическом творчестве мордвы этому божеству отводилось большое место. Этот бог воспевается во многих песнях, является одним из героев мордовского народного эпоса. Так, в песне «Мастор чачома» («Рождение земли») эпоса «Масторава» рождение земли изображается согласно мифологическим представлениям о мироздании:

Было все кругом темно и пусто  
Не было еще земли на свете —  
Лишь вода, разлитая повсюду,  
Лишь одна вода была на свете

И в этот хаотический и несовершенный мир вторгается главное божество, создатель, самый высший из семидесяти семи богов Нишке паз (Шкай паз):

По тому по морю-океану,  
По его серебряным по волнам,  
Плыл на камне Нишке паз великий,  
В одиночестве плыл Шкай на камне  
Нишке паз большую думу думал,  
Шкай тяжелою был думой полон  
Как создать ему средь моря землю,  
Как землей той голубую править

Нишке паз (Шкай паз) сокрушался, что у него не было верного помощника, мудрого советчика. Ему очень хотелось иметь такого друга. Между тем всемогущий не бездействовал. На первый раз ему удается создать в бескрайней пучине моря маленький земельный бугорок, который «плыл вослед за ним, качаясь». Нишке паз (Шкай паз) ударил жезлом-молнией по бугру. И тогда из-за бупра вдруг выскочил Идемевсь — дьявол, злой дух, который изъявил желание быть верным помощником в сотворении земли всеблагой. Нишке (Шкай) поверил ему и дал первое поручение: нырнуть под воду и достать песку. Идемевсь согласился сделать это, сам же

думал о другом: пусть Шкай паз творит один, как хочет, землю мастерит, какую хочет, дожидаться я его не буду, сам свою сотворю я землю. И приступил Идемевсь к осуществлению своих коварных планов. Стал он землю ровную поганить: земля качалась, покрывалась горами острыми и ямами сырыми.

Нишке паз (Шкай паз) понял, что Идемевсь творит злое дело, и в негодовании воскликнул:

Ох, не быть по-твоему, помощник!  
Зло твое в добро мной обратится.  
Пусть в горах-буграх родится золото,  
В темных ямах родники забьются.

Затем всемогущий Нишке (Шкай) сотворил небо, покрыл его яркими звездами, сделал он луну и солнце и выпустил их под серебристый купол. Светлая луна ночами ходит — бережет ночами Мастораву. Смотрят звезды с неба величаво — Мастораву синью одевают. Солнце дивное над Масторавой ходит — теплотой своей ее согревает, светом своим ее освещает, радостью весь мир переполняет.

Снова Идемевсь решил черным делом отличиться: осквернить, изгадить божье небо — тучами затмить его повсюду. Но Шкай паз и это злое действие обратил в добро для Масторавы, вложив в густые тучи влагу:

Пусть дожди из них обильно льются—  
Будет Масторава плодородной.  
И сказал Шкай паз правдивый:  
—Ты в помощники мне не годишься —  
Слишком много злобы носишь в сердце,  
Я же очень добрый по натуре.  
На одной земле нам не ужиться.  
С глаз моих долой — ступай под воду!  
Там, на самом дне, тебе и место.  
Нишке рассердился не на шутку,  
От себя прогнал он Идемевся,  
Грозных слов сказав ему немало.  
Идемевсь был тоже не из слабых:  
Перед ним, не преклонив коленей,  
Не нырнул он в черную пучину,—  
Спрятался за каменные горы...

Мордовские пушкинисты полагают, что именно эти песни слышал великий русский поэт, будучи в мордовском селе Смышляевка 16 сентября 1833 г., когда он «беседовал с мордвином» и делал записи об «Оцюш кайбасе, богѣ».

Н. Ф. Филатов



## Пушкинские места Нижегорода

О пребывании А. С. Пушкина осенью 1833 г. в Нижнем Новгороде упоминается у многих исследователей его жизни и творчества, поэтому воссоздание исторического образа города приобретает не только научный, но и практический интерес. Однако сложность подобной работы заключается в почти полном отсутствии иконографических нижегородских материалов той поры, в необходимости детально изучить историю развития как генплана, так и фасадической застройки города непосредственно на 1833 г., так как Нижний Новгород пережил в это время пору бурных градостроительных преобразований.

Архитектурный образ города 1833 г. нами кратко описан в небольшом очерке «Нижний Новгород пушкинских времен»<sup>1</sup>. В настоящее время имеется возможность дать более полную историю и реконструкцию районов города, связанных с пребыванием великого русского поэта: Большой Покровской улицы, по которой А. С. Пушкин въехал в Нижний Новгород, Верхнебазарной (Благовещенской) площади, кремля, Рождественской улицы и ярмарки, которую он посетил 2 сентября 1833 г.

Описание каждого из вышеназванных районов Нижнего Новгорода имеет самостоятельное значение, и потому остановимся лишь на истории Верхнебазарной площади, где располагалась почтовая контора, гостиница,

---

<sup>1</sup> Филатов Н. Ф. Нижний Новгород пушкинских времен. — В кн.: Записки краеведов. Горький, 1977, с. 142—147.

в которой жил поэт, и архив, где он, возможно, просматривал губернские материалы о крестьянской войне под предводительством Е. Пугачева в крае<sup>2</sup>.

### Верхнебазарная (Благовещенская) площадь

Исторический центр Нижнего Новгорода составляли три самостоятельных, хотя и взаимосвязанных, его части: кремль, Верхний и Нижний посады. В течение всей многовековой истории города кремль оставался административно-духовным центром обширного края. На его территории располагались главные городские соборы, административные учреждения, дворы великих князей, а позднее — государевых воевод и дьяков, с XVIII в. — губернаторов и наместников.

Раскинувшийся вдоль волжско-окского берега, Нижний посад с его многочисленными пристанями, лавками, амбарами, главной нижегородской таможней и дворишками работных людей оставался торговой частью города.

С напольной стороны к кремлю примыкал Верхний посад. На его более просторной территории располагались прежде всего дворы с огородами и садами зажиточных торгово-ремесленных посадских. Уже в древний период истории Нижнего Новгорода перед проезжими Дмитриевскими воротами каменного кремля с перекинутым через крепостной ров арочным мостом и пятиугольной башней отводной стрельницы находилась Верхнепосадская площадь с церковью, срубленной первоначально в XIV в. и замененной в 1697 г. на каменный Благовещенский храм. С тех пор площадь стала называться еще и Благовещенской.

Как известно, в XVII в. Нижний Новгород всем ходом исторического развития был выдвинут в число наиболее крупных торгово-промышленных центров Русского государства. Главный поток грузов сюда шел летом по Волге и Оке, а зимой — по сухопутным дорогам, заканчивавшимся на Благовещенской площади. Поэтому не случайно, что на Верхнем посаде, перед Дмитриевскими каменными кремлевскими воротами, находилась вторая

<sup>2</sup> Куприянова Н. И. Пушкинские места в Н. Новгороде. — В кн.: Записки краеведов. Горький, 1977, с. 138—142.

в городе таможенная изба (в конце XVII в. замененная на каменное просторное здание) и торг, обеспечивавший потребности верхней части города.

Исторически сложившаяся в веках свободная застройка Благовещенской (Верхнепосадской) площади сохранялась вплоть до конца XVIII столетия. Первый регулярный план площади был составлен по просьбе губернских властей после опустошительного пожара Нижнего Новгорода 1768 г. в петербургской «Комиссии от строения...», но он оставался долгие годы не реализованным из-за отсутствия местных опытных градостроителей. Лишь после учреждения в 1779 г. Нижегородского наместничества, когда в качестве первого губернского архитектора сюда приехал ученик известных русских зодчих В. В. Растрелли и А. Ф. Кокоринова Яков Ананьевич Ананьин, план Благовещенской площади был доработан и начата застройка ее каменными зданиями. Но прежде всего была осуществлена нивелировка территории площади: засыпан потерявший свое значение крепостной ров, разобраны на кирпич древние предместные укрепления Дмитриевских ворот, ориентируясь на которые через весь Верхний посад были проложены расходящиеся лучами прямые Б. Покровская, Алексеевская, Варварская и Тихоновская улицы.

План Благовещенской площади приобрел трапецевидную форму. Противоположную кремлю линию площади было решено занять зданиями государственных учреждений, а боковые — партикулярными строениями. Застраивать площадь разрешалось исключительно каменными зданиями с постановкой их фасадов строго на «красную линию» разбитого плана.

Необходимо отметить, что А. С. Пушкин на Благовещенской площади видел прежде всего здания, возведенные в конце XVIII в., правда, в уже ветхом состоянии. По мере обзора площади с места выхода на нее Б. Покровской улицы перед поэтом развertyвалась круговая панорама: линию площади между Б. Покровской и Алексеевской улицами занимали два каменных дома купчихи Настасьи Кокаревой и деревянный дом с мезонином мещан Калмыковых, за Алексеевской улицей располагалась почтовая контора, между Варварской и Тихоновской — губернская гимназия, от Тихоновской улицы в сторону кремля стояли «вряд, единой фасадой» дома-гостиницы Д. Деулина, возведенные по линии плана го-

рода 1824 г. К обеим сторонам Дмитриевской башни кремля, где тогда располагался губернский архив, были пристроены одноэтажные деревянные корпуса лавок, которые вместе с каменным домом купчихи А. Кордюковой составляли как бы продолжение Б. Покровской улицы, загораживая вид на кремлевские стены. Центр площади занимали древний Благовещенский собор и построенная в 1826 г. Алексеевская церковь.

Все это А. С. Пушкин видел в 1833 г., но в следующем году был разработан новый генеральный план площади, по которому она совершенно изменила характер застройки, частично — контуры и даже название. По этой причине остановимся на истории отдельных зданий, составлявших фасад площади в пушкинское время, более подробно.

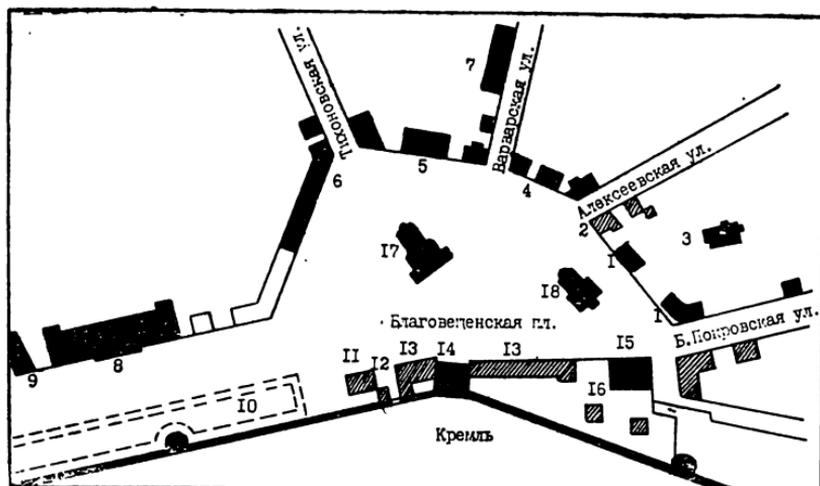
### Почтовая контора

Почтовые тройки и путешествующие с трактов России прибывали в конце XVIII в. в Нижний Новгород на Благовещенскую площадь, где «транзитным» проезжающим при предъявлении подорожных предоставлялись лошади, а на время ожиданий — теплая горница. До этого же времени нижегородские ямщики имели особый государев двор в середине Ямской Мостовой Ильинской улицы (ныне Краснофлотская), где с древнейших времен они жили особыми слободами отдельно от посадских. (Об этом напоминают существующие в этой части города до сих пор улицы с названием Ямские).

С учреждением Нижегородского наместничества почтовую контору, переименованную из ямского государева двора, перевели на главную городскую площадь, ближе к административному центру. Первоначально предполагалось приспособить для этой цели каменный дом бывшего бургомистра Пушникова<sup>3</sup>, стоявший на Верхнем посаде, напротив Пороховой башни каменного кремля. Но дом требовал капитального ремонта, а следовательно, и значительных средств, потому было решено более разумным выстроить новое каменное двухэтажное здание по образцовому проекту, присланному из главной

---

<sup>3</sup> ГАГО, ф. 4, оп. 1-а, д. 1434, л. 2 об.



План-схема застройки Благовещенской площади в 1833 г.  
 1. Дома купчихи А. Кокоревой, 2. Дом П. Калмыкова. 3. Мытный двор. (Таможня XVII в.) 4. Почтовая контора. 5. Губернская гимназия. 6. Гостиница Д. Деулина. 7. Аптека. 8. Духовная семинария. 9. Духовная консистория. 10. Городской бульвар. 11. Кабак. 12. Полицейская будка. 13. Верхнепосадские общественные торговые ряды. 14. Дмитриевская башня кремля. 15. Дом А. Кордюковой. 16. Дом И. Фиалковского. 17. Благовещенский собор. 18. Церковь Алексея Митрополита. (Интересующие нас каменные здания показаны черным, деревянные — заштрихованы).

Московской почтовой конторы в Нижний Новгород в апреле 1782 г.<sup>4</sup>

Проект был доработан губернским архитектором Я. А. Ананьиним и под его же надзором летом 1787 г. комплекс зданий: двухэтажный дом с двумя одноэтажными флигелями, конюшни с сеником и службы — был построен.

Двухэтажное здание почты в центральной части имело небольшой ризалитный выступ. Его окна и двери окаймляли характерные для русской архитектуры конца XVIII в. профилированные рамки с замковыми камнями в верхних частях арок. Над входом располагались две овальные ниши для светильников. Путники могли прибывать в любое время дня и ночи, поэтому для временного их постоя в ожидании лошадей на первом этаже располагались три небольших горницы с лежанками и конторка привратника.

<sup>4</sup> ГАГО, ф. 4, оп. 1, д. 20—1782 г., д. 236 об. — 237.

Просторная квартира почтмейстера, состоявшая из четырех комнат, находилась на втором этаже. По двум сходам почтмейстер мог спуститься либо в конторку, либо на просторный двор к конюшням.

По сторонам главного здания располагались небольшие одноэтажные в три окна флигеля для почтальонов (справа) и ямщиков (слева), а в глубине двора — каменные конюшни на 20 лошадей и сарай с сеновалом. Вся территория почтовой конторы была заключена в дощатую на каменных столбах опраду с двумя двусторчатными со стороны площади между главным зданием и флигелями воротами.

В таком почти без изменений виде комплекс зданий почтовой конторы простоял до 30-х гг. XIX в.<sup>5</sup> В 1831 г. местное начальство обратилось к вольнопрактиковавшему в Нижнем Новгороде архитектору А. Л. Лееру с просьбой разработать проект перестройки почты. Проект был тогда же составлен, но «по обширности архитектурного замысла остался без движения». С учетом высказанных пожеланий А. Л. Леер осуществил сразу два новых варианта планов и фасадов, один из которых и был утвержден 6 октября 1834 г.<sup>6</sup>, а спустя год и реализован.

Таким образом, А. С. Пушкин был еще в старом здании почтовой конторы и видел ее в основном в таком виде, какой она была создана в конце XVIII столетия<sup>7</sup>.

В непосредственной связи с почтой развивалась и близлежащая партикулярная застройка площади. На рубеже XVIII—XIX вв. земли от Алексеевской до Б. Покровской улицы принадлежали купцу Ивану Кокореву, одному из состоятельнейших людей города того времени. После неоднократного требования местнического правления о спешной застройке площади каменными зданиями (в противном случае земельный участок у несостоятельных владельцев отбирался в административном порядке и они переселялись на окраину города) И. Кокорев выстроил два каменных одноэтажных на

---

<sup>5</sup> В 1810-х годах архитектор И. И. Межецкий во время ремонта здания перенес главный вход в правую часть почты, в доме ямщиков вместо одного пробил три окна, перестроил ворота.

<sup>6</sup> ГАГО, ф. 669, оп. 318, д. 239, л. 3 об.

<sup>7</sup> Фиксационный чертеж почтовой конторы до перестройки в 1835 г. хранится в Центральном государственном историческом архиве СССР. Ф. 1488, оп. 2, л. 986.

высоких подклетах доходных дома, в которых разместил гостиницы, а в подклетьях — шорные и тележные мастерские, обслуживавшие нужды почтовой конторы и проезжающих.

Один, полукруглый, дом занимал угловую часть между Б. Покровской улицей и площадью, другой — в девять окон по главному фасаду и с небольшим ризалитным центральным выступом — располагался ближе к почтовой конторе. В 1833 г. эти дома (и еще два) принадлежали наследнице первого владельца купчихе Настасье Григорьевне Кокоревай<sup>8</sup>. Но в силу того что границы площади с принятием в начале XIX в. новых генеральных планов города (1802—1804; 1819—1824 г.) несколько видоизменились, дома оказались стоящими «не в линиях последнего подтвержденного плана», и, несмотря на ветхость, ремонтировать их запрещалось, чтоб со временем сломать и на этом месте выстроить корпус общественных лавок, что и было в 1834—1843 гг. выполнено по проекту архитекторов И. Е. Ефимова и А. Л. Леера<sup>9</sup> (современный Художественный выставочный зал).

### Нижегородская гимназия

Линию Благовещенской площади между Варварской и Тихоновской улицами, прямо напротив кремля, в 1833 г. занимали три кирпичных оштукатуренных здания губернской гимназии. Они были построены в конце XVIII в. для Нижегородского народного училища и приказа общественного призрения. Угловой к Варварской улице флигель первоначально занимал трактир.

В 1808 г. Нижегородское народное училище было реорганизовано в губернскую гимназию и все названные дома передали в ее ведение. С тех пор в трехэтажном центральном здании располагались учебные классы и актовый зал, в флигелях — общежития гимназистов и квартиры учителей, во дворе — хозяйственные службы и кухни, манеж и конюшни парадного выезда директора гимназии.

Уставом 1828 г. было разрешено при всесословных

---

<sup>8</sup> ГАГО, ф. 639, оп. 124, д. 3117, л. 40.

<sup>9</sup> ЦГИА СССР, ф. 1488, оп. 2, д. 1007.

губернских гимназиях учреждать особые пансионы, чтоб дворянство могло обучать своих «отпрысков» отдельно от разночинцев и других «низших» сословий. В начале 1834 г. местное дворянство начало сбор средств для открытия такого пансиона в Нижнем Новгороде. Это вызвало необходимость не только перестроить старые здания, объединив их в один более просторный корпус, но и расширить саму территорию гимназии. Названные работы были осуществлены в 1834—1842 гг. по проекту А. Л. Леера. Таким образом, А. С. Пушкин видел гимназические здания еще до их перестройки.

В 1833 г. все три здания своими главными фасадами выходили на красную линию площади, а флигеля, продолжаясь в улицы, как бы замыкали гимназическую территорию по сторонам. Учебный корпус выходил на площадь девятью окнами, в каждом этаже решенными особо: в первом с замковыми камнями над проемами, во втором — крайние окна имели характерные для рубежа XVIII—XIX вв. многопрофильные обрамления, а три центральных застекленных балконных двери зала завершались вверху циркулярными арками, квадратные окна третьего этажа обрамлений не имели. В центральной части здания имелся небольшой ризалитный выступ, во всю ширину которого на втором этаже виднелся балкон с литой чугунной решеткой. Фасады были оштукатурены и окрашены светло-охристой краской с прорисовкой белилами профилей и бороздок дощатого руста первого этажа. Аналогичное же решение имели и фасады флигелей. Таким образом, скупыми художественными средствами была достигнута общая гармоническая согласованность архитектуры зданий гимназии.

### Гостиница Д. Деулина

Прямо напротив губернской гимназии, через Тихоновскую улицу, такое же угловое место (ныне здание историко-филологического факультета Горьковского государственного университета) занимали в 1833 г. два каменных доходных дома купца 3-й гильдии Дмитрия Григорьевича Деулина, в номерах которого А. С. Пушкин провел два дня.

В XVII — начале XIX в. земли этой части Нижнего Новгорода принадлежали нижегородскому гарнизону

(до конца 20-х гг. XIX в. здесь сохранялась параллельная кремлевской стене Стрелецкая улица) и нижегородскому епископу, поэтому, несмотря на неоднократную разработку регулярного плана Благовещенской площади, старая застройка здесь сохранялась вплоть до 1819 г.

Только генеральным планом Нижнего Новгорода 1819—1824 гг. была окончательно утверждена северо-восточная граница площади, тогда же сломаны расположенные вне линий нового плана строения и начата ее застройка каменными домами. Те, кто был не в состоянии выстроить каменные дорогостоящие строения, срочно распродавали свои участки и переселялись на окраины, а их места занимали «отцы города» — купцы.

Значительный участок земли в самом центре города Д. Деулину достался после «малолетних мещанских детей Трушениковых». Тогда же купец обратился к губернскому архитектору И. Е. Ефимову с просьбой составить фасады двух каменных домов, которые и были утверждены в губернском правлении 6 октября 1823 г. Дома были двухэтажные, по своему архитектурному решению напоминающие противоположащийся флигель гимназии: первый этаж был разбит бороздками руста с ложными замковыми камнями над проемами окон. Окна же второго имели простые обрамления с полочкой на консолях.

Несмотря на то что Д. Деулину тогда шел только тридцать первый год, он уже занимал в Нижнем Новгороде видные купеческие общественные должности «градского старосты и ратмана в городском магистрате»<sup>10</sup>. В выстроенных на Благовещенской площади доходных домах купец открыл во вторых этажах гостиничные номера для приезжающих (их было достаточно в любое время года, так как почтовая контора располагалась рядом), а внизу продавались винопрядные вина.

В 1827 г. Д. Деулин попытался заняться, как ему казалось, более выгодной оптовой продажей соли, взяв из государственных складов 5830 пудов соли, оцененной в 24 235 рублей, под залог «собственного его каменного дома»<sup>11</sup>. Однако незнакомое ему предприятие закончилось многотысячным долгом казне, и с 1828 г. по 1834 г. Д. Деулин тщетно пытался рассчитаться с задолжен-

<sup>10</sup> ГАГО, ф. 27, оп. 638, д. 974, л. 358 об.

<sup>11</sup> ГАГО, ф. 5, оп. 45, д. 457—1828 г., л. 1.

ностью. Гостиничное хозяйство в это время вела его жена Анна Михайловна (в 1833 г. ей было 39 лет).

Выплатить вовремя государственные долги Д. Деулин не смог, и в июне 1833 г. его дома были отписаны в казну. Но прошел еще год, прежде чем деулинские дома окончательно перешли в казенное ведомство. Только в 1834 г. в городской обывательской книге Д. Деулин записан уже как «мещанин, дому не имеет, а проживает в доме 1-й гильдии купеческой жены Шукиной»<sup>12</sup>.

### Дмитриевская башня и околоремлевская застройка площади

Дмитриевская башня каменного кремля представляет для нас интерес не только потому, что она занимала господствующее положение в застройке северо-западной стороны площади, но и тем, что, как показала известный горьковский исследователь Н. И. Куприянова, в названной башне А. С. Пушкин, видимо, ознакомился с нижегородскими архивными материалами XVIII в.<sup>13</sup>

Первоначально Дмитриевская башня вместе с пятиугольной отводной стрельницей за крепостным рвом являлась главным опорным пунктом защиты Нижегородского кремля со стороны ополья. Но после того как кремль потерял оборонное значение, его стены и башни без должного надзора и ремонта с каждым годом приходили во все большую ветхость. В конце XVIII в. были разобраны не только каменный мост и отводная стрельница, но и верхний ярус Дмитриевской башни. Она сразу потеряла свою былую высоту и значимость доминанты в застройке Верхнего посада. Тогда же башню приспособили под породскую тюрьму, несколько изменив и внутреннюю ее планировку.

После пожара кремлевских присутственных мест 1809 г. в верхний этаж Дмитриевской башни, освобожденной от «тюремных сидельцев», перенесли дела губернского архива, где их и застал А. С. Пушкин.

7 марта 1833 г. архивариус И. Малиновский просил у начальства отремонтировать в башне «пол, потолок, ра-

<sup>12</sup> ГАГО, ф. 27, оп. 638, д. 1145, л. 19 об.

<sup>13</sup> Куприянова Н. И. Пушкинские места в Н. Новгороде, с. 139—142.

мы и прочия» ветхости<sup>14</sup>. Но необходимые в таком случае планы и сметы архитектор А. Л. Леер, которому был поручен ремонт, представил в губернское правление только 16 октября этого же года. Таким образом, во время работы в архиве А. С. Пушкин мог видеть его внутренние помещения в довольно жалком виде.

После превращения Дмитриевской башни в тюрьму была заложена кирпичом проезжая ее часть, а для прохода на кремлевскую территорию со стороны площади справа от башни пробили в стене арочный проезд. Для надзора за проходящими возле нового прохода была поставлена полицейская будка.

После засыпки крепостного рва образовавшееся место перешло в ведение «прадского общества», построившего по сторонам Дмитриевской башни общественные торговые деревянные лавки, доходы с которых шли на нужды благоустройства Нижнего Новгорода. В среду и пятницу здесь стали устраивать еженедельные торги, на которые съезжались «из разных мест обыватели с хлебом, сеном, дровами и прочими припасами»<sup>15</sup>. С тех пор к двум старым названиям площади присоединилось еще одно, более обиходное — Верхнебазарная.

Торговые места стояли на одной линии с правой стороной Б. Покровской улицы и составляли как бы ее продолжение, загромождавая ветхую стену каменного кремля, возле которой к 1833 г. было выстроено много деревянных посадских жилых построек с огородами. Возле Дмитриевской башни сохранялось и болото как напоминание о некогда бывшем здесь крепостном рве.

Корпус общественных лавок, разбитый на отдельные секции деревянными столбами-колоннами крытой галереи, был одноэтажный с пологой кровлей.

Более заметными в 1833 г. здесь были каменный двухэтажный дом купчихи А. Кордюковой, оцененный в чрезвычайно высокую по тем временам сумму 14 000 руб., и одноэтажный с мезонином дом И. Фиалковского, построенный по проекту А. Л. Леера в 1828 г. Они отличались прекрасно найденными пропорциями объемов, хорошей прорисовкой декоративного убранства и свежей окраской стен.

---

<sup>14</sup> ГАГО, ф 669, оп 318, д 65, л 3

<sup>15</sup> ГАГО, ф 2, оп 4, д 477—1828 г, л 1.

В центре площади стояли каменные Благовещенский собор и Алексеевская церковь. Благовещенский собор, построенный в 1697 г., к началу XIX столетия несколько видоизменил свой первоначальный образ: позакмарная кровля была заменена на четырехскатную, черепичное покрытие глав — на железное, по обеим сторонам колокольни пристроили кирпичные лавки. Тем не менее собор был заметным памятником нижегородских древностей.

Менее художественно интересной была однокупольная церковь Алексея Митрополита, построенная в 1825—1826 гг. по проекту местного губернского архитектора, академика И. Е. Ефимова в традиционных для того времени формах. Значительный урон архитектуре здания нанесли и пристроенные по инициативе причта к церкви торговые палатки.

Ко времени приезда в Нижний Новгород А. С. Пушкина площадь была частично выложена булыжником, что в значительной степени изменяло ее облик. Указ губернского правления о незамедлительном приведении в порядок мостовых перед общественными и жилыми зданиями за счет учреждений и домовладельцев был опубликован еще в 1826 г. В качестве образца булыжником выстлали тогда же проезжую часть Б. Покровской улицы перед губернаторским домом. Но только в 1830 г. каменная мостовая появилась на Благовещенской площади у здания губернской гимназии<sup>16</sup>. К 1833 г. булыжником была выстлана почти половина площади, закончены были работы только в 1836 г.

После перевода еженедельного торгового с Благовещенской на Сенную площадь (место политехнического института), возведения корпуса общественных лавок (1834—1843) и уничтожения деревянных всевозможных строений у стен кремля (1836), прокладки Верхневолжской набережной (1840), Георгиевского и Зеленского съездов (1839) площадь Верхнего посада перед кремлем действительно стала самой просторной в XIX в. в Нижнем Новгороде, но А. С. Пушкин ее застал еще только в изначальной стадии реорганизации.

---

<sup>16</sup> ГАГО, ф. 5, оп. 45, д. 332—1830 г., л. 7.

# Содержание

От редколлегии . . . . .	3
--------------------------	---

## Поэтика Пушкина и проблемы изучения текста

<i>Е. А. Маймин.</i> Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник» . . . . .	6
<i>Н. Д. Тмарченко.</i> К проблеме романа в творчестве А. С. Пушкина («Евгений Онегин» и «Цыганы») . . . . .	14
<i>В. М. Маркович.</i> Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» . . . . .	25
<i>Н. Е. Меднис.</i> Художественный образ и литературная модель. (По произведениям Пушкина 30-х годов) . . . . .	48
<i>Л. С. Сидяков.</i> Лирическое «я» в болдинских стилотворениях Пушкина 1830 года . . . . .	60
<i>С. А. Фомичев.</i> Пародийный план поэмы «Домик в Коломне» . . . . .	74
<i>Л. М. Аринштейн.</i> Пушкин и Шенстон (К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря») . . . . .	81
<i>Д. И. Белкин.</i> О некоторых структурных особенностях болдинской поэмы А. С. Пушкина «Анджело» . . . . .	96
<i>А. А. Карпов.</i> «Записки бригадира Моро-де-Бразе» как произведение Пушкина . . . . .	103

## Пушкин и русская литература

<i>Я. С. Билинкис.</i> О границах и безграничности в искусстве. (Пушкин и последующее развитие русской прозы: тенденции процесса) . . . . .	116
<i>В. А. Викторович.</i> Пушкинский мотив в «Идиоте» Ф. М. Достоевского . . . . .	126
<i>Н. И. Михайлова.</i> В. Л. Пушкин и литературный быт Москвы первой трети XIX века . . . . .	137
<i>Ю. В. Стенник.</i> Радищев в идейно-политических исканиях Пушкина 1830-х годов . . . . .	149

## Вокруг Пушкина

<i>В. С. Листов.</i> Вокруг пушкинского отрывка «На тихих берегах Москвы...» . . . . .	164
<i>И. К. Инжеватов.</i> А. С. Пушкин и мордовский эпос . . . . .	175
<i>Н. Ф. Филатов.</i> Пушкинские места Нижнего Новгорода . . . . .	179

## БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Редакторы А. А. Белкин, З. С. Колодина  
Худож. редактор В. З. Вешапури  
Техн. редактор В. А. Юрьева  
Корректор Н. Ю. Махалова  
ИБ № 815

Сдано в набор 25.02.80. Подписано к печати 5. 08. 80.  
МЦ 00392. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2.  
Гарнитура «Литературная». Печать высокая.  
Усл. печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 9,96. Тираж 1500 экз.  
Заказ № 2418. Цена 60 коп. Заказное.  
Волго-Вятское книжное издательство, 603019,  
г. Горький, Кремль, 4-й корпус.

---

Дзержинская типография Горьковского управления  
издательств, полиграфии и книжной торговли,  
г. Дзержинск, проспект Циолковского, 15