

Министерство высшего и среднего специального образования
Латвийской ССР

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ ПЕТРА СТУЧКИ

Кафедра русской литературы

ПРОБЛЕМЫ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Сборник научных трудов

Латвийский государственный университет им. П. Стучки
РИГА 1983

ПРОБЛЕМЫ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. — Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1983. — 169 с.

Сборник научных трудов «Проблемы пушкиноведения» содержит в себе статьи, посвященные отдельным вопросам изучения творчества Пушкина, его связям с русской и зарубежными литературами, и в частности восприятию Пушкина иноязычными литературами, в том числе литературами прибалтийских народов. Сборник рассчитан как на специалистов-пушкиноведов, студентов-филологов, учителей русской литературы, так и на всех, интересующихся творчеством Пушкина.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Д. Д. Ивлєсв, Ю. М. Лотман (Тарту), В. В. Мирский,
Л. С. Сидяков (отв. ред.), Ф. П. Федоров
(Даугавпилс)

О Т Р Е Д А К Ц И И

Сборник «Проблемы пушкиноведения» преемственно связан с двумя Пушкинскими сборниками, изданными кафедрой русской литературы ЛГУ им. П. Стучки в 1968 и 1974 годах. Среди его авторов — преподаватели и аспиранты кафедры, а также выпускники филологического факультета, активно занимающиеся научными исследованиями. Кроме того, в сборнике представлены работы коллег из Тартуского университета (Ю. М. Лотман, Ю. К. Пярли) и из Москвы (А. Л. Осповат).

Тематически сборник объединяет статьи, посвященные ряду актуальных проблем современного пушкиноведения. Прежде всего, это статьи, посвященные исследованию пушкинского художественного наследия, проблематике и поэтике отдельных произведений поэта. В статьях О. Н. Скачковой и Л. С. Сидякова рассматривается соотношение романа в стихах «Евгений Онегин» с произведениями Пушкина других жанров как поэтических, так и прозаических. Статья Е. А. Тоддеса посвящена одному из сложнейших замыслов позднего Пушкина — его так называемому «лирическому (или «каменноостровскому») циклу» 1836 года. В статье Н. Е. Мясоедовой привлекается внимание к малоизученным проблемам поэтики пушкинской мемуарной прозы. Статьи А. Л. Осповата и Ю. М. Лотмана затрагивают частные аспекты контактов творчества Пушкина с русской и французской литературами. Ряд статей связан с исследованием судеб пушкинского наследия в русской и иноязычных литературах. Р. Д. Тименчик и Л. В. Спроге рассматривают этот вопрос на материале русской литературы начала XX века. Д. Д. Ивлев прослеживает воздействие изучения пушкинского наследия на эволюцию научной позиции одного из виднейших представителей совет-

ской филологической науки Г. О. Винокура. В статьях аспирантки из ГДР Г. Ершофф и З. И. Дырченко прослеживается восприятие творчества Пушкина в иноязычных литературах: в первой на примере ранних немецких переводов поэмы Пушкина «Кавказский пленник», во второй, — характеризуя посвященное Пушкину эссе кубинского писателя-революционера Хосе Марти. Наконец, в статьях И. Я. Бергман и Ю. К. Пярли затрагивается вопрос о рецепции творчества Пушкина в литературах Прибалтики — латышской и эстонской — в конце XIX и XX веках. Проблематика этих, а также некоторых других статей связана с одним из основных направлений научно-исследовательской работы кафедры русской литературы Латвийского университета.

В предлагаемых вниманию читателя статья сборника, таким образом, представлены разные аспекты и приемы исследования проблем современного пушкиноведения. Редакция надеется, что его появление, как и последующее издание аналогичных по содержанию сборников, будет способствовать дальнейшему развитию исследования Пушкина как в Латвийской ССР, так и в других прибалтийских республиках.

Все ссылки на произведения Пушкина в сборнике даются по изданию: П у ш к и н . Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Т. I—XVI и Справочный том с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

ДРУЖЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ А. С. ПУШКИНА И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Вопросу о влиянии различных жанров на своеобразную и сложную структуру «Евгения Онегина» посвящены многие исследования, затрагивающие разные аспекты поэтики романа. Отмечались несомненное сюжетное сходство, а также сходство центральных образов «Евгения Онегина» и романтических поэм — «Кавказского пленника»¹ и «Цыган»², возможные параллели между описанием жизни Онегина в Петербурге в первой главе и замыслом так называемой «комедии об игро-ке»³. Б. Л. Модзалевский обнаружил значительное совпадение мотивов первой главы романа (описание «дня Онегина») и стихотворения Я. Н. Толстого «Послание к петербургскому жителю»⁴. Постоянно встречающиеся в романе отзвуки пушкинской лирики, как прямые заимствования некоторых строк, так и сходство основных тем и мотивов проанализированы авторами комментариев к «Евгению Онегину»⁵. Одним из наиболее сложных является вопрос о взаимоотношении героя пушкинской лирики и авторского образа романа с точки зрения отражения реальной биографии поэта⁶. Воздействие же тако-

¹ Бродский Н. Л. «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. М., 1957, с. 98—99.

² См., напр.: Тамарченко Н. Д. К проблеме романа в творчестве А. С. Пушкина («Евгений Онегин» и «Цыганы»). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 14—24.

³ См., напр., новейшую ст.: Фомичев С. А. У истоков замысла романа в стихах «Евгений Онегин». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 4—12.

⁴ Модзалевский Б. Л. Яков Николаевич Толстой: (Биографический очерк). — Русская старина, 1899, сентябрь, с. 602—603.

⁵ Бродский Н. Л. Указ. соч. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. Комментарий А. Е. Тархова в издании: Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1980.

⁶ Сидяков Л. С. К изучению образа автора в «Евгении Онегине»: (Автобиографическое начало в романе). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 31—40.

го заметного в раннем творчестве Пушкина жанра, как послание, на «Евгения Онегина» усматривают главным образом в том, что особая стилистическая свобода послания способствовала созданию эффекта «болтовни»⁷, непринужденного, как бы естественного течения повествования⁸.

Думается, что вопрос о влиянии послания на роман Пушкина можно рассмотреть еще в одном аспекте. В первую очередь следует обратиться к первой и второй главам романа, содержащим характеристики Онегина, Ленского и автора, которые тесно переплетены между собой и не могут восприниматься изолированно⁹. Помимо того, что герои романа противопоставлены друг другу, каждый из них определенным образом связан с автором. Отношения между Онегиным и автором двойственны, подчеркивается то их сходство, то различие (первая гл., V: «Мы все учились понемногу...», XV: «Условий света свергнув бремя, Как он, отстав от суеты, С ним подружился я в то время...», — VII: «Высокой страсти не имея Для звуков жизни не щадить, Не мог он ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить», XLIII: «Зевая, за перо взялся, Хотел писать — но труд упорный Ему был тошен; ничего Не вышло из пера его...», LV—LVI: «Я был рожден для жизни мирной...» и т. д.). Позицию автора по отношению к Ленскому можно считать однозначной, если исходить только из текста романа: снисходительный тон рассказа о юношеском идеализме поэта, насмешливый отзыв о его поэзии, и, наконец, нарочитая небрежность отзыва о предмете его поэзии говорят о том, что Ленский духовно чужд автору. Однако это только частично верно, так как сфера Ленского в романе, начиная с рассказа о его возвышенных иллюзиях (вторая гл., VI—X) и кончая описанием его могилы (шестая гл., XL—XLI и седьмая гл., VI—VII) полна отзвуками пушкинской лирики 1817 — начала 1820 годов¹⁰, которая в момент своего возникновения не воспринималась, разумеется, как па-

⁷ Напомним пушкинскую фразу из письма А. А. Дельвигу (16 ноября 1823 г.): «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до-мельзя» (XIII, 75).

⁸ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 150.

⁹ См., например: Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин: Сб. статей. М., 1941, с. 166—174. Ср.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975, с. 77.

¹⁰ На это указал Б. В. Томашевский (Пушкин: Кн. 1. М.; Л., 1956, с. 551) в связи с двумя посланиями В. Ф. Раевскому, и на более широком материале — Н. Л. Бродский (указ. соч., с. 141, 256).

родийная или иронически окрашенная. Лирический герой стихотворений «Мне вас не жаль, года весны моей...» (1820), «К***» (1817), «К ней» (1817) и др. близок Ленскому как определенный культурный и литературный тип самосознания и поведения молодого человека.

Не вызывает сомнений и ориентированность образа Онегина на «демонический» характер романтической поэзии (отмеченная современниками и послужившая основанием для многочисленных упреков, так как «чистота» типа постоянно нарушалась в пушкинском романе)¹¹.

Таким образом, выстраивается линия Ленский—Онегин — автор, воспроизводящая последовательность эволюции лирического субъекта пушкинской поэзии 1817-го — начала 1820-х годов. Однако Ленского, разумеется, нельзя абсолютно отождествлять с лирическим героем элегий 1817—1820 годов, как и Онегин не совпадает полностью с байроническим героем лирики 1820—1823 годов. Помимо того, что оба эти образа окрашены авторской иронией, что их прошлое не вполне соответствует «биографии» лирического героя¹², главным фактором, изменяющим существо читательского восприятия, остается конкретность жизненных обстоятельств, в которых действуют Ленский и Онегин.

В пушкинской поэзии, предшествующей «Евгению Онегину», бытовая конкретность окружения героя и его поведения не встречается в элегиях, зато является характерной чертой адресата послания. Как важные признаки жанра послания отмечались сочетание в нем бытовых подробностей и поэтической условности¹³, большая стилистическая свобода и «домаш-

¹¹ См.: Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы, М.; Л., 1960, т. III, с. 131—174. Семенко И. М. Эволюция Онегина. (К спорам о пушкинском романе). — Русская литература, 1960, № 2, с. 111—128.

¹² Здесь имеется в виду отсутствие в окончательном тексте романа нескольких строк, входивших в рукописные варианты (черновой и белой): это строфа, начинающаяся стихом «Но добрый юноша, готовый...» (VI, 282—283), которая привносит в образ Ленского оттенок политического вольнолюбия и активной оппозиционности (в читательском сознании прочно закрепленный за лирическим героем ранней поэзии Пушкина), а также две строфы (частично) относящиеся к Онегину и содержащие намеки на тайную, безнадежную страсть (что тоже является неперемнным мотивом в романтической лирике Пушкина).

¹³ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, с. 198—199.

няя семантика» слова¹⁴, особая двойственность лирического субъекта, стоящего на пороге реальности и поэзии¹⁵. Кроме этого, следует отметить и особенность структуры посланий, всегда содержащей две сферы, два композиционных центра, соотносимых с автором и адресатом послания. Неизбежно возникающие при этом отношения между двумя равноправными сферами внутри одного текста могут носить разный характер. Автор посланий еще в значительной мере ориентирован на лирического героя элегий, хотя постоянно используются только некоторые мотивы, необходимые для создания образа поэта-отшельника, а все прочие отвергаются. Но герой элегической лирики не вступает в какие-либо связи с другими объектами (обращение к возлюбленной — это всегда риторическая фигура, а не действительно подразумеваемое общение), монологичность текста способствует сосредоточению внимания на внутреннем бытии сознания. В послании же, напротив, воспроизводится ситуация общения, в которой позиции двух центров, субъекта и объекта послания, по природе своей всегда неизбежно трансгредиентны по отношению друг к другу¹⁶. Адресат является персонажем того микросюжета, который возникает в авторском сознании как специфический именно для данного лица. В посланиях 1817—1819 годов адресат все же характеризуется через *бывшие* с ним, конкретные происшествия, его место в обществе, круг знакомств (включающий и условные, и реальные имена), например, в стихотворении «Тургеневу» (1817):

Тургенев, верный покровитель
 Попов, евреев и скопцов,
 Но слишком счастливый гонитель
 И езуитов, и глупцов,
 < >
 Один лишь ты, любовник страстный
 И Соломирской, и креста,
 < >

На свадьбах и в Библейской зале,
 Среди веселий и забот,
 Роняешь Лунину на бале,
 Подъемлешь трепетных сирот;
 < >
 С улыбкой дремлешь в Арзамасе
 И спишь у графа де-Лаваль...
 (II, 40—41).

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 122—166.

¹⁵ Грехнев В. А. Дружеское послание пушкинской поры как жанр. — В кн.: Боддинские чтения. Горький, 1978, с. 32—48.

¹⁶ Термин «трансгредиентность» предложен М. М. Бахтиным и означает «внеположные по отношению к внутреннему составу мира героя моменты» (М. М. Бахтин пользуется термином, взятым из книги Ионаса Кона). См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 386.

Такие подробности невозможны в авторской сфере, так как рассказ о своих занятиях автор ограничивает только определенным узким кругом мотивов, восходящим к литературному герою, лишенному острой индивидуальности; например:

«Орлову», (1819):
(Сфера адресата)

О ты, который, с каждым днем
Вставая на военну муку,
Усталым усачам верхом
Преподаешь царей науку;
Но не бесславишь сгоряча
Свою воинственную руку
Презренной палкой пауча...

(II, 85)

(Сфера автора)

Смирив немирные желанья,
Без долимана, без усов,
Сокроюсь с тайною свободой,
С цевницей, ногой и природой
Под сенью дедовских лесов;
Над озером, в спокойной хате,
Или в траве густых лугов,
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов...

(II, 85—86)

Известный факт биографии Орлова, многозначительный, но все же единичный, сопоставляется с подробным описанием «идеальной обстановки», окружающей автора¹⁷. Но биографическая реалья является знаком определенной личности, заменяя, вполне эквивалентно, более подробную характеристику:

О ты, который сочетал
С душою пылкой, откровенной
(Хотя и русской генерал)
Любезность, разум просвещенный...

(II, 85)

Личность автора заслоняется условной реальностью обстановки деревенского «приюта» поэта. Лирический субъект послания, таким образом, вопреки установке на непринужденное дружеское общение, обращен к адресату самой внешней стороной своего бытия, осмысливаемого в образах предельно обобщенных, отмеченных принадлежностью к литературной

¹⁷ Атрибуты «идеальной обстановки» под рубрикой «Слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы» перечислены Г. О. Винокуром, как обязательные штампы предромантической лирики: «сень, чердак, хижина, приют, шалаши, келья: <...> кров, уголок, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек» (См.: Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 375).

системе предромантизма.¹³ Возникает диалог двух сфер, равно трансгрессиентных друг другу. Момент противопоставления двух личностей носит искусственный характер, так как одна подчеркнута осмысливается как погруженная в эмпирическую реальность, а другая, авторская, в реальность литературную. Адресат является объектом и для автора, и для читателя — это естественно для послания, но автор, в отличие от лирического субъекта элегий, в послании тоже становится объектом. Лирический герой в поэзии элегической претендует всегда на исповедальную полноту передачи внутреннего мира поэта, автор послания сознательно предлагает адресату маску, частично совпадающую с его реальным человеческим обликом, но гораздо больше — с его лирическим героем.¹⁹ При этом работа, совершаемая автором при отборе черт, составляющих данную маску, «литературную личность», разрушает эффект предельного, стихийного самовыражения, так как предполагает отстраненный взгляд на собственное «я», исключение одних и

¹⁸ Стилистически послание более свободно, но набор мотивов, эмоциональная их окрашенность совершенно совпадают с поэзией более «высокого» тона; ср.:

От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода
(«NN <В. В. Энгельгардту>»,
1819; II, 83).

...я променял порочный двор
Цирцей,
Роскошные пиры, забавы,
заблужденья
На мирный шум дубров, на
тишину полей,
На праздность вольную, подругу
размышленья.
< >
...луг, уставленный душистыми
скирдами...
...ряд холмов и нивы полосаты...
...люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами...
< >
Здесь вижу двух озер лазурные
равнины
(«Деревня», 1819; II, 89).

¹⁹ Ю. Н. Тынянов отмечал наличие масок, «грима» в лицейской лирике Пушкина, объясняя это ее эклектичным, стилизаторским характером. Однако в ранних посланиях маска исчезает не сразу, более того, существуют несколько масок — для дружеского круга одна, для более «официальных» отношений — другая (см. послания «Жуковскому», 1818; «Из письма к Гнедичу» («В стране, где Юлией венчанный...», 1821), «Генералу Пушину», 1821 и др.). — Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 128—129.

намеренную гиперболизацию других свойств характера, фактов биографии.²⁰

Эта модель отношений между автором и героем (в послании герой — адресат) оказывается очень плодотворной для «Евгения Онегина». Авторский образ, строящийся на грани двух реальностей: романной и действительной (т. е. той, в которой пребывает творец текста романа), находится в парадоксальных отношениях с этими двумя мирами. Выступая как приятель Онегина, он временно погружается в романную действительность и в этом вымышленном мире обретает свойства персонажа, становится внешним моментом по отношению к собственному сознанию. Однако именно как персонаж — приятель Онегина он наделен биографически конкретными чертами (описание воспитания героя, его петербургской жизни постоянно идет под знаком авторской сопричастности, что уже отмечалось исследователями и не пуждается в повторении), мотивы любви, деревенского усидения, бегства, изгнания в романе являются, бесспорно, своеобразными цитатами из лирики, но имеют менее условный характер. Каждый подобный «уход» в лирику сопровождается картиной, выводящей читателя за пределы авторской рефлексии: воспоминание о женщине вызывает сразу картину грозового моря или верховой прогулки, (первая гл., XXX — XXXIV); мысль о бегстве — картину венецианского вечера (первая гл., XLIII—XLIX) и т. д.²¹ Авторский образ, воспринимающийся через динамику жизненного поведения, а не только через самоанализ-отчет, — это черта, интенсивно развивающаяся в посланиях начала 1820-х годов, но в зародыше наблюдаемая и несколько раньше.

²⁰ В лирике «активность автора» не может быть «направлена на создание и обработку отчетливых и существенных *граней героя*» (Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 151).

²¹ С. Г. Бочаров отмечает, что лирика автора «в романе куда эмпиричнее, необобщеннее, чем собственно лирика Пушкина» (Бочаров С. Г. «Форма плана»: (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, с. 123). Очевидно, это связано не только с изменением общих стилистических установок в творчестве Пушкина, но и с усложнением авторской позиции, которая оказывается зачастую близкой позиции Онегина, а последний, герой романа, а не лирического стихотворения, окружен эмпирическими реалиями. По аналогии с «принижением» авторского образа в послании под влиянием сферы адресата можно утверждать, что введение автора внутрь романного мира способствовало значительным изменениям лирики авторского «я».

Начало этого процесса в посланиях можно отметить не в авторской сфере, а в сфере адресата. Так, в стихотворениях 1819 года «К Щербинину» и «Всеволожскому» равновесие двух центров нарушено, адресат явно преобладает. Его поведение осмысливается как типическое, вместо *припоминаемых* поступков, известных автору, описываются поступки *возможные*, например:

Житье тому, любезный друг,
Кто страстью глупую не болен...
< >
Кто Надиньку, под вечерок,
За тайным ужином ласкает,
И жирный страсбургский пирог
Вином душистым заливает;
< >

Проводит набожную ночь
С молодой монашенкой Цитеры.
По утру сладко дремлет он,
Читая листик *Инвалида*...
(II, 87).

На воображаемых ситуациях строится, например, стихотворение «Всеволожскому». Оно включает и описание Москвы, дружеской пирушки, покинутой возлюбленной,— и все это возникает в авторском сознании в связи с адресатом, причастность которого подобным событиям или связь с явлениями, людьми определенного рода представляет автору повод для создания соответствующих картин. Адресат находится внутри ярко очерченного мира, что дает гораздо более точный ключ к пониманию его характера, чем прямые авторские оценки:

Балованный дитя Свободы!
< >
...верный обожатель
Забав и лени золотой...
(II, 101).

Человеческая личность адресата служит как бы толчком, материалом для создания типа, автора же интересуют законы его взаимодействия со средой, возможности проявления личности в разных обстоятельствах.

В стихотворениях «Послание к кн. Горчакову» («Питомец мод, большого света друг...» (1819), «В. Л. Давыдову» (1821), «Юрьеву» («Любимец ветреных Ланс...»; 1821) поступками корректируется не только образ адресата, но и автора. Он перестает быть статическим объектом самоописания, повествование осложняется некоторыми драматическими и эпическими моментами не только в чуждой сфере, но и в авторской. Это

ческий субъект оказывается в необычном для него положении «деятеля», а не «наблюдателя» или носителя какой-либо эмоции. В посланиях первой половины 1820-х годов начало почти всегда неожиданное, словно читающий оказывается вовлечен в разговор, начатый без него, и слышит ответ на вопрос или упрек одного из собеседников:

...Ты мне велишь оставить мирный круг,
Где, красоты беспечный обожатель,
Я провожу незнаемый досуг... («Послание к Горчакову»; II, 139).

...Прелестный баловень Киприды —
Умей сносить, мой Адонис,
Ее минутные обиды! («Юрьеву»; II, 139).

Мой милый, как несправедливы
Твои ревнивые мечты... («Алексееву»; II, 228).

Это в духе поэтики дружеских намеков, недоговоренности, но несколько иного рода, чем в рассмотренных ранее стихотворениях «Тургеневу», «Орлову». Для понимания смысла происходящего нет необходимости, как в ранних посланиях, специально комментировать текст; даже малоосведомленный читатель в состоянии очертить приблизительный контур ситуации, пропускающей в тексте. Интерес сосредоточен на том, как внутри предложенной ситуации раскроется характер адресата или автора. Повествовательная энергия в таких стихотворениях, как, например, «Кокетке» (1821), «Из письма к Вигелю» («Проклятый город Кишинев!») (1823) и др. посланиях середины 1820-х годов так велика, что они по форме приближаются к стихотворной новелле.

Жанр послания в лирике Пушкина постепенно угасает, в конце 1820-х годов его образцы немногочисленны. Однако в них окончательно закрепляется принцип сочетания эпического и лирического начал, сложившийся в рассмотренный период. Ситуативная определенность, в известной мере, становится нормой и в других стихотворениях, восходящих к элегическому типу. Но послание, обладавшее с самого начала своего возникновения привилегией широкого введения «низкой» действительности в поэзию, давало больше возможностей для организации лирического текста по аналогии с новеллистической структурой.

То обстоятельство, что в лирике Пушкина к 1823 году послание складывается как определенный тип стихотворения, со-

четающий эпический и лирический моменты, надо рассматривать в связи с зарождением замысла романа в стихах, произведения двойственной природы. Кроме того, надо отметить еще один существенный момент преломления опыта послания в «Евгении Онегине». Его центральные герои, как уже сказано, соотносимы с разными моделями лирического субъекта в пушкинской поэзии, предшествующей «Евгению Онегину». Их «проверка» на материале обыденной, непоэтической действительности помогала в поиске иных путей самовыражения, формирования нового способа проявления авторского сознания в лирике.

Двухцентровая структура послания, обусловленная жанровой установкой, сближала его с нелирическими жанрами, прежде всего — романтической поэмой. Но так как в основе послания лежит не любовный конфликт (обе стороны которого в поэме имеют лирические прототипы), а некая житейская коллизия, то первоначально только адресат, а затем и автор приобретают признаки персонажей прозаических жанров — повести и романа. Они объяснены реальностью поступков и окружения, вызывающих у читателя жизненные или романтические ассоциации. Таким образом, эстетические потенции жанра послания, развернутые в «Евгении Онегине», привели к формированию важных признаков нового жанра — романа в стихах. Дальнейшее развитие их внутри послания, очевидно, ощущалось как полное разрушение его лирической природы. Пушкинское послание конца 1820-х—1830-х годов имеет совсем иную схему отношений автора и адресата, по существу мало отличную от отношений автора и подразумеваемого читателя в других стихотворениях. Художественные принципы ранних посланий послужили основой для создания системы персонажей романа в стихах.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И «АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО»

В процессе формирования художественной системы пушкинской прозы «Евгений Онегин» сыграл очень важную роль. В частности, это прослеживается в соотношении с ним «Арапа Петра Великого» — произведения, с которого начинается систематическое освоение Пушкиным формы прозаического повествования. Работа над ним тесно переплетается с созданием седьмой главы «Евгения Онегина» — первые из написанных для нее строф (XXXVI—XXXVII) датируются августом или сентябрем 1827 года и близко совпадают с обращением к историческому роману из эпохи Петра (начат 31 июля 1827 года). Правда, в период работы над «Арапом Петра Великого» Пушкин создает свою прозу вне прямой ориентации на поэзию, поэтому опыт «Евгения Онегина» сказывается в нем опосредованно, и установление точек соприкосновения исторического романа в прозе и «романа в стихах» требует учета этого обстоятельства. И тем не менее непоследовательность художественных решений Пушкина в «Арапе Петра Великого», о которой все настойчивее говорят его исследователи¹, вытекает во многом из непреодоленных навыков организации стихотворного текста, хотя, конечно, существенную роль сыграла здесь и очевидная ориентация Пушкина, скорее невольная, чем сознательная, на романтическую прозу². Повествование в «Арапе Петра Великого», казалось бы, тяготеет к объективной форме: события романа предстают перед читателем с их внешней стороны, вне активного участия «автора»; однако присутствие последнего не скрыто, включая даже непо-

¹ См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974, с. 115—124. Ср.: Абрамович С. Л. К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина (почему остался незавершенным «Арап Петра Великого»). — Русская литература, 1974, № 2, с. 54—56.

² См.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 589.

средственное появление его «я» в качестве носителя повествования, причем в весьма традиционной форме: «Теперь должен я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским» (VIII, 19). Но в отличие от традиционной формы *Ich-Erzählung* функции «автора» исключают его активное присутствие в тексте всего произведения: авторское начало проявляется то в обнаружении временной дистанции, подчеркивающей отдаленность изображаемых событий («По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени»; VIII, 3. Курсив мой. — Л. С.)³, то, как в приведенном выше примере, в переключении рассказа с предмета на предмет, то, наконец, в «субъективно-авторской экспрессии» (определение В. В. Виноградова⁴), придающей повествованию отчетливо оценочный характер, проявляющийся, в частности, в афористических сентенциях, чаще всего сопровождающих рассказ об Ибрагиме: «Что ни говори, а любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов оболыщения»; «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» и т. д. (VIII, 5, 13).

Н. И. Михайлова определяет представленный в «Арапе Петра Великого» тип повествования как субъективное повествование в пределах повествования в третьем лице; его особенность, по ее мнению, заключается в определяющей роли повествователя, точка зрения которого доминирует в тексте.⁵ Однако понятие субъективности повествования вступает в противоречие с представлением о нем как о повествовании в третьем лице; авторское «я» в «Арапе Петра Великого» играет, хотя и ограниченную, но существенную роль, и это скорее приближает повествование в нем к субъектному (от первого лица). Именно наличие субъекта повествования позволяет Пушкину и в «Арапе Петра Великого» сохранить, как и в «Евгении Онегине», неприкрытое вмешательство «автора» в воссоздание его объекта, вплоть до определяющих отношение читателя к героям эмоциональных оценок.

³ Ср. наблюдение С. Г. Бочарова о совмещении точек зрения автора и героев в воссоздании картины строящегося Петербурга и в сцене асамблеи. (Указ, соч., с. 117—118).

⁴ Виноградов В. В. Указ, соч., с. 589.

⁵ См Михайлова Н. И. Типология повествования в художественной прозе Пушкина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974, с. 5.

Характерна, например, первая же сцена, в которой появляется Корсаков, авторское отношение к которому отмечено последовательно сатирическим его изображением. Правда, уже здесь в прямой речи героя подчеркнута его точка зрения, противостоящая образу мыслей Ибрагима («Как я рад <...>, что ты еще не умер со скуки в этом варварском Петербурге!»; VIII, 14. Ср.: «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные — следственно не знал скуки»; VIII, 13); и тем не менее оценку героя, предвещающую его участие в действии романа, предопределяет эмоционально насыщенное слово повествователя: «он перевернулся на одной ножке и выбежал из комнаты» (VIII, 14). Следующее появление Корсакова у Ибрагима вскоре же после первого вновь сопровождается немотивированным сообщением от «автора»: «Корсаков явился опять; он уже представлялся государю — и *по своему обыкновению* казался очень собою доволен» (VIII, 14. Курсив мой. — Л. С.). Представление о герое складывается, таким образом, априорно, и его поведение заранее воспринимается в свете авторской оценки. Подобная роль авторского начала отчасти сближает повествование в «Арапе Петра Великого» с эпическими произведениями Пушкина в стихах, особенно с «Евгением Онегиным», в котором роль прямых авторских оценок, предвещающих участие героя в действии, также очень велика (достаточно вспомнить, например, исходную характеристику Ленского во второй главе романа). Речь, однако, не может идти о прямом перенесении в прозаическое произведение принципов стихотворного повествования (это исключалось представлениями Пушкина о соотношении поэзии и прозы), но лишь о некоторой инерции последнего, сочетающейся к тому же с непреодоленным воздействием романтической прозы на первый исторический роман Пушкина.

Более непосредственно связь с «Евгением Онегиным» проявляется в парижских эпизодах «Арапа Петра Великого»: изображение «лучшего парижского общества» соотносимо с картинами «большого света» в пушкинском «романе в стихах». В литературе отмечалось несколько изолированное положение начальных сцен «Арапа Петра Великого», и, хотя не следует резко противопоставлять их русским эпизодам романа, представление об известном внеисторизме воссоздания парижского «света», противостоящем отчетливому историческому колориту в изображении петровской России, можно признать

убедительным⁶. Д. Д. Елагой отмечил воздействие на парижские сцены «Арапа Петра Великого» «Адольфа» Б. Констана⁷, предваряющее, таким образом, активное соприкосновение с последним «Евгения Онегина», и в частности именно седьмой главы романа⁸. Не случайно поэтому близкое соответствие изображения «большого света» в первой главе исторического романа Пушкина и в отрывке «Гости съезжались на дачу», возникающем вслед за «Арапом Петра Великого». Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить исходные характеристики графини D. и Зинаиды Вольской (ср. VIII, 4 и 39). Дело, однако, не в отдельных совпадениях, вплоть до текстуальных⁹, но в общности самих принципов изображения, свидетельствующей о том, что жизнь парижского общества начала XVIII века воссоздавалась по образу и подобию современного Пушкину высшего «света». Ориентация на современность (вернее, подчеркнутая обобщенность изображения чувств, равно характеризующих людей разных эпох) обнаруживает себя и в начале рассказа об Ибрагиме: «Сладостное внимание женщин, почти единственная цель наших усилий, не только не радовало его сердце, но даже исполняло горечью и негодованием» (VIII, 5). Изображая «жизнь сердца», а также отношения в высшем обществе, Пушкин в «Арапе Петра Великого» тяготеет к максимально обобщенным характеристикам, что и находит свое выражение в афористичности, особенно проявляющейся именно в начале романа: «Любовь не приходила ему на ум — а уже видеть графиню каждый день было для него необходимо. Он повсюду искал ее встречи, и встреча с ней казалась ему каждый раз неожиданной милостью неба»; «Ничто не скрывается от взоров наблюдательного света. Новая связь графини стала скоро всем известна» (VIII, 5, 6).

⁶ См.: Абрамович С. Л. Указ. соч., с. 66—68.

⁷ См.: Елагой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 254—258.

⁸ См.: Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. — В кн.: Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977, с. 50—88.

⁹ Ср., напр.: «Молва приписывала ей любовников, но по снисходительному уложению света она пользовалась добрым именем.» («Арап Петра Великого»; VIII, 4) и «Молва стала приписывать ей любовников. <...> В светском уложении правдоподобие равняется правде, а быть предметом клеветы — унижает нас в собственном мнении» («Гости съезжались на дачу»; VIII, 39).

Впрочем, в своих психологических наблюдениях Пушкин и в дальнейшем не заботится об их соотносительности с вероятным историческим обликом его героя: размышления Ибрагима о предстоящей женитьбе, как ранее его письмо графине Д., выдают в нем романтического героя, мыслящего в соответствии с представлениями, не локализованными временем и обстоятельствами действия романа о петровской эпохе: «Мне нельзя надеяться быть любимым: детское возражение! разве можно верить любви? разве существует она в женском легкомысленном сердце? Отказавшись на век от милых заблуждений, я выбрал иные обольщения — более существенные. <...> От жены я не стану требовать любви, буду довольствоваться ее верностью, а дружбу приобрету постоянной нежностью, доверенностью и снисхождением» (VIII, 27). Ибрагим подчас отождествляли даже с самим Пушкиным, вплоть до подыскания конкретных биографических параллелей переживаниям героя¹⁰. Речь, однако, может идти о другом: о перенесении в исторический роман тех способов обрисовки героев, которые сложились в «Евгении Онегине» и сохранили, таким образом, значение и для прозы Пушкина. Тема «страстей», актуальная для стихотворного романа, переходит и в пушкинскую прозу, естественно отливаясь в близкие формы, как, например, в прощальном письме Ибрагима Леоноре: «Счастье мое не могло продолжиться. Я наслаждался им вопреки судьбе и природе. Ты должна была меня разлюбить; очарование должно было исчезнуть. Эта мысль меня всегда преследовала, даже в те минуты, когда, казалось, забывал и все, когда у твоих ног упивался я твоим страстным самоотвержением, твоею неограниченной нежностью..... Легкомысленный свет беспощадно гонит на самом деле то, что позволяет в теории: его холодная насмешливость, рано или поздно, победила бы тебя, смирила бы твою пламенную душу и ты наконец устыдилась бы своей страсти..... что было бы тогда со мною? Нет! лучше умереть, лучше оставить тебя прежде ужасной этой минуты.....» (VIII, 9). Более того, тема «света» вновь приобретает актуальность в последних главах «Евгения

¹⁰ См., напр.: Ходасевич В. Ф. Прадед и правнук. — В кн.: Ходасевич В. Ф. О Пушкине. Берлин, 1937, с. 166—176. В основу статьи положено представление об отражении в «Арапе Петра Великого» истории сватовства Пушкина к С. Ф. Пушкиной. Ср.: Ауслендер С. «Арап Петра Великого». — В кн.: Пушкин. <Сочинения>. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1910, т. IV, с. 109—110.

Онегина», начиная с шестой, и, предшествуя началу работы Пушкина над седьмой главой романа и отчасти совпадая с ней, «Арап Петра Великого» намечает эту тему, причем именно в том аспекте, который определит ее разработку в этой и последующей главе, а также в набросках «светской повести» рубежа 1830-х годов.

Контакты «Арапа Петра Великого» с «Евгением Онегиным» не ограничиваются этим соотношением. Можно говорить о том, что и бытовые сцены исторического романа оказываются следствием тех изменений, которые определили эволюцию «Евгения Онегина» в его «деревенских» главах. Пристальному вниманию к быту и принципы его воспроизведения в историческом романе соотносимы с предшествующим опытом «Евгения Онегина», осложненным, правда, традицией исторического романа В. Скотта. Пушкин, однако, отказывается от чрезмерно подробных описаний и излишней детализации, свойственных романам «шотландского чародея» (ср. суждение героини «Романа в письмах» Саши: «я и в В. <альтер> Ск. <отте> нахожу лишние страницы»; VIII, 49), и все же в «Арапе Петра Великого» детали выступают в качестве выразительного средства характеристики воспроизводимого в романе быта. Опыт «Евгения Онегина» подсказывал экономное отношение к детали, хотя воссоздание исторического колорита требовало подчас более пристального внимания к подробностям, как, например, в описании костюма Корсакова при сборах на ассамблею или же в картине самой ассамблеи, представляющей собой блестящий образец пушкинской исторической живописи (Д. П. Якубович находил, что описание ассамблеи в «Арапе Петра Великого», может быть, «ближе всего к чисто вальтер-скоттовскому любованию антикварным материалом»¹¹). Для пушкинской бытописи в первом историческом романе чрезвычайно характерно описание «обеда у русского боярина», соотнесенное отчасти с современными впечатлениями Пушкина, воплощенными в «Евгении Онегине». «Пошли за стол. <...> Стол уставленный множеством блюд, был окружен светливой и многочисленной челядью, между которою отличался дворецкий строгим взором, толстым брюхом и величайшей неподвижностью. — Первые минуты обеда посвящены были единственно на внимание к произведениям старинной

¹¹ Якубович Д. П. Арап Петра Великого. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 279.

нашей кухни, звон тарелок и деятельных ложек возмущал один общее безмолвие» (VIII, 20). Ср. в пятой главе «Евгения Онегина»:

Но кушать подали. Четой
Идут за стол рука с рукой.
< >
На миг умолкли разговоры;
Уста жуют. Со всех сторон
Гремят тарелки и приборы,
Да рюмок раздается звон (VI, 110)

И здесь дело, конечно, не в конкретных соответствиях, но в самом методе описания и его художественной функции: как и в «Евгении Онегине», оно и в «Арапе Петра Великого» служит воссозданию характерных черт быта, соотносимого с основным сюжетным действием и характерами главных героев романа. В предшествующих ему главах «Евгения Онегина» Пушкин как раз и разрабатывал приемы такого описания, в седьмой же главе «романа в стихах» они нашли свое дальнейшее развитие в направлении, совпадающем с художественными принципами «Арапа Петра Великого». Представление об устойчивости быта, равно характеризующей и старинный семейный уклад «предков» (см. эпиграф из «Руслана и Людмилы» к главе IV «Арапа Петра Великого»: «Не скоро ели предки наши...» и т. д.; VIII, 19) и поместную среду пушкинского времени, оказывается важным для характеристики нравов общества на разных этапах его исторического развития. Своей резкой характерностью картины быта одновременно оттеняют положение героев, вступающих с ним в непосредственное соприкосновение. В «Арапе Петра Великого» это прежде всего Ибрагим и Корсаков, люди нового времени, хотя и по-разному воспринявшие его требования; оба они контрастируют русскому боярскому быту: один — необычностью своего облика и положения (он негр, хотя одновременно и русский человек петровского времени, наделенный привлекательными даже для оппозиционных бояр чертами), другой тем, что превратился в «заморскую обезьяну», как его аттестует Гаврила Афанасьевич Ржевский (VIII, 22).

В «Арапе Петра Великого» оба эти героя последовательно противопоставлены друг другу; соответственно с этим различается их восприятие окружающего. То, что всей душой принимает Ибрагим, вызывает отпор у Корсакова, лишённого тех нравственных основ, которые определяют характер «царского

арапа». Введенные в повествование, их точки зрения создают дополнительное освещение изображаемому; взаимодействуя с авторской точкой зрения, они придают последнему большую выразительность. В русских сценах романа точки зрения героев в большей степени влияют на характер повествования, чем в парижских; однако и здесь они оказываются лишь дополнительным средством,— точка зрения повествователя доминирует в романе Пушкина, хотя она и лишена цельности и непротиворечивости. Нельзя согласиться с мнением, будто специфика русских сцен романа состоит в отходе Пушкина от «монопозиции»; при этом предполагается, что авторское отношение к изображаемому «выражается в том, как организуется совмещение и столкновение <...> разных оценок»¹². «Объемность и глубина», о которой говорит С. Л. Абрамович, как раз отсутствуют в «Арапе Петра Великого»: точки зрения героев не играют еще здесь той роли, которая отведена им в «Евгении Онегине»,— в этом отношении проза Пушкина пока еще строится по совсем другому принципу. Точки зрения персонажей проявляются в «Арапе Петра Великого» весьма непоследовательно. С одной стороны, они складываются из оценок, которые персонажи по-разному в соответствии с их заданным обликом дают одним и тем же явлениям (ср. изображение ассамблеи в гл. III и толки об ассамблеях на обеде у Ржевского); с другой,— их роль сводится к передаче герою функции наблюдателя, но и в этом случае «автор» неизменно сопутствует герою и совмещает, как это правильно подметил С. Г. Бочаров, его точки зрения со своей¹³. В обоих случаях эти точки зрения несамостоятельны и спроецированы на авторскую, вне которой предмет изображения восприниматься не может. Другое дело, что сама эта авторская точка зрения проявляется недостаточно последовательно и функции повествователя неоднозначны в разных главах романа, как бы распадающегося поэтому на разнохарактерные эпизоды¹⁴.

Проявляется это и в степени драматизации «Арапа Петра Великого». Лишь в IV—VI главах диалог играет самостоятель-

¹² Абрамович С. Л. Указ. соч., с. 61.

¹³ Бочаров С. Г. Указ. соч., с. 117—118.

¹⁴ Ср. тонкое наблюдение С. Г. Бочарова: «Пушкин при жизни опубликовал два отрывка — две колоритные картины из «нового» и «старого» быта <...>, но сводить воедино роман не стал. Для этого, очевидно, нужно было найти обобщающее единое измерение; начало романа осталось «разномасштабным». (Указ. соч., с. 120).

ную роль, способствуя самораскрытию изображаемого в них мира старого боярства; но и здесь он играет не столько сюжетную, сколько характерологическую роль (исключение составляют сведения о сопернике Ибрагима — стрелцеком сироте Валериане и реплики карлицы Ласточки в ее разговоре с Наташей). Во всех других случаях он лишь сопровождает повествование в качестве дополнительного средства ведения его. В результате в «Арапе Петра Великого» рассказ преобладает над изображением, и при всем отличии русских сцен от парижских¹⁵, принцип этот распространяется на всю написанную часть романа. Собственно повествовательный контекст, таким образом, доминирует в «Арапе Петра Великого»¹⁶; диалог играет преимущественно вспомогательную роль. Даже тогда, когда он композиционно выделен, его функция сводится преимущественно к усилению бытового колорита. Но бытовой колорит в «Арапе Петра Великого» — это колорит исторический, и он поэтому подчинен главному в романе — воссозданию прошлого в его зримых и конкретных очертаниях. На решение этой задачи и направлено основное внимание Пушкина в его первом историческом романе.)

Таким образом, наблюдения над соотношением «Арапа Петра Великого» и «Евгения Онегина» показывают, что опыт стихотворного романа оставался для Пушкина значимым в процессе формирования принципов прозаического исторического романа, и тем не менее роль его оказалась достаточно ограниченной, поскольку свою прозу Пушкин стремится строить на основаниях, отличных от его стихотворного эпоса. Вместе с тем в конце 1820-х годов роль, которую сыграл «Евгений Онегин» в складывании пушкинской прозы, показывает, что его опыт не мог быть обойден Пушкиным-прозаиком. Эволюция стихотворных эпических жанров подготовила Пушкина к переходу к прозе, и не случайно поэтому прозаические замыслы конца 1820-х годов обнаруживают еще известную зависимость от пушкинского стихотворного эпоса. Дальнейшее развитие

¹⁵ В парижских сценах романа диалог почти совершенно отсутствует; за исключением обращенных к Ибрагиму слов герцога Орлеанского, прямая речь героев здесь совсем не представлена; Пушкин не сохраняет в окончательном тексте характеристику графини D., которую дает в разговоре с героем бывший ее любовник Мервиль (см. VIII, с. 502).

¹⁶ Ср. суждение Н. В. Измайлова о «строге эпическом» ведении повествования в «Арапе Петра Великого» в кн.: Незданный Пушкин. Пб., 1922, с. 154.

прозы Пушкина приведет к отказу от этого, пока же стихотворный опыт остается важным для него и как прозаика. Приведенные в статье наблюдения подтверждают это. Они свидетельствуют и о том, что, прежде чем самоопределиться как вполне равноправная по отношению к поэзии художественная система, пушкинская проза закономерно обнаружила зависимость от поэзии, препятствующую вполне раскрыть те возможности, которые были реализованы Пушкиным-прозаиком в дальнейшем. Будучи исходным моментом эволюции зрелой прозы Пушкина, «Арап Петра Великого» обнаруживает пути поисков, которыми шел его автор в разработке ее принципов.

К ВОПРОСУ О КАМЕННООСТРОВСКОМ ЦИКЛЕ

В последние годы, почти одновременно, появился ряд работ, рассматривающих в качестве цикла несколько метрически аналогичных пушкинских стихотворений, написанных летом 1836 г. на Каменном острове, — подход, который еще в 50-х годах был предложен Н. В. Измайловым после обнаружения автографа «Мирской власти»¹. Цифры над текстами стихотворений в авторских рукописях — важнейшее основание для такой постановки вопроса — стали теперь одним из популярных текстологических фактов пушкиноведения, что позволяет обойтись здесь без предварительных пояснений.

Не столь популярен, но очевиден и вне текстологических указаний факт концентрации христианской символики и тематики в каменноостровском цикле и предположительно относящихся к нему стихотворениях: «Странник», «Отцы пус-

¹ Измайлов Н. В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть»: (Вновь найденный автограф) — Изв. АН СССР. Отд. лит-ры и яз., 1954, т. XIII, вып. 6, с. 548—556, его же: Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. II, с. 7—48. Вторая статья вошла в его кн.: Очерки творчества Пушкина. Л., 1975 (здесь автор несколько изменил предположения о составе цикла и высказался по поводу ряда откликов на его работу, появившихся после 1958 г.; в связи с ними см. также: Vickers W. «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и «Памятник»: к вопросу о строфике — В кн.: Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973, p. 494—497). Новейшие работы стимулированы как объяснительными возможностями самой гипотезы, так, по-видимому, и импульсами, идущими от современной поэтики (см. в нашей рец. на кн. Н. В. Измайлова: Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз., 1976, т. XXXV, вып. 5, с. 474): Савченко Т. Т. О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 70—81; Зубков Н. Н. Пушкинский лирический цикл 1836 года. — В кн.: Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979, с. 11—20; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 424—461; Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина

тынники и жены непорочны...», «Подражание италиянскому», «Мирская власть», «Напрасно я бегу к Сионским высотам...»². Этот ряд уникален в лирике Пушкина, и значение его выходит за пределы вопроса о КЦ. Даже если бы авторская нумерация стихотворений не была известна,— можно было бы говорить о цикле, употребляя этот термин не как описание авторского замысла, а как исследовательскую характеристику материала. Поэтому предлагаем различать: 1) КЦ; 2) духовный цикл 1835—1836 годов, который мог полностью или частично войти в КЦ. Отношения текстов внутри духовного цикла могут рассматриваться и независимо от КЦ.

Другое отправное положение явствует уже из перечня пронумерованных текстов: принципом формирования КЦ — наряду с объединением духовных стихотворений — было противопоставление им по крайней мере одного светского (ИП), т. е. построенного на значимом в контексте цикла отсутствии христианской символики. Между тем именно под впечатлением нумерации, ставящей ИП в один ряд с духовными стихотворениями, противопоставление обычно не улавливается в работах о КЦ. (Мы будем придерживаться для данного круга стихотворений этих условных в применении к ним определений «духовный» и «светский»). Отвлекаясь от текстолого-хронологической точки зрения, можно представить КЦ как трансформацию духовного цикла посредством такого противопоставления.

Предлагаемые далее соображения имеют целью не выяснение пушкинского замысла и не новые предположения о сос-

1836 г. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. X, с. 193—203. Разбор стихотворений цикла, главным образом в лексикологическом плане, см. в кн.: Григорьева А. Д., Иванов А. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. М., 1981 (раздел о Пушкине написан А. Д. Григорьевой). В работе В. П. Старка сделано очень интересное указание на соответствие нумерации трех стихотворений последовательности поминовения событий Страстной недели. Однако попытка показать, что «сквозной, стержневой темой цикла является» тема «мирской власти» кажется не столь удачной. Для защиты этого тезиса придется утверждать, что Иуда осужден за любоначалье и что в «Подражании италиянскому» «ощущается стихия «мирской власти» (с. 200). Остается также неясным, зачем Пушкину понадобилось объединять с тремя стихотворениями, связанными литургической последовательностью, такой демонстративно светский на их фоне текст, как «Из Пиндемонта».

² Далее эти стихотворения и «Из Пиндемонта» обозначаются сокращенно: Ск, ОП, ПИ, МВ, НЯ, ИП; каменноостровский цикл — КЦ.

таве и композиции КЦ, а выявление тех смысловых связей и соотношений между текстами, которые могли повести к циклизации и так или иначе использоваться поэтом,— того набора возможностей, реализация которых была намечена программой КЦ. Сначала будут рассмотрены стихотворения духовного цикла, затем ИП.

Если КЦ должен был строиться на противопоставлении, то и внутри духовного цикла межтекстовые отношения заключают антитезу — между Ск и ОП.

Достоевский в своей Пушкинской речи, как известно, находил, что в Ск воспроизведен «дух веков реформации», «северного протестантизма». Вообще говоря, не исключен подход, при котором утверждалось бы соответствие этому в том, что ОП является переложением православной молитвы, а ПИ — переводом текста, принадлежащего к католической культуре³. Однако с подобной точки зрения было бы затруднительно связать эти стихотворения с МВ, НЯ, тем более с ИП. Более надежным представляется рассматривать все стихотворения духовного цикла только как «христианские» (с универсальными в смысле этого определения темами веры и сомнения, добродетели и греха, личного спасения, духовного учительства), вне тех исторических и внутрехристианских различий, которые могут быть вскрыты в их источниках.

Остановимся на Ск. В отзыве Достоевского надо разграничить мнение о том, насколько близок Ск к своему английскому источнику — «Путешествию Христианина к блаженной вечности» (1678) Д. Беньяна, и оценку некоторого религиозного акта, описанного Беньяном и Пушкиным. Мнение это (вероятно опиравшееся на параллельную публикацию пушкинского и английского текстов в 1857 г.)⁴ сводилось к указанию

³ Об этом переводе см.: Томашевский Б. Мелочи о Пушкине. II. Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель ученик». — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1930, вып. 38—39, с. 78—81.

⁴ Сравнение текста Ск с источником см.: Габричевский А. «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику. — В кн.: Пушкин и его современники. Пг, 1914, вып. 19—20, с. 40—48; Благой Д. Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962, т. IV, с. 50—74 (здесь же приведен английский текст и русский перевод в изд. 1819 г., которое имелось в библиотеке Пушкина). Впервые о Толстом в связи с Ск упомянули С. А. Венгеров в предисловии к I выпуску сб. «Пушкинист» (СПб., 1914, с. XXII) и Н. О. Лернер в комментариях Венгеровского издания (СПб., 1915, т. VI, с. 466).

на «почти буквальное переложение», а оценка характеризовала «побег» как мистическую ересь.

Достоевский не разделяет Беньяна, его героя Христианина (у Пушкина это именование было заменено сначала на «некий человек», затем на «я») и героя Ск. Он даже одинаково определяет Ск и книгу Беньяна как «странные» (под влиянием заглавия стихотворения?). Назвав Беньяна «английским религиозным сектатором», Достоевский говорил о Ск: «В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа <...> английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержием мистического мечтания»⁵. Этот акцент на мистицизме находится в некотором противоречии с литературной репутацией сочинения Беньяна, установившейся задолго до обращения к нему Пушкина. «Путешествие» (переведенное на многие языки, входившее на родине автора и в круг детского чтения) считалось не «странным», а хрестоматийным произведением. Отзыв Достоевского мог отражать его собственное представление о книге Беньяна — ясно, однако, что прежде всего он говорит о ней сквозь призму пушкинского стихотворения, а не сравнивает переложение с оригиналом. Но именно стихотворение сгустило тот мистический колорит, который был истолкован Достоевским как исторический и адекватный источнику.

Это сгущение — результат пушкинской переработки, основным направлением которой в композиционном плане явился отказ от большей части сюжета (передан лишь начальный эпизод «Путешествия»), а в семантическом плане — отказ от аллегоризма. При этом именно замена аллегорических значений лексическими и целого частью изменили и сюжет и героя. «Тупое стремление», о котором говорил Достоевский, — это побег, происходящий наяву, а не в аллегорическом сне (как у Беньяна), заменивший собой подробно описываемое земной мир путешествие, которое завершается переходом через Реку Смерти в Небесный Град⁶. В основе построения пушкинского

⁵ Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. М., 1958, т. 10, с. 456.

⁶ Именно этой заменой обусловлены такие отсылки о Ск, как «таинственный побег из города», «звуки почти апокалиптические» (Гоголь Н. В., Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. VIII, с. 249, 385) или «глухое, мистическое полумоччание, полупророчество» (Огарев Н. П. Избр. произведений. М., 1956, т. 2, с. 484). В «Путешествии» Беньяна, предполагающем не «отчаяние», а надежду на «блаженную вечность», аллегория исключает «таинственность» и не содержит никакого «пророчества» сверх или помимо библейских.

текста принцип, противоположный аллегории, — реализация метафоры. В тексте, начиная с заглавия, создается семантическое поле движения (перемещения человека в пространстве), центром которого становится реализация метафоры пути (путь жизни, путь спасения). Уже в первом стихе, передающем первую фразу английского текста, Пушкин, убрав основной знак аллегорического построения — «сон», снял и метафорический перифраз «пустыня мира сего» (*wilderness of this world*), заменив его квазитопонимическим «долина дикая» (где однако, по-видимому, имплицитно содержится значение «дольный мир»). Метафора пути по сути дела реализована уже здесь, хотя это видно только в сравнении с источником: вместо «*As I walked through the wilderness of this world*» (в переводе 1819 г.: «Шествую пустынею мира сего») — «Однажды странствуя среди долины дикой». И далее глаголы движения, соответствующие источнику⁷ и привнесенные Пушкиным, однотипны в этом смысле с первым: *пришел, пришли, пошел бродить*, как и синтагмы *замысливший побег, спешащий на ночлег* (ср. также: «коль не успеем вскоре Обрести убежище, а где?»)⁷. Сюда же, и явно акцентированно, включается реализация метафоры хода времени (отсутствующей в источнике): «Идет! уж близко, близко время!» Затем по внушению «юноши» герой переводит и «спасенья верный путь» в план физического перемещения — бегства (ср. в противоположность этому отсутствующее в оригинале «на правый путь <...> обратиться» — в описании увещаний). Таким образом, текст открывается и завершается реализованной метафорой, причем в финале она уже независима от источника, поскольку формула «спасенья верный путь и тесные врата» (ее нет в данном месте английского текста) восходит непосредственно к Евангелию. Немного ранее у Беняна слова о тесных вратах сопровождаемы ссылкой: Матф. 7,14. В этом месте Евангелия, конечно, ничего нет о бегстве — предписывается должное поведение в миру, но при общей аллегорической установке эта ссылка, как и множество других библейских ссылок, сопровождающих текст «Путешествия», не создавала разноречия или тем более

⁷ При пародическом «перерождении формы» Ск в «Воре» Некрасова (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 21—22) эта моторность была воспроизведена. В связь с реализацией метафоры пути можно поставить и отмеченную В. Л. Комаровичем в Ск реминисценцию сказки Батюшкова «Странствователь и домосед» (Лит. наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 897, 904).

противоречия с Писанием. В Ск сугубо пространственная трактовка «тесных врат» подрывала евангельскую метафору.

Эта семантика Ск, по-видимому, и внушила Достоевскому мысль о мистической ереси, которую он, зная о текстуальной близости стихотворения к источнику, распространил на Беньяна и его героя. Но каковы бы ни были истоки этой мысли, она фиксирует то, чему противоположны ОП, и поэтому важна для понимания духовного цикла. ОП и Ск описывают противоположные варианты поведения христианского «я». В одном случае — норма поведения верующего: осознание себя «падшим» и обращение к молитве; в другом — еретическое отклонение от нормы, самостоятельное мистическое толкование догмата. В ОП «я» повторяет древний сакральный текст и свидетельствует его духовную действенность — в Ск происходит профанический духовный бунт. Противопоставлены и вдохновители «я». У Беньяна это Евангелист, который вручает герою пергамент с библейским изречением; Пушкин заменил Евангелиста на «юношу, читающего книгу», а эпизод вручения опустил, — выдвинув признак «книжности» и ослабив признак санкционированности свыше⁸ (не снимая его полностью). Тем самым подчеркнута еретичность героя, который принимает руководство незнакомца, лишенного ясных атрибутов освещенности. Контраст с ОП очевиден.

В ОП нет метафоры пути, но пространственный аспект в семантической организации стихотворения есть. Верх дан в стихе 2 («области заочны»), низ — в стихе 3 в определении «дольные». Движение в противоположность Ск чисто духовно: «возлетать во области» — метафора определенного духовного состояния — «сердцем возлетать», с приравнением этой синтагмы к другой, лишенной моторного значения, — «укреплять его» (ср. фразеологизм «скрепя сердце»). Движение направлено только вверх, но не вдаль, как в Ск (даль указуя перстом); цель его не может быть усмотрена физическим зрением («во области заочны», ср. далее «зреть <...> прегрешенья»), тогда как герой Ск видит свет «оком <...> Как от бельма врачом избавленный слепец» (сравнения нет в источнике) и

⁸ Это дало возможность Огареву (указ. соч., с 481) сказать о самом Пушкине: «искал юношу, читающего книгу, который бы указал ему дорогу к свету», — в контексте размышлений о том, что «если бы пуля странствующего искателя приключений не прекратила дней» поэта, он отошел бы от «увлечения Николаем и централизацией» и «воскрес бы к впечатлениям свободы».

спешит «узреть» тесные врата, что связано с физическим же перемещением («оставя те места»). Пространственные значения в ОП локализованы в стихах 2—3, но действие их продолжено, поскольку синтаксически они заключены в целевых конструкциях (с двумя «чтоб»), относящихся к каждой из «множества <...> молитв», в том числе к перелагаемой в последующих стихах (ср. *возлетать* — *падший*, *укреплять* — *крепит*). Кроме того, последние слова стихотворения — «в сердце оживи», заключающие перечисление добродетелей, отсылают к начальному «сердцем возлетать»⁹, чем описывается второе — наряду с «крепит» — действие молитвы на «я». «Я» достигает (или должен достигнуть) тех целей («чтоб сердцем возлетать <...> и укреплять его»), ради которых сочинена молитва.

Ск и ОП занимают взаимно диалогические позиции¹⁰. Известно, вошел ли бы этот диалог в КЦ (что представляется вероятным), но в контексте духовного цикла он существует и может быть вычленен как потенциальный фрагмент КЦ.

Отношения Ск и ОП осложнены четверостишием НЯ. Текст дает возможность идентифицировать «я» четверостишия с «я» любого из рассмотренных двух стихотворений. НЯ может быть либо тем, на что ОП отвечают, либо ответом на ОП (грубо говоря: напрасно я молюсь), т. е. потенциально дублирует функцию Ск, но несет иное, более узкое противопоставление, не связанное с «ересью». По отношению к Ск НЯ может быть представлено в качестве лирического метаописания сюжета Беньяна либо в качестве реминисценции отдельных отрезков сюжета — например, как объяснение (себе или Евангелисту),

⁹ А также дают лексическое соответствие к «живот» в начальной же формуле молитвы «Господи и владыко живота моего», выше в ОП замеченной на «владыко дней моих».

¹⁰ Ср. в этом плане свидетельство восприятия духовных стихотворений Пушкина неохристианской мыслью, оставленное Вл. В. Гиппиусом: для него Ск — «необыкновенный документ последних лет жизни Пушкина, художественно — такой же возбужденности, как «Цыганы», похожий на отрывки из Житий святых по своему смыслу» (оценка, контрастирующая по религиозному содержанию с пониманием Достоевского); тогда как ОП он находил риторичными и «скучными по вялости ритма». «И потому он <Пушкин> был правее не тогда, когда тянулся в религиозное сознание опустошенного и онемелого христианства, но когда — в своей страстности, в своем грехе, в своей грешной влюбленности — находился в самом процессе христианского бытия» — далее цитируется НЯ (Гиппиус. В. В. Пушкин и христианство. Пг., 1915, с. 30, 38—40).

почему «к суду я не готов», или конспект тех (не переведенных Пушкиным) эпизодов путешествия, где пилигримов подстерегают львы (аллегория сатанинского, злого, греховного¹¹). В своем промежуточном между Ск и ОП положении НЯ соединяет и уравнивает их пространственно-моторные признаки. С одной стороны, речь идет о духовном движении, цель которого идентифицируется с «областями заочными»; с другой,— оно представлено как физическое перемещение. Направление движения выражено синтаксически двусмысленно: «бегу к <...> высотам». близкое к «возлетать во», не исключает «дольнего» значения «перемещение по...» (что связано и с номинацией сакрального пространства через географическое имя), которое дает частичную аналогию с пространственной трактовкой пути спасения и тесных врат в Ск. Следующие три стиха и развивают эту семантику «низа».

Высказывалась мысль, согласно которой НЯ, написанное на одном листе с черновиком ИП, является «репликой», отражающей «сознание утопичности идеала», намеченного в ИП¹². Эта мысль основана на двух отождествлениях: власти с грехом и «идеала» ИП с «Сионскими высотами». Правомерность первого отождествления вызывает сомнения. «Грех» в НЯ, скорее всего, надо понимать в собственном смысле слова; речь идет о своих, а не о чужих грехах. Но если это первое отождествление в контексте КЦ и допустимо, то второе — совершенно невозможно, или надо приписать Пушкину безразличное использование библейской символики (тем удивительней, что эту невозможность не видит автор, специально разъяснивший ряд православных реалий, связанных с КЦ¹³). «Себе лишь самому служить и угождать», панэстетизм —высоты на принципиально иной шкале ценностей, чем та, которая действует в НЯ. С точки зрения последней, стремления, высказанные в ИП,— грех, закрывающий путь к «Сионским высотам». Для Пушкина и его читателей две системы ценностей могли либо

¹¹ О значениях символа «лев» у Беньяна см.: *The Pilgrim's Progress from this world to That which is to Come* by John Bunyan./Ed. by J. V. Wharey. Oxford, 1960, p. 320. |

¹² Петрунина Н. Н. Фридлиндер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 67, 71—72 (статья о НЯ написана Н. Н. Петруниной). Краткое не конкретизированное замечание о «тесной идейной зависимости» между ИП и НЯ содержится в статье: Розанов М. Н. Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте». — В кн.: Пушкин: Сб. 2. М.; Л., 1930, с. 126, прим. 2.

¹³ Старк В. П. Указ. соч., с. 203.

сосуществовать, либо противопоставляться, но никак не отождествляться. Единственная возможность — рассматривать НЯ в том же плане, что Ск и ОП¹⁴.

ПИ резко отличается от других стихотворений духовного цикла отсутствием «я» и поэтому находится вне коллизии, образуемой тремя рассмотренными стихотворениями. Но в аспекте пространственной организации оно явно с ними корреспондирует, представляя движение вниз, в подземный мир. С НЯ оно связано и другими рядами соответствий. Таковы зоо- и антропоморфные части, названные и подразумеваемые: *лицо, лик, рога, уста, гортань* (метафора) — *пята, ноздри* (в вариантах НЯ также: *ребра, хвост, грива* — III₂, 1029); если при этом лев отождествляется с дьявольскими силами, как у Беньяна¹⁵, то ряд *гладная (зеенна) — голодный (лев), алчный (грех)* дает соответствие не только эпитетов, но и определяемых¹⁶. Далее: «приник, дхнул» — «ноздри <...> уткнув»; *смердная — пахучий* с перифрастическим соответствием определяемых: *добыча — олень* («оленья бег»)¹⁷. Переключки создают общий для двух стихотворений план — персонафикации зла.

МВ связана очевидными контрастными соответствиями с ПИ (муки Христовы и смерть Иуды, *древо*, синтаксическое сходство первых стихов), темой любования — с ОП и в то же время вводит в духовный цикл светское начало, образуя переход к КЦ (напомним, что мы отвлекаемся от хронологии создания стихотворений). В ИП светское полностью замещает собою духовное. Замысел КЦ предполагал, как видно, определенную градацию в соотношении духовного и светского: в МВ оно было основой построения, в ИП — устранено из текс-

¹⁴ Ср.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 251.

¹⁵ См. также примеры из Псалтири (Петрунина Н. Н. Указ. соч., с. 69); ср. 1 Петр 5, 8. Из подобных примеров в поэзии ср., в частности, именованная сатаны в стихотворении Кюхельбекера «Ангел»:

Ревущий, алчный лев, довец ненасытимый,
Хулитель древний, темный, падший дух.

(Кюхельбекер В. К. Избр. произведения: В 2-х т. М.; Л., 1967, т. 1, с. 289).

¹⁶ Одна из зачеркнутых строк НЯ — «Так ревом яростным пустыню оглашая» давала также соответствие звуковому фону ПИ (*плеща, с хохотом, шумно*).

¹⁷ Параллель к последнему стиху НЯ из А. Шенье указана А. А. Ахматовой (Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 40—41. Ср. замечания В. Непомнящего: Вopr. лит-ры, 1978, № 1, с. 222—223).

та и представлено исключительно в силу межтекстовых связей цикла. В ИП действие этих связей актуализует языческую окраску «богов» стиха 3 и усиливает значимость употребления разговорного околемеждоветного «Бог с ними» в стихе 13 (невозможного в духовных стихотворениях). Эта двукратная игра с клише — и само соседство «богов» и «Бога»¹⁸ — акцентирует отсутствие христианской символики в ИП. Ту же функцию и на том же лексическом материале выполняет игра оттенков значения в определении «божественные» в стихе 18. Другой знак светского — литературная цитата в ИП на фоне воспроизведения и реминисценций религиозных текстов в стихотворениях духовного цикла¹⁹.

По своей пространственно-моторной организации МВ расподоблена с остальными стихотворениями духовного цикла — в ней нет движения. Это расподобление задано статическим начальным эпизодом и подтверждено квазидвижением концовки («гуляющие господа»). Другого рода отличие — в

¹⁸ Подобное смешение встречается в комических и сатирических жанрах (оттуда же в первых двух строфах «Евгения Онегина» — *боже мой, черт, Зевес*; ср.: Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине: 1. «Когда же черт возьмет тебя». — В кн.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979, с. 91—95). Так, в нозле Д. П. Горчакова царица (Екатерина II) отказывается приветствовать младенца Христа, говоря: «Зачем к нему я поплыву? И так с богами я живу. С Эротом и со славой». И. М. Долгорукова (о взяточнике):

А сей, приемля дар тихонько в кабинете,
Благодарит богов: не худо жить на свете!
И вправду вить нельзя того грехом назвать,
Что богу и царю — обонм вдруг солгать.

(Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. Л., 1959, с. 105—106, 389—390). То, что семантическая редукция в формуле «бог с ними (с ним, тобой, вами)» была нормой для начала XIX в., видно из текстов, в которых предполагается окказиональное оживление ее смысла, как в следующей эпиграмме Илличевского: «В чем разноречит он с читателем своим? Он пишет: «С нами бог!», тот говорит: «Бог с ним». (Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975, с. 336). Такое оживление, по-видимому, входит в подобных случаях в механизм кощунства (в смысле ст.: Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — нач. XIX в. — В кн.: Труды по знаковым системам: XIII. Тарту, 1981); но цензурное чтение (ср. там же, с. 77—80) могло вообще не считаться с редукцией.

¹⁹ В Ск обнаружена цитата из Карамзина, но — из его вариации на тему Экклезиаста («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста»). См. комментарии Ю. М. Лотмана в кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений М.; Л., 1966, с. 394—395.

синтаксическом и семантическом строе стихов 11—22, представляющих собой цепь вопросительных фраз с «экспрессивно-синтаксическим надломом» на стыке стихов 20—21²⁰. Отличие не только в длине цепи, но главным образом в риторическом характере вопросов, особенно ошутимом в сравнении с вопросительными фразами в Ск. При этом в МВ вопросы и предваряющая их фраза содержат иронию, которая, непосредственно развивая тему, выступает здесь и как показатель светского начала текста и КЦ²¹. Эта смысловая черта и в той же функции повторена и ИП (где ср. также риторический вопрос в стихе 13 и ранее конструкцию косвенного вопроса с «ли—иль»). Она нарушает запрет великопостной молитвы на «суждение»²². Но соотношение ИП и ОП требует более детального рассмотрения.

В построении ИП обнаруживается близость к композиционно-тематической схеме переложённой Пушкиным молитвы: «я» сначала говорит о том, чего себе не желает («громкие права»), — и эта 1-я часть стихотворения соответствует формуле «любоначалия и празднословия не даждь ми», — затем о том, чего желает («лучшие права»). Соположенные в молитве, любоначалие и празднословие отождествлены в стихах 1—9 ИП, так что первое выступает в форме второго²³. Это

²⁰ Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935, с. 116—117.

²¹ Если верно указание Вяземского на реальную ситуацию, отражённую в МВ (см.: Старк В. П. Указ соч., с. 201—202), то возможно и вероятно, что ирония направлена не только против адресата, названного в заглавии, но и против церковных властей. Не исключено, что Пушкин имел в виду приблизительно то же, что говорил о русском духовенстве (с петровского времени) в черновике письма к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. («Точно у евнухов — у него одна только страсть к власти. Потому его боятся» — XVI, 422; подлинник на франц. яз.). С МВ следует сопоставить эпиграмму, сочинённую в связи с открытием Александровской колонны и приписывавшуюся Пушкину:

В России дышит все военным ремеслом,
И ангел делает на караул крестом.

(Русская эпиграмма, с. 440).

²² Эту формулу молитвы Ефрема Сирина ср. с Матф. 5, 22—24; 7, 1; Лук. 6, 37; Рим. 2, 1.

²³ Это весьма характерно для тех моментов русской общественной мысли, когда в ней преобладает (видимо, органичное) негативное отношение к парламентской форме правления или, по крайней мере, убеждение в невозможности ее в России. Слово понимается в противопоставлении

полностью соответствует определению, которым снабжено «любоначалие» в ОП (не в молитве Ефрема Сирина): «змен сокрытой сей». Во 2-ю часть ИП²⁴ введен — с противоположным по отношению к молитве знаком — мотив праздности («По прихоти своей скитаться здесь и там»). Таким образом, все три термина «негативной» части молитвы отражены в ИП.

Но если описание «громких прав» накладывается на формулу молитвы как развитие на другом — светском, гражданском языке двух ее тем, их «применение», то описание «лучших прав» глубоко противоречит христианской этике. «Бог» (хотя бы в семантически редуцированном речении) на разрыве стиха 13 отходит к «царю» и «народу» — право «никому отчета не давать» должно освободить «я» и от отчета Богу. Последующий текст прокламирует индивидуалистическую и — в контексте КЦ — секуляризованную программу, которая,

«делу», т. е. как нечто эфемерное, недостаточное, — и в то же время как нечто большее, чем слово, ему приписывается особо коварная «власть». У Пушкина это представление отразилось в «Клеветникам России» и «Бородинской годовщине», где, с одной стороны, «Вы грозны на словах — попробуйте на деле!», «Кому венец — мечу иль крику?», а с другой, именно в этих «словах» и «крике» предполагается опасность европейского конфликта. Источник опасности — те, в ком реализуется свобода слова, — «народные витии», «мутители палат», «легкоязычные витии», причем трижды употребленная рифма «витии — России» закрепляла противопоставление (в ИП не действующее). Риторический рисунок этих стихов был намечен еще в 5-й строфе наброска «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», где есть и рифма «витии — России», но там негативная оценка «витий» дана с точки зрения «владыки севера» — Александра I. (Ср. использование варианта этой рифмы Блоком в «Двенадцати»). Доводы в пользу существования цензуры в «Путешествии из Москвы в Петербург» также основаны на уверенности в том, что в слове скрыта власть и что «класс писателей» может составлять «аристокрацию самую мощную, самую опасную». Вяземский, прекрасно понимавший политическую жизнь конституционных государств, тем не менее находил во Франции «самодержавие слов» (подробнее см. в нашей статье «О мировоззрении П. А. Вяземского после 1825 года». — Пушкинский сборник. Рига, 1974, вып. 2, с. 133—134).

²⁴ Антитеза «громкие права — иные, лучшие права» обуславливает жесткое смысловое членение стихотворения. Но в членении самого текста твердой границы нет. После стиха 9, где графический курсив является и смысловым и композиционным — заключающим развитие первой темы, анафора стихов 10—11 подчеркивает приступ ко второй теме, но стихи 12—13 возвращаются к прежней, иначе ее освещающая — вскрывая связь любоначалие за зависимостью. Только после этого последним словом стиха 13 начинается развитие второй темы, заявленной в стихах 10—11, причем стихи 15—16 снова касаются темы власти.

воположное отношение «я» к «правам» и к молитвам (и разное действие их на человека):

не дорого цену	— умиляет
кружится голова ²⁶	— сердцем взлетать во области заочны и укреплять его
морочит олухов ²⁷	— падшего крепит.

Во второй из этих пар содержится и антитеза «голова (рассудок) — сердце (чувство, вера)». По очевидным признакам соотносятся:

мало горя	— печальные
Зависеть от царя, зависеть от народа ²⁸	— владыко дней монах
Скитаться здесь и там	— сердцем взлетать во области заочны.

²⁶ Ср. отброшенный стих «Как будто опьянев, беснуются народы» (III, 1029).

²⁷ Первоначально было: «морочит публику». Здесь, по-видимому, цитата из Шамфора (см.: Ш а м ф о р. Максимы и мысли. Характеры и анекдоты. М.; Л., 1966, с. 110). Ср. в «О ничтожестве литературы русской» о французских писателях и публике: «Публика» (о которой Шамфор спрашивал так забавно: сколько нужно глупцов, чтоб составить публику), легкомысленная и невежественная публика была единстве<ною> руководительницею и образовательницею писателей» (XI, 504). Ср. использование этой же остроты с заменой «публики» «народом» (то близко к ходу мысли в ИП, где имеется в виду «публика» парламентского, «народного» государства) у Вяземского, который, цитируя в письме к А. И. Тургеневу (от 15 августа 1819 г.) свой аполог «Медведь», писал: «Сколько глупцов нужно на публику?» — спрашивал Шамфо. Народ (то есть глупцы) всех наших дел и цель и судия» (Остафьевский архив. СПб., 1899, т. 1, с. 291). Ср. также позднюю (1874) эпиграмму Вяземского «Слово Шамфора» (Вяземский П. А. Сочинения. М., 1982, т. 1, с. 368).

²⁸ Чтение белого автографа «зависеть от властей» (вместо «о: царя»), несомненно, является результатом автоцензуры — это отметил Б. В. Томашевский, указавший, что оно разрушает противопоставление «народу», т. е. другому типу власти (Лит. наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 318). То же мнение, с указанием на ошибочность решения в III, 420: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 254, прим. 63. Томашевский считал, что в стихе 15 «для власти» подразумевается демократию, «для ливрен» — самодержавие (дающее «ливрею»). Рифма «ливрен — шею», при совпадении мотива «гнуть шею», возможно, восходит к эпиграмме А. Бестужева на Жуковского «Из савана оделся он в ливрею...», где стих 6 читается: «Пред знатными сгибая шею, а 7-й и последний 8-й могли ассоциироваться у Пушкина с его камер-юнкерством: «Он руку жмет камер-лакею. Бедный певец!». С теми же стихами ИП ср. также «не гнув спины, ни совести в дугу» в стихотворении Вяземского «Казалось мне: теперь служить могу...», которое было скопировано и правлено Пушкиным (Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 511—512; Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 274—275).

Последняя пара фиксирует соотношение по пространственно-моторному признаку и варьирует ту коллизию между духовным и физическим, метафорическим и неметафорическим движением, которая была показана в стихотворениях духовного цикла. (Если КЦ состоял из шести стихотворений и на первое место, как допускал Н. В. Измайлов, был бы поставлен Ск, цикл оказался бы обрамлен «странничеством — скитальчеством» I и VI стихотворений). Пара может быть образована и иначе: «скитаться» соединено с описанием определенного состояния, понимаемого как высшая ценность, и весь данный фрагмент ИП соотносим с указанным фрагментом ОП по этому ценностному признаку. Движение в ИП и материально, и духовно. Оно является в стихотворении единственной конкретизацией формулы «себе лишь самому Служить и угождать».

Ряды смысловых соответствий обобщаются в том, что «молитвы» и каждый из членов основной антитезы ИП «громкие права — иные, лучшие права» оказываются (по разным основаниям) противопоставленными. В этом противопоставлении участвуют и семы «множества» и «повторения» (беря их обозначения из текста ОП), явные в одном стихотворении и неявные в другом. Множество повторяющихся («священник повторяет») молитв — множество (описанное «примерами») «прав», уподобленных повторяющимся словам, — множество «красот» и «созданий».

Те же семы присутствуют в «скитаться здесь и там, дивясь <...> трепеща», чему способствует глагольный строй текста, в котором, как и в ОП, доминирует несовершенный вид (*оспоривать, мешать, морочит, стесняет, служить, угождать*; что касается инфинитивов, то в «программной» части ИП они противостоят императивным конструкциям молитвы). В обоих текстах наряду с признаком «множества» значим признак «собираемость — единичность, исключительность». «Множество молитв» предполагает особность каждой в силу атрибута «божественности»; одна из них выделена «я» по личному выбору. То же свойство предполагается у «красот» и «созданий», но не у «громких прав». Ср. по этому признаку: «не одна голова» (в отброшенном стихе: «народы»; ср. «Народ (der Omnis)» в наброске рецензии на «Историю поэзии» Шевырева) — «отцы пустынноики и жены непорочны».

Поскольку «громкие права» приравнены к «словам», т. е. «празднословью», то значимо и противопоставление «слова — молитвы», причем цитирование, посредством которого в одном

тексте подтверждается «словесная» сущность «прав», в другом — транссловесная, ценностная — молитв, стремится придать обоим членам антитезы иконический характер. Интересны некоторые черновые варианты ИП, показывающие, как осуществлялось отождествление «слов» с «празднословием», а «прав» со «словами» и как расчищалось семантическое поле, на котором словесные произведения — молитвы оказались противопоставленными словам же. Первоначально в ИП жертвой цензуры был назван «вдохновенный ум», а власти — «мысль непреклонная» (II₂, 1031, 1032). Но ни то, ни другое не могло быть объявлено празднословием, и эти варианты были заменены (окончательное «помыслы» вместо «мысли непреклонной» скрадывает творческий момент, и весь стих «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шен» подразумевает более личное биографическое поведение, чем творчество). В окончательном тексте участь вдохновения и ума — следовательно, и литературы, перифрастически названной по крайней мере в одном из приведенных вариантов, — игнорируется. Именно это позволяет объявить «слова» чем-то не несущим подлинной ценности. Цитата из «Гамлета» в данном случае несет функцию дискредитации не только «прав», но и «слов», чем они (имплицитно и литературно) исключаются из системы ценностей «я» (ср. у Шекспира контекст реплики Гамлета, относящейся к книге, чтению). Что это так — подтверждается в стихах 18—19: «создания искусств» в ряду с «природы красотами» — явно произведения невербальных (и не сценических), изобразительных искусств, с которыми прежде всего знакомятся путешественники (ср. вариант: «Перед созданиями искусств и вдохновенья Замедливать свой путь» — III₂, 1032, т. е. осматривать, созерцать, но не читать); на это указывает и предлог «перед» (ср. о литературе: «над вымыслом слезами обольюсь») ²⁹. Тем самым конструкция «дивясь... трепеща...» оказывается сопоставимой с «видеть», «зреть» в Ск и ОП (ср. «мы зрим» в МВ), совмещающая признаки физического и духовного зрения (ср. выше о движении в ИП). Пространственная семантика фразы распространяется здесь и на эстетические объекты, о которых идет речь, относя их к искусствам пространственным и включая искусства временные — слово

²⁹ Источники ИП — стихотворения Мюссе и Пиндемонте не подсказывали подобных решений. Напротив, оба этих автора, противопоставляя искусство политике, называли имена великих европейских поэтов. См.: Розанов М. Н. Указ. соч., с. 125, 136.

и музыку. Соположение с «природы красота́ми» вносит риторически существенный оттенок «перфектности» (он еще сильнее в черновом тексте, где было «божественной природы», а не «божественным красота́м»): «вдохнове́нье» уже воплощено в «созда́нья» — искусство настоящего как бы не существует, современности оставлена только «печать». Вопрос же с том, может ли «вдохновенный ум» или «мысль непреклонная» выразиться в парламентских дебатах или печати, — в ИП не ставится (в отличие от «К вельможе»: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, Пружины смелые гражданственности новой» или от заметки «Обозрение обозрений», где характерным для европейской журналистики признана как раз невозможность и невыгодность использовать свободу печати для того, чтобы «морочить олухов»). Так «слова» в ИП получили то значение, которому стало возможно противопоставить «молитвы». В пределах КЦ только молитвы (и «книга» в Ск) представляют словоченность. Уместно здесь напомнить, что в своих историко-литературных заметках Пушкин отделял духовную письменность от собственно литературы: пастырские послания, «утешая сердца в тяжкие времена искушений и безнадежности», «не принадлежат к чистой литературе, так как имеют иное назначение» (XI, 268; XII, 208, подлинник на франц. яз.). Молитвы мыслятся, конечно, в том же качестве. Литература непрерывно создает новые тексты, тогда как идеальным осуществлением «иного назначения» является книга, которая «не заключает уже для нас ничего неизвестного», «пословица народов». А благодаря устранению «литературы» из ИП тот не религиозный тип духовности, который представлен в стихотворении, так же как противопоставленный ему в КЦ христианский тип, обоснован на «внелитературных» и «старых» ценностях: вместо Евангелия и молитв — природа и искусство музеев и архитектурных памятников.

Столкновение этих двух типов может быть прослежено в структуре текстов на протяжении всего пушкинского творчества³⁰. В лирике (здесь речь будет идти только о ней) до конца 20-х годов доминирует светский тип — христианский не явля-

³⁰ В стилистическом плане эволюция от ранней «пушкинской риторики», где церковнославянская символика опрокидывалась «в систему либерально-атеистического мировоззрения», до «цикла религиозных стихотворений», где она играет «композиционно-организующую роль», рассмотрена В. В. Виноградовым (указ. соч., гл. IV—V).

ется лирическим объектом, он пародируется и подвергается кощунственному смешению с чуждыми элементами. Это смешение происходит в нескольких «светских» семантических сферах, прежде всего эротической, где христианской символике противопоставлена античная — языческая (характерны конструкции: «апостол мудрой веры Анакренов и Нинон», «набожная ночь с молодой монашенкой Цитеры», «крестница Киприды» и т. д.). Сюжеты христианской мифологии и догматики используются как темы мадригалов («Не веровала я троице донине...», «Ты богоматерь, нет сомненья...»). Функционально сходным образом применяются христианские символы в стихах о поэзии и литературной борьбе («Христос воскрес, питомец Феба...», «В альбом Илличевскому») и в политической лирике («В. Л. Давыдову», «Свободы сеятель пустынный...»). С таким их применением связаны и существенно новые явления, где христианский тип уже стал лирическим объектом, — «Жил на свете рыцарь бедный...», «Мадона», но «Монастырь на Казбеке»³¹ и особенно «В часы забав иль праздной скуки...» порывают эту связь. Сюжет последнего стихотворения — столкновение светского, литературного слова («изнеженные звуки», «струны лукавой <...> звон») со словом духовным («речи благоуханные», «арфа серафима»), что предвещает противопоставление «молитвы — слова (литература)» в КЦ.

Наконец, в духовном цикле христианская символика и тематика получают доминирующее значение (ср. «На Испанию родную...», «Родрик»). Показательным для этой эволюции справедливо считается то, что в 1836 году Пушкин перелагает молитву, которую пародировал в 1821 году в письме к Дельвигу (см. XIII, 25)³². Такого же рода прецедент, хотя и более

³¹ Об этом стихотворении см.: Григорьева А. Д. Указ. соч., с. 107—115.

³² Не позднее начала 20-х годов написано и четверостишие Тютчева, пародирующее ту же молитву Ефрема Сирина (см.: Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965, т. II, с. 38, 336). Об отношении к ней Пушкина см. также: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1882, т. VII, с. 508. Мы не касаемся здесь очевидной связи духовного цикла с пушкинскими рецензиями в «Современнике» на сочинения Г. Кониского, С. Пеллико и «Словарь о святых». Следует назвать также обычно не упоминаемую по этому поводу незаконченную рецензию на «Путешествие к св. местам» А. Н. Муравьева, где, в частности, выдвинута антитеза, особенно любопытная в сравнении с приведенными выше примерами оксюморонных «христианско-античных» конструкций: «<...> Молодой поэт думал о ключах св. храма, о Иерусалиме, ныне забытом христианскою Европою для суетных развалин Парфенона и Ликейя» (XII, 217).

частный, имеется для МВ. В послании А. И. Тургеневу 1817 года к стихам, типичным для молодого Пушкина по характеру использования христианской символики, —

Один лишь ты, любовник страстный
И Соломирской и креста,

— сделано примечание: «Креста, сиречь не Анненского³³ и не Владимирского, а *честнаго* и животворящего» (выделено Пушкиным). Оба эти определения креста есть в МВ, где, как и в ОП, мирское и духовное «мсяются местами» по сравнению с лирикой 10-х — начала 20-х годов.

Однако эта мена не только не снимает коллизию, но скорее создает условия для обострения ее. В этом смысле она сближает последний отрезок эволюции не со вторым, промежуточным, а с первым. В КЦ соотнесение духовных стихотворений с ИП, акцентирующим светское начало (через послание «К вельможе» ИП сопоставимо и с ранней гедонистической лирикой), дает новый вариант коллизии духовного и светского и переносит ее на межтекстовый уровень³⁴.

³³ Ср. «бог всех с анненской на шее» в куплетах Вяземского «Русский бог».

³⁴ Иной (но не принципиально иной) вариант дало бы включение в КЦ стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (см. Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 244—245, 256—257). в котором — на фоне духовных текстов — трактовка темы смерти выглядела бы кошунственной.

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПОЭТИКОЙ МЕМУАРНОЙ ПРОЗЫ ПУШКИНА

(Поэтика биографических текстов)

В теоретическом отношении мемуарная проза Пушкина — наименее разработанная часть литературного наследия поэта. Поэтому вполне закономерно, что в последнее время она привлекает к себе все большее внимание исследователей.

Однако по установившейся традиции пушкинские мемуарно-биографические тексты рассматриваются как составляющие единого замысла, над которым поэт работал в течение всей жизни и окончить который так и не успел.¹ При этом понимание Пушкиным терминов «биография», «мемуары», «записки» трактуется как синонимичное.² Такой подход не только стирает междужанровые границы в мемуарно-биографической прозе, но и осложняет прояснение пушкинской концепции мемуарно-биографической прозы и эволюции ее поэтических приемов. Анализ пушкинских мемуарно-биографических текстов позволяет прийти к выводу, что по своей поэтической организации они могут быть подразделены на три группы: 1) *записки*, приближающиеся по своей полифонической структуре к мемуарам, в которых полифонизм является следствием того, что в центре внимания автора находятся события окружающего мира, несравненно более богатые, чем биографические факты единичной человеческой судьбы; 2) *биографические*

¹ Н. Я. Эйдельман рассматривает «Начало автобиографии» как «четвертую попытку поэта составить свои воспоминания», «только начал автобиографию, а уж докончил ее не чернилами, а кровью, в январе 1837 года». — Эйдельман Н. Я. В родню свою неукротим. — Знание — сила, 1981, № 1, с. 32, 36.

² Я. Л. Левкович в статье «Незавершенный замысел Пушкина» (Русская литература, 1981, № 1, с. 123—136) пишет: «Записки», «мемуары», «биография» для него (Пушкина — Н. М.) синонимы, т. е. — жизнеописание» (с. 123).

тексты, с характерной для них монологической структурой ведения записей, которая является следствием авторской установки охватить события всей (хронологически ограниченной) жизни данного человека и показать его духовную эволюцию; 3) *автобиографические тексты*, близкие биографическим по задаче освещения жизненного пути конкретного человека, но так как они пишутся человеком, жизнь которого еще продолжается, то они могут охватить лишь какой-либо законченный ее этап. К тому же они пишутся автором с четко осознанной целью, которая является определяющей в выборе монологической или полифонической структуры повествования, но независимо от ее выбора и применения личность автора всегда будет на первом плане в качестве носителя ценностного отношения к миру, который ее окружает.

Задачей данной статьи является выяснение пушкинского подхода к биографическим текстам. При этом прежде всего необходимо обратить внимание на то, в каком контексте Пушкин употреблял слово «биография», какое содержание вкладывал, как его представление отразилось на поэтике пушкинских биографических текстов. В основу анализа кладутся данные «Словаря языка Пушкина» (т. 1, М., 1956), при этом опускаются случаи, когда слово «биография» употребляется в значении «автобиография». Необходимо также выяснить подход Пушкина к художественным и внехудожественным текстам.

Прежде всего следует отметить, что, несмотря на различие авторских установок и сознательный вывод автора-персонажа на второй план, записки мемуарного характера могут быть использованы в работе над биографией, так как о чем бы мемуарист ни говорил, он всегда говорит о себе. Из мемуарных записок или автобиографических набросков можно реконструировать личность мемуариста и воплотить ее в биографию. Мемуарист обычно предвидит возможность будущей обработки своих записок. Предвидел ее и П. А. Вяземский, когда писал: «Однажды навсегда обязан я объяснить читателю, что в рассказах моих не всегда держусь хронологического порядка <...> Подбираю воспоминания свои более по мастям. Если будет у меня биограф, пусть он потрудится сводить и группировать года мои, как следует. А работать на него и за него я не намерен»³.

³ Вяземский П. А. Сочинения: В 2-х т. М., 1982, т. 2, с. 248.

Об утрате такой возможности в отношении Грибоедова писал Пушкин в «Путешествии в Арзрум»: «Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...» (VIII, 462). Таким образом, и Пушкин и Вяземский предполагали, что возможность создания биографии должна реализоваться на основе мемуарных свидетельств, а также личных встреч и впечатлений людьми, занимающими хоть и внешнюю, но все-таки близкую позицию по отношению к объекту изображения. Пушкин подчеркивает, что биографами должны стать люди, близко знавшие ушедшего, — его друзья. В письме к Плетневу по поводу предложения Баратынского написать биографию Дельвига Пушкин более подробно останавливается на этом положении: «Я знал его (Дельвига — Н. М.) в Лице — был свидетелем первого, незамеченного развития его поэтической души — и таланта, которому еще не отдали мы должной справедливости. С ним читал я Державина и Жуковского — с ним толковал обо всем, *что душу волнует, что сердце томит*. Я хорошо знаю, одним словом, его первую молодость; но ты и Баратынский знаете лучше его раннюю зрелость. Вы были свидетелями возмужалости его души. Напишем же втроем жизнь нашего друга⁴, жизнь, богатую не романтическими приключениями, но прекрасными чувствами, светлым чистым разумом и надеждами» (XIV, 148—149). В этих словах — целая «программа» будущей биографии Дельвига. Наличие временных границ, вводимых смертью, и внешняя позиция биографов позволяет сюжетно оформить жизненный материал (показать развитие личности от первого незамеченного проблеска таланта к ранней зрелости и возмужалости души), придать ему лирическое освещение (показать жизнь, богатую прекрасными чувствами). При этом дважды употребленным словом «свидетель» подчеркивается важность именно внешней позиции. Занимая внешнее положение по отношению к своему предмету повествования, биограф на-

⁴ Пушкин употребляет в данном тексте близкое по значению к слову «биография» словосочетание «написать жизнь». Ср. в письме к Вяземскому по поводу смерти Карамзина: «Читая в журналах статьи о смерти Карамзина, бешусь. Как они холодны, глупы и низки. Неужто ни одна русская душа не принесет достойной дань его памяти? <...> Напиши нам его жизнь, это будет 13-й том Русской Истории» (XIII, 286).

чинает оформление жизненного материала под определенным углом зрения. Дело не только в сборе необходимых сведений: по мнению Пушкина, это условие необходимое, но недостаточное («мы в биографии славных писателей наших довольствуемся означением года их рождения и подробностями послужного списка, да сами же потом и жалуемся»; XI, 34). Главным для биографа должен быть, по-видимому, четко осознанный ценностный подход к личности, который способствует оформлению жизненного материала не только в сюжетном, но что особенно важно для биографии художественной, в характерологическом и лирическом аспектах. В «Путешествии в Арзрум» во фрагменте о Грибоедове мы встречаемся с практическим воплощением данного подхода: «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году,— пишет Пушкин. — Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, — всё в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан <...>

Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчистить одиножды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздною рассеянностью; уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединенных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе, и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия: *Горе от ума*, произвела неописанное действие и вдруг поставила его на ряду с первыми нашими поэтами. Несколькими годами потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, не ровного боя не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна» (VIII, 461--462).

Обращает на себя внимание то, что эстетическое оформление жизни Грибоедова ведется Пушкиным на минимальном биографическом материале, который составляет сюжетную

канву повествования, проецируя биографические факты в трех планах: поэтическое поприще (от участи непризнанного поэта — к поэтической славе), политическое поприще (от участи непризнанного государственного деятеля — к назначению на пост посланника и гибели на этом посту), частная жизнь (от пылких страстей — к женитьбе на той, которую любил). При этом особое значение приобретает для Пушкина характерологическое освещение личности Грибоедова, его умение повернуть жизнь согласно своим расчетам. Вспоминая о Грибоедове, Вяземский также подчеркивает, что не был Грибоедов «как полагают многие, человеком увлечения: он был более человеком обдумывания и расчета».⁵ Именно эти качества, присущие Грибоедову и подмеченные Пушкиным и Вяземским, являлись составляющими облика романтического героя. «Непризнанный Наполеон», «рожденный с честолюбием и дарованиями», «опутан сетями неизвестности», вдруг «почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь» (VIII, 461). Эта же романтическая модель характера используется Пушкиным в конце 6-й главы «Евгения Онегина»:

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

Так, полдень мой настал, и нужно
 Мне в том сознаться, вижу я.
 Но так и быть: простимся дружно,
 О юность легкая моя!

Благодарю тебя. Тобою,
 Среди тревог и в тишине,
 Я наслаждался... и вполне;
 Довольно! Сясною душою
 Пускаюсь ныне в новый путь
 От жизни прошлой отдохнуть.

Дай оглянусь... (VI, 136)

< >

Лирическое освещение событий вытекает из добровольного прощания с молодостью, в биографическом же наброске о Грибоедове оно осложняется предчувствием скорого прощания с жизнью. «Я расстался с ним в прошлом году, в Петербурге,— пишет Пушкин,— пред отъездом его в Персию. Он был печален и имел странные предчувствия <...> пророческие слова Грибоедова сбылись. Он погиб под кинжалами персиян, жертвой невежества и вероломства. Обезображенный труп его, бывший три дня игралищем тегеранской черни, узан был только по руке, некогда простреленной пистолетною пулею» (VIII, 460—461).

⁵ Вяземский П. А. Указ изд., с. 235.
 4—2221

Пушкин начинает рассказ о Грибоедове с финала, с описания их последней встречи и гибели Грибоедова, затем переходит к рассказу о знакомстве с ним в 1817 году. Таким образом, события воссоздаются Пушкиным в обратной последовательности («Я расстался с ним в прошлом году» — «Я познакомился с ним в 1817 году»), которая позволяет дважды дать описание гибели Грибоедова, первый раз с точки зрения других, подчеркнув ее жестокость и ужас, второй раз — с точки зрения как бы самого Грибоедова, для которого она не имела ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна». Таким образом, смерть вносила не только завершающий, но и поэтический момент в эстетическую интерпретацию личности. Смерть великого человека не просто воспринималась Пушкиным как «высокий предмет для поэзии», как, например, смерть Байрона (XIII, 99), но и вносила возможность поэтического освящения личности и в биографической прозе, и в сознании читателя. Отвечая Вяземскому по поводу его сожалений о сожжении записок Байрона⁶, Пушкин заме-

⁶ В письмах Вяземского В. Ф. Вяземской и Пушкину на протяжении почти полутора лет говорится о намерении его написать о Байроне: 21 июня 1824 г.: «Пускай он (Пушкин — Н. М.) пришлет скорее стихи на смерть Байрона; я сам хочу прозою писать о том же Вместе напечатать» (Остафьевский Архив кн. Вяземских. Пб., 1909, т. V, вып. 1, с. 26). 2 августа 1825 г.: «...в Остафьево <...> примусь баять о Байроне. Между тем всё эта мысль гнездится у меня в голове, и собираю все возможные материалы» (XIII, 201). Пушкин был заинтересован замыслом Вяземского, что видно из его писем; май-июнь 1825 г.: «...все-таки жду твое о Байроне» (там же, с. 184); 13 июля 1825 г.: «...что твой Байрон или Бейрон?» (там же, с. 187); 10 августа 1825 г.: «Что твой Байрон? перешли мне его прежде печати» (там же, с. 204). Согласно черновому тексту записки А. И. Тургенева о русских переводчиках Байрона, составленной им по просьбе Т. Мура вечером 20 февраля 1829 года, Вяземский «имел намерение написать его (Байрона — Н. М.) биографию до того как узнал, что более искусная рука собирается воздвигнуть ему *памятник, вековечнее меди*» (Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). М., 1982, с. 747, оригинальный текст с. 746, текст дневника А. И. Тургенева, с. 742). Тургенев и Вяземский имеют в виду сообщение, согласно которому сам Мур в 1828 году приступил к написанию биографии Байрона (там же, с. 732). Таким образом, сожаления Вяземского по поводу сожженных записок Байрона можно рассматривать как *сетования биографа по поводу потери ценного материала*, а ответ Пушкина, как своеобразную «программу» построения биографии на минимальном биографическом материале, то есть биографии художественной. Точно установить характер замысла Вяземского невозможно, думается, однако, что он был каким-то образом связан с биографией поэта. Тогда сожаления Вяземского по поводу сожженных записок Байрона можно рассматривать как *сетование биографа*.

чает: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне» (XIII, 243). Пушкин интерпретирует личность Байрона по той же сюжетной схеме, что и Грибоедова: поэтическая слава, частная жизнь (мучения великой души), политическое поприще (борьба за освобождение Греции и героическая смерть).

Лишь в словах о «мучениях великой души» слышится едва уловимый намек на то, что в жизни Байрона был момент, когда он почувствовал необходимость расцелиться раз и навсегда со своим прошлым и покинул Англию, став добровольным изгнанником. Однако наличие этого поворотного события в жизни поэта позволяет предположить, что он был бы замечен Пушкиным и включен им в эстетическую интерпретацию личности Байрона как кульминационный момент. Кроме того, Пушкин, как и в случае с Грибоедовым, видел в судьбе Байрона вариант наполеоновской судьбы. В статье «О трагедии Олина «Корсер» Пушкин отмечает, что «[сближение себя] с Наполеоном нравилось <...> самолюбию» Байрона (XI, 64). Таким образом, рассмотренные наброски биографий Грибоедова и Байрона трактовались Пушкиным как варианты наполеоновской легенды.⁷

«Путешествие в Арзрум», несмотря на свою мемуарную основу, традиционно относится к художественным текстам, так как Пушкин сам его готовил к печати и издавал. Совпадение организации материала в эскизе о Грибоедове с теоретическими замечаниями Пушкина о замысле биографии Дельвига и Байрона позволяет рассматривать эти материалы как подступы Пушкина к художественной биографии.

Таким образом, мы вплотную подошли к вопросу о соотношении художественных и внехудожественных биографических текстов в понимании Пушкина. Для рассмотрения этого вопроса обратимся к поэтике «Начала автобиографии» и сопоставим ее с поэтикой предшествующих текстов.

В период работы над «Арапом Петра Великого» и над «Началом автобиографии» Пушкин обращался к рукописной немецкой биографии А. П. Ганнибала⁸, к своему переводу этой

⁷ О понимании наполеоновской легенды в пушкинскую эпоху см.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977, с. 11—12.

⁸ Рукописная биография А. П. Ганнибала принадлежит перу А. К. Роткирха (1746—1797), мужа С. А. Ганнибал (1759—1802). См.: Телетова Н. К. Забытые родственные связи Пушкина. Л., 1981, с. 116.

биографии и к воспоминаниям П. А. Ганнибала. При этом в работе над родословной был использован не только мемуарный текст, но и прежде написанный текст «Арапа Петра Великого». Работая над «Началом автобиографии», Пушкин в семантическом плане опирался на художественный текст, то есть на «Арапа Петра Великого», в котором Ганнибал выведен как сподвижник, наперсник Петра I. Сопоставляя фрагмент пушкинского перевода биографии Ганнибала, рассказывающий о получении А. П. Ганнибалом в Париже письма от Петра I, «Арап Петра Великого» и «Начало автобиографии», можно прийти к выводу, что мотивировка решения Ганнибала вернуться в Россию отлична от той, которая дается в немецкой биографии. В пушкинском переводе подчеркивается морально-этическая сторона ситуации: «Петр <...> писал Регенту, что он Анниб. <ала>принуждать никак не намерен вступить в свою службу, что он совершенно свободен и что предоставляет он всё его совести» (XII, 436)⁹. Вопрос о совести понимается А. П. Ганнибалом как вопрос о чести; он «немедленно оставил службу, благодарив франгузов за их ласки и честь» (XII, 346). В «Арапе Петра Великого» Пушкин заменяет вопрос о чести вопросом о «доброй воле» Ганнибала, подчеркивая, что в любом случае Петр решил не оставлять «прежнего своего питомца» (VIII, 8). Благородство Петра, проявившееся в этом решении, «тронуло Ибрагима до глубины сердца. С той минуты участь его была решена» (VIII, 8). Таким образом, как и в художественной биографии, в «Арапе Петра Великого», рассказывая о судьбе своего предка, Пушкин подчеркивает наличие решающего момента в его судьбе и доброй воли, иными словами, права выбора у героя повествования. В «Начале автобиографии» Пушкин сохраняет эту трактовку, но снимает кульминационное напряжение: «Тронутый Ганнибал немедленно отправился в Петербург» (XII, 312).

Рассказывая о присвоении Ганнибалу звания капитан-лейтенанта по возвращении из Парижа в Россию, Пушкин также

⁹ В тексте Роткирха данное место читается следующим образом: «Настоящая причина этой проволочки не могла укрыться от пронизательности государя. Он написал регенту, что Ганнибала к своей службе не неволит и настоящим предоставляет ему полную свободу действовать по собственной совести и доброй воле». (Рукоя Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 54; немецкий текст на с. 47).

ориентируется не на поэтику художественной прозы (см. в «Арапе Петра Великого»: «На другой день Петр <...> поздравил его капитан-лейтенантом бомбардирской роты преображенского полка, в коей он сам был капитаном»; VIII, 13), а на поэтику внехудожественной биографии («Государь <...> сделал его (28 лет) бомбардирской роты Л. Г. Преображенского полка, коего полка сам Петр был капитаном, капитан-лейтенантом...»; XII, 436). В «Начале автобиографии» об этом обстоятельстве говорится: «Государь пожаловал Ганнибала в Бомбардирскую роту Преображенского полка капитан-лейтенантом. Известно, что сам Петр был ее капитаном» (XII, 312).

На близость «Начала автобиографии» к поэтике внехудожественной биографии, помимо стилистической ориентации, указывает авторская установка, позиция Пушкина-биографа. В художественной биографии он совершенно определенно заявлял о субъективности своего повествования, которая исходит из позиции свидетеля или очевидца. В биографии внехудожественной, наоборот, подчеркивается, что свидетелями являются другие, при этом биограф объективно оценивает их показания (см. упоминание образа Петра и Павла, связанного со встречей Петром А. П. Ганнибала, «который хранился у его сыновей, но которого я не мог уж отыскать». Ср.: «Его постановления доньше уважаются в полуденном краю России, где в 1821 году видел я стариков, живо еще хранивших его память»; XII, 312, 313) или же по необходимости ссылается на них. См. ссылки Пушкина на «рукописную биографию», на «немецкого биографа», на семейное предание, о котором он знает «довольно темно» (XII, 311, 312, 313). Такой подход к свидетельствам очевидцев вносит в повествование установку на объективное освещение событий, которая неоднократно подчеркивается Пушкиным («Известно, что сам Петр был ее капитаном», «Судьба Долгоруких известна»; XII, 312). В художественном же тексте все свидетельства очевидцев даются автором преломленными через его субъективное мировосприятие: «По свидетельству всех исторических записок, ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов того времени» (VIII, 3).

Сюжетная организация материала в художественной биографии, опирающаяся на временные границы, вводимые датами рождения и смерти, и предполагающая наличие кульминационного поворота в развитии событий, а также лирического освещения событий, которое является следствием морально-

волевой установки биографа, во внехудожественной биографии трансформируется в простое перечисление послужного списка, в котором факт смерти ставит лишь финальную точку. Рассмотрим, как говорится в пушкинском переводе немецкой биографии о последних годах жизни Ганнибала: «Елизавета воцарилась — Анниб. <ал> написал ей только — Помяни мя Г <оспо>ди Егда etc. — Она тотчас подарила ему 600 душ в Пск. <овской> Губ. <ернии> и село *Рагола* около Ревеля, сделала его бригадиром, обер-комендантом Ревеля, Ген. <ерал>-Майором, после Генерал-Инженером, Ген. <ерал>-Аншефом, и Директором Каналов в Кронштадте и Ладожского сообщения. При Петре III попал он в отставку по болезни, подагре и кончил жизнь философом, 1781 14 мая на 93 <г.> погреб. <ен> в *Суйде* близ своей супруге» (XII, 437)¹⁰. Пушкин несколько сокращает список, но в целом ведет повествование по той же сюжетной схеме: «Когда императрица Елисавета взошла на престол, тогда Ганнибал написал ей евангельские слова: помяни мя, егда приидеши во царствие свое. Елисавета тотчас призвала его ко двору, произвела его в бригадиры, и вскоре потом в генерал-майоры и в генерал-аншефы, пожаловала ему несколько деревень в губерниях Псковской и Петербургской <...>, также деревню *Раголу*, близ Ревеля, в котором несколько времени был он обер-комендантом. При Петре III вышел он в отставку и умер философом (говорит его немецкий биограф) в 1781 году, на 93 году своей жизни» (XII, 312—313). Эту же сюжетную схему использует Пушкин, рассказывая об Иване Абрамовиче Ганнибале: «Он пошел в военную службу вопреки воле родителя, отличился и, ползая на коленях, выпросил отцовское прощение. Под Чесмою он распоряжал брандерами и был один из тех, которые спаслись с корабля, взлетевшего на воздух. В 1770 году он взял Наварин; в 1779 выстроил Херсон. Его постановления донные уважаются в полуденном краю России, где в 1821 году я видел стариков, живо еще хранивших его память. Он поссорился с Потемкиным. Государыня оправдала Ганибала и надела на него Александровскую ленту; но он оставил службу и с тех пор жил по большей части в Суйде, уважаемый всеми замечательными людьми славного века, между прочими Суворовым, который при нем оставлял свои проказы...» (XII, 313).

¹⁰ Текст немецкой биографии в данном месте Пушкиным значительно сокращен. См.: Рукою Пушкина, с. 49, 56.

При этом о смерти И. А. Ганнибала даже не упоминается. Так же как и в предыдущем фрагменте, биографические факты выстраиваются по линии значимости событий и должностей при отсутствии кульминационного (поворотного) пункта, при этом ценностное осмысление личности И. А. Ганнибала выводится из отношения к нему «замечательных людей славного века» и заканчивается освещением отношений И. А. Ганнибала с Суворовым. Для Пушкина, таким образом, в данном случае важен не столько сам жизненный путь Ивана Абрамовича, сколько отражение этого пути в жизни и сознании других (Суворова, государыни, стариков и т. д.). В «Начале автобиографии» обращает на себя внимание отсутствие временных границ, вводимых датами рождения и смерти.¹¹ Рассказ о предках начинается не с рождения, а с «деяний», при этом жизнь каждого дается и оценивается в свете его общественной позиции и частной жизни. Сам факт смерти важен именно в характерологическом плане, иногда им подменяется весь биографический очерк: «При Петре I <...> стольник Федор Матвеевич уличен был в заговоре противу государя и казнен вместе с Цыклером и Соковниным» (XII, 311) Или: «Первая жена его, урожденная Воейкова, умерла на соломе, заключенная им в домашнюю тюрьму, за мнимую или настоящую ее связь с французом, бывшим учителем его сыновей...» (XII, 311). В «Начале автобиографии» факт смерти не несет в себе возможности лирической интерпретации событий за исключением последнего эпизода, лиричность которого навеяна сходством его финала с традиционным финалом средневекового романа («Смерть соединила их. Они покоятся друг подле друга...»; XII, 314).

Таким образом, среди биографических текстов нами различаются художественные и внехудожественные, которые и выделяются в самостоятельные подгруппы. Пушкин различал их по их поэтической организации, предлагающей эстетическую интерпретацию личности в художественной биографии и ее отсутствие в биографии внехудожественной.

Эстетическая интерпретация предполагает наличие не только сюжетного оформления жизненных фактов, но и обязательное характерологическое освещение личности, а также лири-

¹¹ В «Начале автобиографии» нет ни одной даты рождения, но упоминается о смерти шести представителей рода, из которых датируются только две.

ческий колорит повествования, исходящий из поэтизации смерти героя. Для авторской установки характерно субъективное освещение событий, которое является следствием определенной позиции автора как очевидца происходившего.

Во внехудожественной биографии лирическое освещение событий отсутствует, основное же значение приобретает сюжетная организация материала, при которой характерологическая линия заметно ослаблена отсутствием кульминации, а также ориентацией автора на объективизацию повествования.

Поэтому пушкинское «Начало автобиографии» рассматривается нами как внехудожественный биографический текст. Своими корнями он уходит в атмосферу литературной борьбы с Булгариным 1830 года, когда в черновиках статьи «Опровержение на критику» рождались первые наброски будущей родословной¹². Мы не касались вопроса о дате написания «Начала автобиографии», так как этот вопрос требует дополнительных исследований; не был затронут нами и вопрос об отношении Пушкина к автобиографическим текстам, так как это — тема отдельной статьи.

¹² Левкович Я. Л. Указ. соч., с. 129, 134.

К ЛИТЕРАТУРНЫМ ОТНОШЕНИЯМ ПУШКИНА И С. П. ШЕВЫРЕВА

I

После того, как «Петроград» Шевырева («Московский вестник», 1830, ч. 1, № 1, с. 3—6) был введен М. И. Аронсоном в круг источников «Медного всадника»¹, это стихотворение неоднократно привлекало внимание исследователей². Однако в научной литературе до сих пор недостаточно освещена творческая история «Петрограда», а между тем сохранившийся документальный материал позволяет рассматривать данный текст в более широком, нежели принято, контексте.

Как известно, в 1829 г., перед отъездом в Италию, Шевырев двенадцать дней (с 16 по 28 февраля) пробыл в Петербурге, тесно общаясь с Пушкиным и его литературными единомышленниками³. Здесь, как свидетельствует запись в дневнике Шевырева от 2 марта 1829 г., ему «пришла <...> тема для пиесы: Море спорило с Петром (Основ <ание> Петербурга)»⁴. Через три месяца, 22 июня (по новому стилю)

¹ См.: Аронсон М. К истории «Медного всадника». — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. I, с. 221—226.

² Из работ последних лет см.: Тойбин И. М. Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976, с. 144 и след.; Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981, с. 196—199; Питолина Н. В. Пушкинский «Современник» и «Московский наблюдатель» (1835—1837). — В кн.: Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981, с. 51; см. также комментарий Н. В. Измайлова в кн.: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978, с. 135.

³ См. письма Шевырева М. П. Погодину от 18 и 25 февраля 1829 г. — Лит. наследство. М., 1934, т. 16/18, с. 702—704. Ср. его «Рассказы о Пушкине». — В кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 41.

⁴ Цит. по: Аронсон М. К истории «Медного всадника», с. 221.

1829 года, сообщая Погодину о предстоящей поездке на остров Искио, Шевырев суммировал впечатления от первого знакомства с Римом: «Ощущения Римские совершенно противоположны Петербургским: Петербург нов, свеж, молод; Рим стар, валится, пылеет, заплеснел; Пет<ербург> произведет мгновенное блестящее впечатление в первый день, как присидешь в него; Рим охладит весь пыл мечтательности своим суровым и загаженным видом; в Италию искусственную надо всмотреться (не говорю о природной, она всегда свежа), чтобы наслаждаться ею; Венера Медиц <ейская> тебя сначала более пленит в каком-нибудь слепке новом, чистом, ослепительно-белом, нежели в оригинале; но в слепке ты не ею пленишься, а свежестью, белизною мрамора; погладишь рукою. Оригинал же пылен; здесь сквозь льль отгадай тайну красоты. Другими словами, Петербург книга 19-го века в новом свежем переплете, изданная на реленевой бумаге с золотым обрезом, раскрашенная всеми причудами искусства новейшего; Рим ветхий, пыльный пергамент, в котором массивные буквы уже выбились от времени и нечетки для глаз молодых. Потому лучше въезжать в него холодно, без восторгов, без восклицаний; потому Пет<ербург> можно в неделю обозреть, а в Риме мало двух лет для прочтения великолепного манускрипта, исписанного почерками всех веков и всех письмен человеческих». Далее автор сетовал: «Много роится у меня в голове, а присесть все некогда...» И завершает это письмо приписка: «П <ушки> ну *надо* теперь издать Бориса»⁵.

9 августа (по новому стилю) 1829 г. на острове Искио Шевырев написал стихотворение «Петроград». Начиная с 1936 г., оно неоднократно перепечатывалось — в том числе дважды в

⁵ РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 26—26 об. Несколько слов из приведенного выше отрывка («Петербург нов <...> заплеснел») процитировано в монографии И. М. Тойбина, по мнению которого параллель «Петербург—Рим», часто встречающаяся в текстах Шевырева на рубеже 20—30-х гг., «используется», в частности, «для возвеличения русской монархии» (Тойбин И. М. Пушкин: Творчество 1830-х годов, с. 146—147). На наш взгляд, тексты Шевырева 1829 и 1830 гг. не дают основания для такого вывода (ср.: М а н н Ю. В. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969, с. 153—154). О давней культурной традиции, которую имела параллель «Петербург—Рим», см.: Л о т м а н Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 239—248.

составе томов Большой серии «Библиотеки поэта»⁶. В комментариях к этим научным изданиям уже упоминалось примечание, которое в автографе, посланном при письме Погодину от 17 сентября (по новому стилю)⁷, было сделано к строкам [15—16]: «По синеющим устам Пена белая катилась» — «Эти два стиха, милый друг, взяты из природы». В данном автографе есть, однако, и еще одно авторское примечание.

Четвертая строфа «Петрограда» (завершение монолога Петра, обращенного к морю) оканчивается строками [29—32], которые во всех изданиях, воспроизводящих текст «Московского вестника», читаются следующим образом:

И с твоих же берегов
Да узрят народы славу
Руси бодрственных сынов
И окрепшую державу.

В автографе же, посланном Погодину, строка [32] читается: «И подъятую державу», и к ней следует примечание: «Хотел я сказать окрепшую, да скажут, украл у П <ушкина>: *окрепла Русь*»⁸. Эти колебания Шевырева отразил и автограф «Петрограда», сохранившийся в его дневнике за 1829 г.; здесь последовательность вариантов интересующей нас строки такова: «И окрепшую державу» — «И восставшую державу» — «И подъятую державу» — «И окрепшую державу»⁹. Нет сомнения, что именно Погодин установил окончательное чтение этой строки, не смутившись реминисценцией из «Полтавы» (песнь первая).

Знакомство Шевырева с «Полтавой» могло произойти еще в декабре 1828 года, когда Пушкин, приехав в Москву, просил Погодина переписать поэму для Николая I; в распоряжении Погодина «Полтава» находилась с 16 декабря 1828 года по 3 января 1829 года, причем известно, что 30 декабря он (без

⁶ См.: Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939, с. 70—72; 223; Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972, т. 2, с. 176—178; 697—698.

⁷ За текстом стихотворения следовало обращение к адресату: «Вот тебе, милый ленивец, гостинчик в твою Радугу. Мысль зародилась еще в Питере, а исполнилась на Средиземном море» (РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 36 об.).

⁸ РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 36.

⁹ ОР и РК ГПБ, ф. 850, № 14, л. 82 об. В третьем (и более позднем) автографе «Петрограда» также принят вариант: «И окрепшую державу» (ЦГАЛИ, ф. 563, оп. 1, № 4, л. 22 об.).

санкции автора) читал ее в одном из московских домов¹⁰. Шевырев мог прочитать (или услышать) «Полтаву» и в феврале 1829 года в Петербурге (см. выше). Во всяком случае летом 1829 года он держал в руках отдельное издание поэмы (оно появилось 27—28 марта 1829 г.): в недатированном письме Погодину, которое было отправлено уже по возвращении с Искю в Рим, но до посылки «Петрограда», т. е. во второй половине августа — начале сентября 1829 года, Шевырев сообщал: «Скоро тебе пошлю новую пиесу: Петроград для альманаха <...>. А я прочел и Полтаву — и знаешь ли что? — Выжигина»¹¹.

Как представляется, сознательная реминисценция из «Полтавы» в тексте «Петрограда» небезынтересна для понимания генезиса этого произведения. Можно предположить, что замысел Шевырева до известной степени был подсказан «Полтавой», и не случайно поэма Пушкина и стихотворение Шевырева могут быть объединены по логической модели, сформулированной в статье «О ничтожестве литературы русской»: «Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» (XI, 269). Отметим и тот факт, что парафраза пушкинских слов «Окрепла Русь» находится в том же сегменте текста, где впервые возникает мотив «славы»: согласно недавно высказанной точке зрения¹², именно этим мотивом все части поэмы скрепляются в целое.

Известный нам характер литературного общения Пушкина и Шевырева в рассматриваемый период не исключает и гипотезу о том, что «Петроград» был инспирирован автором «Полтавы» во время их бесед. Не так уж редки случаи, когда Пушкин «бескорыстно» или в собственных творческих интересах предлагал определенные темы (или сюжеты) близким ему литераторам. В этой связи обращает на себя внимание трагедия Шевырева «Ромул» (из пяти предполагавшихся действий было написано только два), идея которой обдумывалась с августа 1829 г.¹³, когда и был создан «Петроград». Трудно предпо-

¹⁰ См. записи в Дневнике Погодина. — В кн. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 17—18.

¹¹ РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 52—52 об.

¹² См.: А. С. Пушкин: Статьи и материалы. Горький, 1971, с. 25—40 (Ученые записки Горьковского гос. университета, вып. 115).

¹³ См. примеч. М. И. Аронсона в кн.: Шевырев С. П. Стихотворения, с. 228—229.

ложить, чтобы Шевырев — единственный из современников Пушкина, упомянувший о «проекте» его «драмы: Ромул и Рем»¹⁴, не соотносил бы с этим «проектом» (о котором он узнал вскоре по возвращении Пушкина из Михайловского) замысел своей трагедии. Возможно, что Пушкин, рассказав Шевыреву о плане «Ромула и Рема», в той или иной форме предложил собеседнику самому опробовать эту широкую тему; нечто похожее могло иметь место и в ситуации, когда задумав «поэму о наводнении»¹⁵, Пушкин «вызвал» написание «Петрограда».

2

Первая книжка «Московского вестника» за 1830 год содержала раздел «Отрывки из частных писем». В него входило письмо П. В. Киреевского «О Шеллинге» (Мюнхен, 7/19 октября 1829 года) и подборка «О пынешней славе России в чужих краях», в которой были опубликованы выдержки из писем корреспондентов Погодина в Дрездене (ноябрь 1829 года) и Риме (27 октября 1829 года). Как установил В. В. Стратен, авторами этих писем были соответственно Н. М. Рожалин и Шевырев¹⁶. Погодин, однако, напечатал лишь небольшой фрагмент из обширного письма Шевырева; ниже цитируется часть этого письма, включающая текст, опубликованный в «Московском вестнике»¹⁷ (он выделен курсивом).

«Надо бы нам вербовать Петров из высшего класса: у нас нужен Христос или Князь Профессор, т. е. искупитель ученого звания, так как Петр был искупитель России. Так и по всем частям нужны Петры (был Дмитрий в профессоры¹⁸, да не стало его; у меня есть человек, но об этом после¹⁹), надо Кня-

¹⁴ Москвитянин, 1841, ч. V, № 9, с. 245.

¹⁵ Н. В. Измайлов относит возникновение этого замысла ко второй половине 20-х гг. (см.: Пушкин А. С. Медный всадник, с. 253); ср. в рецензии Л. С. Сидякова на это издание: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1979, т. 38, вып. 3, с. 272.

¹⁶ См.: Стратен В. В. Н. М. Рожалин, идеалист 20-х годов XIX в. — Ученые записки высшей школы г. Одессы, 1922, т. II, с. 103, примеч. 1. См. также: Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре. — Лит. наследство. М., 1932, т. 4/6, с. 449, примеч. 59.

¹⁷ «Московский вестник», 1830, ч. I, № 1, с. 117—118

¹⁸ Имется в виду Д. В. Веневитинов, скончавшийся 15 марта 1827 г.

¹⁹ По всей вероятности. Шевырев подразумевает Рожалина. Ср. указанные выше работы В. В. Стратена и С. Н. Дурылина (раздел «Вертер aus der Stadt Moskau»).

зя Подъячего, надо литератора, актера и т. д. Вот путь, которым должна идти Русь по толчку Петра. Наш путь — не путь крови (как французский), а путь труда, терпения, путь Христов. <...>И так, согласно с этим, теперь надо огненным пером написать Историю Петра так, чтобы она врезалась во всех русских от вельможи до сапожника. И это, друг мой, твое дело. Проснись-ка и напиши Евангелие Русское. В ожидании твоей Истории я каждое утро вместо библии буду читать Голикова²⁰. Ты сделаешь это эпически, а я, может быть, после Ромула, вдохновленный тобою, выставлю его на сцену. Пусть это и мечты... Но Петра, Петра надо, пора пустить в ход, и это исполнишь — ты. Помнишь, как ты хотел писать Жизнь Христа, да вот тебе Христос Русский! Принимайся же да брось все свои пустяки журнальные. Тогда к черту Полевые и Булгарины! — И начнется дело Просвещения. — *Состояние России теперь слава Богу: мы под Византией! Бог послал нам царя твердого. Душа его растворена ко благу. Минута его — есть минута художника, совершившего подвиг. Такие минуты бывают зародышем счастья народного, благотворений царских. Пушкину надо бы воспеть наши подвиги: остановиться у ворот Константинополя и вместо меча и огня предложить ему оливу и элей — чудо достойное русских.* — Всякому свое, вот девиз наш. Мы растем не как Римская империя, — это вздор. Мы выросли силами для того, чтобы благородно защищать право слабого. Дух завоеваний никогда не был духом русских: дух терпения — вот наш дух. Россия есть гений держав, по определению Бюффона. *Как любят нас иностранцы! <...>*²¹.

Фразу из этого письма («Наш путь <...> Христов») уже приводили М. И. Аронсон и И. М. Тойбин²², которые справедливо расценили ее как одну из основных историософских формул, выработанных в кружке Погодина — Шевырева; указывалось и то, что очерк этой историософии в 1832 г. представил Погодин во «Взгляде на русскую историю». Существенно, однако, под-

²⁰ Имеется в виду многотомный труд И. И. Голикова «Деяния Петра Великого...» (1788—1797).

²¹ РО ИРЛИ, ф. 26, № 14, л. 58 об. — 59 Далее в письме следуют конкретные примеры, нами опущенные (см.: Московский вестник, 1830, ч. 1, № 1, с. 117—118).

²² См.: Аронсон М. «Конрад Валленрол» и «Полтава». (К вопросу о Пушкине и московских любомудрах 20—30-х годов). — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. II, с. 48; Тойбин и И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830-х годов. Воронеж, 1980, с. 77.

черкнуть, что данный пассаж Шевырева вполне отражает настроения, которые были характерны для определенной части европейской интеллигенции в период русско-турецкой войны 1828—1829 годов. Как известно, 12 мая (по новому стилю) 1829 года З. А. Волконская, Шевырев и Рожалин посетили Гете. Наиболее подробно описана эта встреча в ряде писем Рожалина, анализируя которые С. Н. Дурылин заключил, что «русский поход во Фракию» несомненно затрагивался в беседе с Гете²³. Исследователь в этой связи отмечает интерес Гете к Петру Великому, зафиксированный Эккерманом в записи от 12 апреля 1829 года (знаменитое высказывание о гибельном местоположении Петербурга²⁴), а также указывает на его итоговую характеристику русской политики, сделанную уже после заключения (14 сентября по новому стилю) Адрианопольского договора: «То, что русские обуздали себя и не вошли в Константинополь, свидетельствует о величии духа...»²⁵ (запись Эккермана от 6 декабря 1829 года).

Письмо Шевырева написано тоже в мирную пору, но одно конкретное его место («чудо достойное русских») могло соотноситься и с каким-то суждением Гете, высказанным еще в мае: любой разговор о восточной войне должен был коснуться проблемы Константинополя, учитывая то почти сакральное значение, которым наделила этот город русская историческая традиция.

С другой стороны, аналогию с пассажем Шевырева находим в третьей части «Путевых картин» Г. Гейне (ее отдельное издание вышло в конце 1829 года, но отрывки появлялись в журналах в течение этого года). Глава XXX содержит рассуждение о России, до сих пор интригующее ученых: «... Свобода возникла в Англии на почве исторических обстоятельств, в России же — на основе принципов <...> Россия — демократическое государство, я бы назвал ее даже христианским государством, если употреблять это столь часто извращаемое понятие в его лучшем космополитическом значении: ведь рус-

²³ См.: Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре, с. 441. Сам Шевырев был настолько смущен, что в беседе участия не принимал (см.: Русский архив, 1909, № 8, с. 585—586).

²⁴ См.: Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981, с. 328.

²⁵ См. там же, с. 335 О причинах, по которым Николай I отказался от захвата Константинополя, см.: Фадеев А. В. Россия и Восточный кризис 20-х гг. XIX в. М., 1958, с. 330—331.

ские уже благодаря размерам своей страны свободны от узко-сердечия языческого национализма, они космополиты или, по крайней мере, на одну шестую космополиты, поскольку Россия занимает почти шестую часть всего населенного мира»²⁶. Чуть выше Гейне называет Николая I — «рыцарем, защитившим греческих вдов и сирот от азиатских варваров и заслужившим в этой борьбе свои шпоры»²⁷.

Еще в 1920-е годы Ю. Н. Тынянов и Г. И. Чулков пришли к выводу, что данные строки Гейнс навеяны разговорами с Ф. И. Тютчевым²⁸, и в этой связи небезынтересны упоминания о встречах с ним, которые содержатся в обоих цитированных выше письмах Шевырева (от 22 июня и 27 октября 1829 года)²⁹. От Тютчева, кстати, Шевырев мог узнать и точку зрения Шеллинга, который осенью 1829 года говорил П. В. Киреевскому, что России «суждено великое значение, и никогда еще она не выказывала своего могущества в такой полноте, как теперь...»³⁰ (в этой же беседе Шеллинг очень высоко аттестовал Тютчева).

Если допустить, что в письме от 27 октября 1829 года не только изложено мнение самого Шевырева, но и суммированы высказывания целого ряда лиц (известные ему по личным беседам или в передаче), то и в риторическом обращении к Пушкину³¹ можно усмотреть некое обобщенное пожелание; именно Пушкин, который в конце 20-х годов воспринимался европейским обществом как «знаменитый и вместе с тем единственный поэт в России»³², должен был упоминаться в тех случаях, когда речь заходила о пере, достойном воспеть подвиги и благо-

²⁶ Гейне Г. Собрание сочинений: В 10-ти т. М.; Л., т 4, 1957, с. 226—227.

²⁷ Там же, с. 225.

²⁸ См.: Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне. — В кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 31; Чулков Г. И. Тютчев и Гейне. — Искусство, 1923, № 1, с. 363—364. Тогдашний взгляд Тютчева на Россию выражен в его письме С. Е. Раичу 1828 г., отрывки из которого приведены в ответном «Письме другу за границу» (Галатей, 1829, ч. I, № 1, с. 40—43).

²⁹ Соответствующие выдержки из писем Шевырева публикуются в тютчевском томе «Лит. наследства».

³⁰ Московский вестник, 1830, ч. 1, № 1, с. 115.

³¹ О том, что Пушкин находился в действующей армии, Шевырев знал из письма Погодина от 13 августа 1829 г. (Русский архив, 1882, № 5, с. 98).

³² См.: Глинка С. Англичанин о Пушкине зимою 1829—1830 гг. — Пушкин и его современники, Л., 1927, вып. 31—32, с. 105.

родство русских войск. На родине же «стихотворения Пушкина, прославляющие победы, были поставлены в порядок дня»³³.

Певцом «русской славы», Пушкин, как известно, не стал. Но интерес к историософским построениям своих московских приятелей он сохранил до конца жизни. Совершенно не касаясь здесь этой проблемы, обратим внимание лишь на одну деталь. Латинское выражение «всякому свое», которое Шевырев в данном письме назвал «девизом нашим», именно в этом качестве перешло в его «Историю поэзии»: «Но какая страна <...> младшая из всех, была всех великодушнее и избрала девизом: *всякому свое?*»³⁴. Этой формулой и Пушкин закончил рецензию на книгу Шевырева: «Девиз России: *sum cuique* (XII, 66).

³³ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 194.

³⁴ История поэзии: Чтения <...> Степана Шевырева. М., 1835, т. 1, с. 35. Соответственно, трактовать эту формулу как сугубо пушкинский вывод (см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 328) у нас нет оснований.

ТРИ ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ: «ПУШКИН И ФРАНЦУЗСКАЯ КУЛЬТУРА»

1. Пушкин и «Historiettes» Таллемана де Рео.

Работая над первой главой «Евгения Онегина», Пушкин упомянул, что герой его «хранил» «в памяти своей» «дней минувших анекдоты». Что здесь имелось в виду, становится ясно из сопоставления с «Вечером в Кишиневе» В. Ф. Раевского. Здесь «маиор» <т. е. сам автор. — Ю. Л.> обрушивается на «Воп-пот*** камердинера Людовика 15» и добавляет: «Я терпеть не могу тех анекдотов, которые давно забыты в кофейнях в Париже».¹ Речь идет, следовательно, об особом жанре мемуарной литературы, получившей особенное развитие во Франции XVII—XVIII вв. Среди документов этого рода внимание Пушкина привлекли «Historiettes» («Занимательные истории») Таллемана де Рео. О бесспорном внимании Пушкина в начале 1820-х гг. к этому источнику свидетельствует следующее: рассказывая о своих любовных похождениях, автор мемуаров замечает: «Однажды мне передали, что мой соперник отозвался об <о> мне как о молокососе; я написал следующий куплет на модный в ту пору мотив:

Ну что ж, соперник мой, я по сравненью с вами
Не вышел ростом и годами,
Но все же вспомните, как был неправ,
Давида презирая, Голиаф».²

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 368.

² Таллеман де Рео Жедеон. Занимательные истории. Л., 1974, с. 244. Э. Л. Линецкая, переводя эти стихи, видимо, не заметила, что они уже были переведены Пушкиным. Приводим французский текст эпиграммы:

Mon rival, il est vrai, vous avez du mérite;
Contre vous ma force est petite
Vous en faites peut-être aussi trop peu d'état:
David était ainsi méprisé par Goliath.

(Talleman des Réaux. Les historiettes: Mémoires pour servir à l'histoire du XVII-e siècle publiés sur le manuscrit inédit et autographe par Mr. Monmerié. Bruxelles, 1835, t. VI, p. 275).

Эпиграмма Таллсмана де Рео вдохновила Пушкина на вольный ее перевод, приспособленный к условиям конфликта с гр. М. С. Воронцовым:

Певец-Давид был ростом мал,
Но повалил же Голиафа,
Кот<орый> <?>был <?>и генерал <?>,
И, положусь <?>, не про <ще> <?> гр <афа>

(II, 318).

Чтение двух последних строк предположительное. Это не удивительно: первые два стиха — точный перевод из Таллсмана де Рео, и Пушкин их написал быстро и уверенно. Вторые два — приспособление французской эпиграммы к одесской ситуации 1824 года.

Не касаясь всех причин интереса Пушкина к «Занимательным историям», отметим еще одну: Пушкина в Кишиневе и особенно в Одессе волновал вопрос положения поэта в обществе. В России социальный статус человека определялся чином, службой, богатством, сословностью, иногда родством или связями. Занятие поэзией не воспринималось как профессия и тем более как социальный статус. Пушкин демонстративно отказывался мириться с тем положением в обществе, право на которое ему давал его чин. «Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое» (XIII, 103). Он хотел завоевать для русской культуры «вакансию поэта» (Пастернак) — право на независимость, общественное положение и уважение, которое общество обязано питать к своему поэту. И здесь естественно было обратиться к культуре, в которой быть поэтом означало занимать определенное место в структуре общества, — к культуре Франции. При этом его интересовали имена и эпохи, связанные с борьбой поэта за право на общественное уважение (позже его в этом же аспекте будет интересовать Ломоносов). Для Франции это эпоха XVII века. Пушкина, вероятно, в «Занимательных историях» особенно заинтересовала фигура Вуатюра.

Пушкин, видимо, не был поклонником поэзии Вуатюра³. Однако в данном случае его интересовала не поэзия, а поэт. Еще из «Лицея» Лагарпа, штудировавшегося им в царскосель-

³ Единственный отзыв содержится в отрывке «О французской словесности» (XII, 191).

ские годы, Пушкин знал о Вуатюре как предшественнике Вольтера по искусству, который, будучи плебеем, смог заставить вельмож уважать себя и, благодаря своему поэтическому таланту, поставить себя на равной ноге с первыми сановниками королевства. По словам Лагарпа, Вуатюр владел «искусством сблизить и сдружить запросто (*familiariser*) талант и величие, не компрометируя ни того, ни другого»⁴. Далее сообщалось, как Вуатюр в ответ на вопрос Анны Австрийской, о чем он задумался, тотчас же поднес ей стансы со смелыми упоминаниями герцога Букингема и кардинала Ришелье. Шутка была фамильярной. «Королева, говорит г-жа де Моттвиль, не почла себя оскорбленной и стихи показались ей столь милыми, что она их долгое время хранила в своем кабинете. «Этот человек умен», — прибавила она.»⁵

Таллеман де Рео приводит случаи унижения поэта вельможами: «Как-то Вуатюр зашел в трактир, где кутил Герцог Орлеанский. Бло, решив позабавиться, запустил ему чем-то в голову; произошел переполох, все бросились смеяться к Вуатюру, какой-то ливрейный лакей, по легкомыслию, едва не пронзил Поэта шпагой»⁶. И тем более важным становилось то, что этот же Вуатюр сумел поставить себя среди аристократов и придворных как равный: дружил с сыном г-жи Рамбулье, влочил за ее дочь, заставил надутых вельмож добиваться его дружбы как великой чести. Бросается в глаза поразительный параллелизм между тем, как строит свое поведение Пушкин в годы южной ссылки, и описанием поведения Вуатюра у Таллемана де Рео. То, что обычно представляется как результат неуравновешенности темперамента или «кипение молодой крови», приобретает в такой перспективе характер сознательной ориентации на образец независимого и поэтического поведения. В описании Таллемана де Рео, у Вуатюра были три страсти, кроме поэзии: карточная игра, дуэли и увлечения женщинами. Все три темы развиваются с большими подробностями: «Главным его (Вуатюра. — Ю. Л.) увлечением в жизни были любовь и игра в карты. Он играл с таким азартом, что к концу партии каждый раз вынужден был менять рубашку»⁷. По поводу страсти Вуатюра к поединкам тот же

⁴ Laharpe J. F. *Lycée ou Cours de littérature*. Paris, 1800, t. VII, p. 64.

⁵ Там же, с. 141.

⁶ Таллеман де Рео, с. 161.

⁷ Там же, с. 155.

автор писал: «Не всякий храбрец может насчитать столько поединков, сколько было у нашего героя, ибо он дрался на дуэли по крайней мере четыре раза; днем и ночью, при ярком солнце, при луне и при свете факелов».⁸ Наконец, в создаваемый Вуатюром стереотип поведения входили устные легенды о его бесконечных любовных увлечениях. «Волокитой он был изрядным: однажды — рассказывала мне м-ль де Шалэ—еще в ту пору, когда она была наставницей м-ль де Кервено, Вуатюр, придя к ней в гости, вздумал строить куры ее воспитаннице, которой было всего двенадцать лет. В этом м-ль де Шалэ ему помешала, но разрешила вволю любезничать с младшей сестрой де Кервено, которой шел только восьмой год. Потом м-ль Шалэ ему сказала: «Там внизу есть еще служанка, шепните и ей словечко мимоходом».⁹

Этот эпизод из сердечной жизни Вуатюра особенно интересен, т. к. он, возможно, является ключом к одному странному рассказу Якушкина. Говоря о посещении Пушкиным Каменки, он рассказывает, что у жены А. Л. Давыдова «была премиленькая дочь, девочка лет 12. Пушкин вообразил себе, что он в нее влюблен, беспрестанно на нее заглядывался и, подходя к ней, шутил с ней очень неловко. Однажды за обедом он сидел возле меня и, раскрасневшись, смотрел так ужасно на хорошенькую девочку, что она, бедная, не знала, что делать, и готова была заплакать; мне стало ее жалко, и я сказал Пушкину вполголоса: «Посмотрите, что вы делаете; вашими нескромными взглядами вы совершенно смутили бедное дитя». — «Я хочу наказать кокетку», — отвечал он, — прежде она со мной любезничала, а теперь прикидывается жестокой и не хочет взглянуть на меня».¹⁰

Экстравагантное поведение Вуатюра, его дерзость в обращении с аристократами, постоянная готовность языком и шпагой защищать свою честь и независимость продиктованы были убеждением, что это — «единственный способ заставить именитых господ считаться с тобой».¹¹

В дальнейшем Пушкин часто связывал гордую независимость русского поэта с тем, что у нас «писатели взяты из выс-

⁸ Там же, с. 159.

⁹ Там же, с. 155—156.

¹⁰ Якушкин И. Д. Записки, статья, письма. М., 1951, с. 41.

¹¹ Таллеман де Рео, с. 154.

шего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием» (XIII, 179), и противопоставлял положение поэта в России и Европе. Однако внимательное изучение «поэтических биографий» от Вуатюра до Байрона осталось совсем не бесследным для его выбора собственного поведения.

Гипотеза о воздействии на Пушкина «Забавных историй» Таллемана де Рео наталкивается на существенную трудность: книга (вернее, книги — первое издание вышло в шести томах) появилась в печати лишь в середине 1830-х годов. Однако в XVIII в. мемуары Таллемана де Рео распространялись в рукописной традиции и в отрывках включались в сатирические сборники. Утверждение о знакомстве Пушкина с каким-то рукописным списком памятника не покажется невероятным, если напомнить, что есть все основания предполагать наличие такого списка в начале XIX века в Москве, в кругах, с которыми соприкасался поэт, может быть, в библиотеке его отца или дяди. В 1803 году И. И. Дмитриев опубликовал в «Вестнике Европы» Карамзина басню «Прохожий»:

Прохожий, в монастырь зашедши на пути,
Просил у братии позволенья
На колокольню их взойти.
Взошел и стал хвалиль различные явленья,
Которые ему открыла высота.
«Какие, — он вскричал, — волшебные места!
Вдруг вижу горы, лес, озера и долины!
Великолепные картины!
Не правда ли?» — вопрос он сделал одному
Из братьев, с ним стоящих.
«Да! — труженик, вздохнув, отвечивал ему: —
Для проходящих.»¹

Стихотворение это — переложение отрывка из еще не опубликованных тогда мемуаров Таллемана де Рео: «Henri IV, étant à Cîteau, disait: «Ah! que voici qui est beau! Mon Dieu, le bel endroit . . . !» Un gros moine, à toutes les louanges que le Roi donnait à leur maison, disait toujours: *Transeuntibus*. Le Roi y prie garde, et lui demanda ce qu' il voulait dire: «Je veux dire,

¹² Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967, с. 205.

Sire, que cela est beau pour les passants, et non pas pour ceux qui y demeurent toujours»¹³.

Вопрос о степени знакомства Пушкина с традицией французской рукописной литературы не только не изучен, но даже и не поставлен. Пока это не сделано, все заключения на сей счет поневоле будут иметь гипотетический характер. Однако сказанного, как кажется, достаточно для постановки проблемы. По крайней мере, пока не удалось указать другой, более достоверный источник эпиграммы Пушкина «Певец Давид был ростом мал» и басни Дмитриева «Прохожий», отказываться от гипотезы существования в Москве списка мемуаров Таллемана де Рео и знакомства Пушкина с этим списком нет достаточных оснований.

2. К проблеме: Пушкин и переписка аббата Гальяни

30 сентября 1826 года Бенкендорф написал Пушкину письмо, в котором писал: «Его императорскому величеству благоугодно, чтобы вы занялись предметом о воспитании юношества» (XIII, 298). Распоряжение это «имело характер политического экзамена».¹ Пушкин был поставлен в исключительно щекотливое положение: с одной стороны, он отлично понимал, чего от него требуют (недаром он говорил Вульфу позже: «Мне бы легко было написать то, чего хотели»), с другой, считал, следуя тому же источнику, что «не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро».² Последнее означало, что Пушкин не расстался еще с надеждой влиять на правительство, а это требовало компромиссных форм выражения: собст-

¹³ T a l l e m a n t d e s R é a u x. Les historiettes... Bruxelles, 1835, t. VI, p. 275. Перевод: «Генрих IV, будучи в Сито, сказал: — Ах, как здесь прекрасно. Боже, какое чудесное место!.. Толстый монах, на все похвалы, которые король расточил их обители, отвечал неизменно: — Для проходящих <лат. — Ю. Л.>. Король заметил это и спросил его, что он хочет сказать: — Я хочу сказать, сир, что все это прекрасно лишь для проходящих, а не для тех, кто живет здесь постоянно».

Цитата приводится по изданию, имевшемуся в библиотеке Пушкина. То, что разрезанными оказались лишь стр. первого тома (до 213), может свидетельствовать как о недостаточном интересе Пушкина в последние годы к этому источнику, так и о хорошем с ним знакомстве.

¹ Примечания Б. В. Томашевского к записке «О народном воспитании» в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1978. т. VII, с. 462.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 416.

венные мысли приходилось облекать в слова, которые вызвали бы сочувствие Николая I. Да и сами мысли приходилось отбирать. Можно не сомневаться, что, когда в декабре 1834 года на балу у Е. М. Хитрово он развивал перед великим князем Михаилом Павловичем свои мысли о воспитании и «успел высказать ему многое» (XII, 335), Пушкин не был так осторожен, как в записке «О народном воспитании», хотя цель была сходной («Дай бог, чтоб слова мои произвели хоть каплю добра!»; XII, 335).

Пунктом, который был важен для собственных убеждений Пушкина в этой области и, одновременно, мог произвести благоприятное впечатление на правительство, был вопрос о подавлении домашнего образования в России. Его Пушкин и поставил в центр своей записки. Разговаривая с Вульфом, он одновременно подчеркнул это как свою заслугу и как примирительный жест в сторону правительства, хотя и не достигший цели: «Однако я между прочим сказал, что должно подавить частное воспитание. *Несмотря на то* (курсив мой. — Ю. Л.), мне вымыли голову».³

Настойчивость, с которой Пушкин обращается в этом тезису, может быть объяснена. Всякое размышление о воспитании, связанное с подведением итогов того общественного развития, которое получило свое завершение на Сенатской площади 14 декабря 1825 года, в конечном счете обращалось к оценке педагогических идей Руссо. От Карамзина как автора «Моей исповеди» до Герцена и Достоевского вопрос этот неизменно приобретал именно такой поворот. Критика Руссо с его идеей домашнего воспитания объединяла в 1826 году всех. Однако надо было найти в этих рамках такую позицию, которая не сливалась бы с официальной.

Заказанную ему записку Пушкин писал в Михайловском. В михайловской библиотеке его находилась книга, которую всего за несколько месяцев до этого он прочитал с увлечением. Это были письма аббата Гальяни.⁴

Гальяни, которого Пушкин с основанием включал в «энциклопедии скептический причот» (III, 219), — друг Дидро,

³ Там же.

⁴ Correspondance inédite de l'abbé Ferdinand Galiani conseiller du Roi pendant les années 1765 à 1783 avec Mme d'Epinau, le baron d'Holbach, le baron de Grimm, Diderot et autres personnages célèbres de ce temps <...> Paris, 1818, t. I-II. }

Гольбаха, Гельвеция, т-жи Эпине, был мастером эпистолярного жанра. Письма его, изданные в 1818 году, пользовались широкой популярностью в литературных кругах начала 1820-х годов. Они обсуждаются, упоминаются, цитируются в письмах Карамзина, Дмитриева, Вяземского, А. И. Тургенева.⁵

Пушкин прочел письма Гальяни внимательно и запомнил прочно. Вместе с тем он мог рассчитывать, что люди типа Вяземского тоже помнят их текст настолько хорошо, что могут понять любой намек на них с полуслова. В письме от 10 июля 1826 г. он писал Вяземскому: «Напиши нам его <Карамзина. — Ю. Л.> жизнь, это будет 13-й том Русской Истории; Карамзин принадлежит истории. Но скажи *все*; для этого должно тебе иногда употребить то красноречие, которое определяет Гальяни в письме о цензуре» (XIII, 286). Никаких сомнений в том, что Вяземский поймет, что речь идет о письме г-же Эпине от 24 сентября 1774 года у Пушкина не было.⁶ Позже, в 1834 году он, конечно, не справляясь с книгой, по памяти точно процитировал в письме жене: «Ради бога, берегись ты. Женщина, говорит Гальяни, *est un animal naturellement faible et malade*, Какие же вы помощницы или работницы?» (XV, 182).⁷

⁵ Карамзин спрашивал Дмитриева: «Читал ли ты *Correspondance de Galiani*? Он был очень умен в многих отношениях, и гораздо умнее, гораздо плутоватее наших Либералистов». Однако сам же замечал: «Гальяни сказал о Неаполе: *on ne craint pas ici la justice, mais on craint l'injustice* <...> Это можно отнести и к России любезной» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб, 1866, с. 251—252).

⁶ В этом письме говорилось: «Боже вас сохрани от свободы печати, проведенной с помощью правительственного декрета. Ничто более этого не способствует одичанию нации, уничтожению вкуса, порче красноречия и всех способностей. Знаете ли вы мое определение того, что такое *высшее ораторское искусство*? Это — искусство сказать всё и не попасть в Бастилию в стране, где запрещено говорить всё». («*Correspondance inedite*...», 1818, t. II, p. 302). Б. Л. Модзалевский, комментируя письма Пушкина, замечает: «Что хотел выразить Пушкин, говоря «скажи всё», — догадаться трудно» (Пушкин. Письма. М.; Л., 1928, т. II, с. 169). Между тем очевидно, что речь может идти только о «Записке о древней и новой России» и конфликте Карамзина с Александром I в 1819 г. и о том, что какие-то сведения о «Записке», а, возможно, и о «Мнении Русского гражданина» у Пушкина в этот период уже были.

⁷ Цитата из диалога «*Les femmes*», помещенного в конце второго тома: **Le marquis** Comment définissez-vous les femmes? **Le chevalier** Un animal naturellement faible et malade (Correspondance inédite, t. II, p. 335). (Перевод: *Маркиз*. Как определите вы женщин? *Шевалье*. Животное, от природы слабое и больное).

До сих пор не было отмечено, что тезис о необходимости по-давить домашнее воспитание Пушкин нашел у Гальяни, что было естественно: это была самая свежая критика идей Руссо, которую он читал. А кроме того, во-первых, эта критика исходила из лагеря просветителей и, во-вторых, была изложена в столь парадоксальной форме, что ее можно было истолковать как защиту охранительных начал. Не случайно Карамзин, читая Гальяни, «бранил его только за цинизм»,⁸ а Я. Грот простодушно полагал, что Гальяни «был враг гражданской свободы и независимой печати».⁹ Свои воззрения на воспитание Гальяни изложил в письме г-же Эпине от 4 августа 1770 года. Прямо полемизируя с Руссо, он считает целью воспитания формирование не идеального, а реального гражданина, приспособленного к существованию в тех условиях, которые ему предлагает современное общество. Условия эти основаны на жестокости и неравенстве. Поэтому цель воспитания «может быть сведена к двум пунктам: *научить выносить несправедливость и научить терпеть огорчения*»¹⁰. Общественное воспитание можно уподобить дрессировке животного. Исходя из этого положения, Гальяни защищает педагогический парадокс: «Воспитание должно ампутировать таланты и подрезать им ветви; если это не будет делаться, вы будете иметь поэтов, импровизаторов, храбрецов, художников, забавников, оригиналов, которые развлекают других, а сами умирают с голоду, не будучи в силах заполнить вакансии, существующие в общественном строе».¹¹ Следовательно, заключает Гальяни, «правила воспитания весьма просты и кратки: в республике нужно менее воспитывать, чем в монархии, а в деспотии следует содержать детей в сералах, хуже чем рабов и жен».

Однако весь этот ход рассуждения оказывается парадоксом, который надо понимать и прямо противоположным образом: частное воспитание ставит ребенка лицом к лицу со взрослыми, а общественное — со сверстниками. Поэтому «общественное воспитание ведет к демократии, а воспитание частное и домашнее — прямая дорога к деспотизму. Никаких коллегей нет ни в Константинополе, ни в Испании, ни в Португалии»¹².

⁸ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву..., с. 252.

⁹ Там же, с. 0155.

¹⁰ Correspondance inédite..., t. I. p. 128.

¹¹ Там же, с. 129.

¹² Там же, с. 130.

Такая парадоксальная позиция лучше всего давала возможность Пушкину высказать свои убеждения и одновременно «сделать добро», внушая правительству благие мысли. Пушкин, как и Гальяни, требует педагогического реализма и отстаивает, с этой точки зрения, идею упорядочения общественного воспитания: «Нечего колебаться: во что бы то ни стало должно подавить воспитание частное» (XI, 44). Однако, как и у Гальяни, у него оказывается, что это — путь в противоположном от деспотизма направлении: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное; ребенок окружен одними холопами, видит одни гнусные примеры, своевольничает или рабствует» (XI, 44).

Записка «О народном воспитании» — документ большой сложности: в нем переплелись глубокие убеждения автора и соображения тактики в исключительно трудных и самому поэту неясных еще условиях. Свести этот документ к какому-либо одному источнику было бы крайне неосторожно. Однако выявление тех импульсов, которые воздействовали на Пушкина, когда он в Михайловском 15 ноября 1826 года обдумывал, как изложить свои воззрения для столь необычного читателя, необходимо.

3. Пушкин и поэты французского либертинажа XVII века (к постановке проблемы)

В «Скупом рыцаре» барон, обращаясь к деньгам, которые он кладет в сундук, говорит:

Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах (VII, 112).

Стихи эти часто приводятся как пример анахронизма:¹ барон — христианин, рыцарь начала XV века (так обычно датируется время действия пьесы), — конечно, не мог, как герой античности, говорить о богах во множественном числе. Однако для того, чтобы решить, что здесь перед нами: простая ошибка поэта или некоторый глубокий художественный расчет, — следует присмотреться к этим строкам пристальнее и попытаться определить, к какой культурной традиции они нас ведут.

Исследования Б. В. Томашевского по проблеме «Пушкин и французская литература» были поворотным моментом от по-

¹ См. Jakobson Roman. Questions de poétique. Paris, <1973>, p. 186.

исков отдельных совпадений к концепционному соотношению литературных традиций. Стержнем работ Б. В. Томашевского по данной проблеме было доказательство того, что, во-первых, французские поэты XVII века оказали на Пушкина более глубокое воздействие, чем их последователи в XVIII столетии, и, во-вторых, что определяющим для Пушкина было влияние не второстепенных поэтов, а творчество гигантов классицизма: Буало, Расина, Лафонтена, Мольера. С необычайной глубиной Б. В. Томашевский видел в классицизме французской литературы последний этап европейского Ренессанса.

Такая постановка вопроса принципиально исключала интерес к связям Пушкина с «младшими линиями» французской литературы XVII века. Этот вопрос, как и многие другие проблемы, возникающие в той же связи, Б. В. Томашевский не интересовал и им не рассматривался. И хотя в основных своих контурах концепция автора книги «Пушкин и Франция» стоит незыблемо, в некоторых частных дополнениях она, видимо, нуждается. Одним из них является постановка вопроса об отношении Пушкина к поэтам французского либертинажа.

Первым препятствием к анализу данной проблемы является отсутствие упоминаний об этих поэтах во всех известных нам текстах Пушкина. Казалось бы, на этом можно поставить точку и считать вопрос исчерпанным. Однако в настоящее время все более делается ясно, в какой мере рискованно отождествлять сознание поэта с корпусом дошедших до нас рукописей, и метод реконструкции все более входит в минимальный набор исследовательских приемов. Естественно, что одновременно поднимается вопрос о границах, отделяющих научную реконструкцию от досужих предположений.

Прежде всего, поставим вопрос о том, мог ли Пушкин ничего не слышать об этих, основательно забытых даже во Франции начала XIX века, поэтах. Просмотрим под этим углом зрения источники, на которых основывались суждения Пушкина о французской литературе. Как показал Б. В. Томашевский, прежде всего здесь следует назвать Буало.

Вторая песнь «Поэтического искусства» — произведения, которое Пушкин неоднократно перечитывал и цитировал, — содержит следующие стихи:

Но пусть не вздумает бесстыдный рифмоплет
Избрать всевышнего мишенью для острот:

Шутник, которого безбожье подстрекает,
На Гревской площади печально путь кончает.^{1а}

Во французском оригинале стих о шутнике, подстрекаемом безбожием, звучит более определенно:

A la fin tous ces jeux, que l'Atheisme éleve
Conduisent tristement le Plaisant à la Greve²

Вряд ли Пушкин, даже если он до того ничего не слышал о поэзии либертинажа, не заинтересовался вопросом, каких именно поэтов-атеистов, шутников, кончающих свой век на эшафоте, имеет здесь в виду Буало. Если же этот вопрос у него возникал, то ответы он мог найти у того же Буало. Уже к этим стихам издатель их в середине XVIII века дал пояснение: «За несколько лет до того один молодой человек, прекрасно одаренный, по имени Пти, напечатал богохульные песни подобного рода. Он был судим, и его приговорили к повешению и сожжению».³

Это указание не было единственным. В знаменитой первой сатире Буало внимание Пушкина должны были привлечь стихи:

Avant qu' un tel dessein m'entre dans la pensée,
On pourra voir la Seine à la Saint Jean glacée,
Arnauld à Charenton devenir Huguenot,
Saint-Soklin Jansenist et Saint-Pavin bigot.⁴

Смысл этих стихов тот же комментатор пояснил так: «Антуан Арно, доктор Сорбонны, опубликовал превосходный труд против кальвинистов, Жан Демаре де Сен-Сорлен <.. > писал против монахов Пор-Руаяля и, следовательно, был весьма далек от яansenизма; Санген де Сен-Павен, знаменитый либертинец, ученик Теофиля, также как Барро, Бардувиль и некоторые другие».⁵ Таким образом, и вождь этой группы Теофиль де Вио, и его ученики были названы поименно.

^{1а} Буало. Поэтическое искусство. / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957, с. 74.

² Les oeuvres de M. Voileau Despreaux avec des éclaircissemens historiques. A Paris, MDCCXL, t. I, p. 284.

³ Там же; «за несколько лет до того». — Клод Ле Пти был сожжен в 1662 г., а Буало опубликовал «Поэтическое искусство» в 1674.

⁴ Там же, с. 16. «Прежде чем этот умысел придет мне в голову, можно будет увидеть в Иванов день лед на Сене, Арно делается гугенотом, Сен-Сорлен — яansenистом, а Сен-Павен — святошей».

⁵ Там же, с. 17.

Б. В. Томашевский, указав, что пушкинская характеристика Вийона восходит непосредственно к Буало, процитировал начало поэмы «Монах» (1813):

А ты поэт, проклятый Аполлоном,
Испачкавший простенки кабаков,
Под Геликон упавший в грязь с Вильоном (I, 9).

Исследователь заключает: «Так Пушкин характеризовал русского поэта-порнографа Баркова».⁶ Б. В. Томашевский не обратил, однако, внимания на то, что вся характеристика Баркова — вольный перевод из того же Буало, где она относится к известному поэту-либертинцу Сен-Аману:

Ainsi tel autrefois qu'on vit avec Faret
Charbonner de ses vers les murs d'un cabaret....⁷

Приведем перевод Третьяковского, т. к. эти стихи у него переданы точнее, чем у всех последующих переводчиков:

Так некто преж сего, с Фаретом в буйстве смелом
Чертив стих на стенах как углем, так и мелом.⁸

Третьяковский явно знал, к кому относятся эти стихи, знал и репутацию Сен-Амана, поэтому добавил «буйство смелое» — либертинаж. Точный же перевод стиха: «Пачкал стены кабака» — прямо ведет к юношеской поэме Пушкина. Таким образом, можно считать доказанным, что Пушкин сознательно применил в 1813 году к Баркову стихи, относившиеся у Буало к Сен-Аману. Из этого можно заключить, что мир либертинской поэзии не был ему чужим уже в самые ранние годы его творчества. Если к этому добавить, что в поэзии того же Буало он находил упоминания и Тристана л'Эрмита, то весь круг интересующих нас поэтов можно считать наверняка ему известным.

У вопроса есть еще одна сторона: комментатор Буало, поясняя строки о поэте, которого вольнодумство привело на Гревскую площадь, назвал только Клода Ле Пти. Однако вряд ли этот вопрос мог оставить Пушкина безучастным, и он, конечно, мог без труда узнать, что этот поэт-либертинец не был единственной жертвой фанатизма: сожжен был Шоссон, мужественному поведению которого на эшафоте Ле Пти посвятил

⁶ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 99.

⁷ Les oeuvres de M. Voileau, t. I, p. 263.

⁸ Сочинения Третьяковского. СПб., 1849, т. I, с. 28.

стихи, был сожжен поэт Этьен Дюран, приговорен к сожжению вождь либертинцев Теофиль де Вио (оно было заменено длительным тюремным заключением и изгнанием, в котором он вскоре умер, однако из окна своей камеры он мог видеть, как его чучело жгут на эшафоте), при загадочных обстоятельствах был убит юный поэт-вольнодумец Франсуа Мольер д'Эссертин. Наконец, за всеми этими именами вставала мученическая тень Ванини.

Пушкин не мог этого не знать, т. к. рассмотренная сторона дела неоднократно всплывала в сочинениях «перечитанного» им «всех боле» Вольтера. Имя не-зунта отца Франциска Гарасса, гонителя Теофиля и непосредственного виновника его гибели, стало под пером Вольтера нарицательным для фанатика-душителя мысли. Вольтер упоминает его в резких выражениях в «Философском словаре» и в письмах к Даламберу. В «Башне Вкуса» выведен «досточтимый отец Гарассус», «монах в черном», который так себя характеризует: «Я проповедник лучше, чем Бурдалу, т. к. никогда Бурдалу не заставлял жечь книг». «Подите прочь, брат Гарассус, сказала ему Критика, подите прочь, варвар, изыдите из Башни Вкуса, новый визигот, оскорбивший то, что я вдохновляла».⁹ Трудно представить себе, чтобы Пушкин, бесспорно читавший эти и другие высказывания Вольтера по остро волновавшему его вопросу, не заинтересовался более детально судьбами преследуемых поэтов и их творчеством. После всего сказанного предположить определенную меру знакомства Пушкина с творчеством поэтов-либертинцев не будет слишком смелым.

Вернемся, однако, к монологу барона. В двух стихах Пушкин сумел исключительно точно изложить целостную философскую концепцию — концепцию эпикурейства. Существование богов не отрицается. Однако боги не вмешиваются в ход земных дел, управляемых слепой судьбою, а пребывают в глубоком покое блаженном бездействии. Они спят сном потенциальной мощи и, не участвуя в людской суете, являют людям образец для подражания.

Эта концепция была усвоена Теофилом и его учениками, которые, как и их общий наставник Ванини, не были ни атеистами, ни материалистами, а представляли собой эпикурейцев-скептиков, бросавших и своими речами, и своими стихами, и

⁹ Voltaire. Oeuvres complètes. Société littéraire typographique, 1785, t. XII, p. 164-165.

своим поведением вызов официальной конфессии. Слова барона звучат как прямые цитаты из этой поэзии, и цитатами их нельзя признать лишь потому, что подобные мысли в очень сходных выражениях встречаются почти у всех поэтов данной группы.

Прежде всего здесь следует назвать самого Теофиля, который в программной «Элегии к одной даме» писал о боге:

Celui qui dans les coeurs met le mal ou le bien
Laisse faire au destin sans se mesler de rien¹⁰,—

т. е.: «тот, кто вложил в сердца зло и добро и все предоставил судьбе, ни во что не вмешиваясь». У Теофиля мы находим и важную для нас замену монотеистического бога эпикурейскими богами. Отрицая в принципе самую идею Провидения, Теофиль исключительно точно определяет различие между концепциями божественной воли и судьбы: бог всегда имеет выбор и возможность проявить волю — судьба действует автоматически. В стихах, пронизанных иронией и скепсисом, он так выразил эту мысль:

Pour trouver le meilleur il faudroit bien choisir,
Ne crois point que les dieux si pleins de loisir¹¹,—

т. е.: «чтобы избрать лучшее, надо хорошо выбирать, но я не думаю, чтобы боги имели для этого достаточно досуга».

О богах (вместо единого бога) говорили и ренессансные предшественники либертинцев. Так, на рубеже XVI и XVII веков неизвестный автор эпиграммы писал:

Ne sçay-tu pas que ce bas monde roule,
Jouet des dieux tout ainsi qu'une boule...? ¹²,—

т. е.: «разве ты не знаешь, как вертится сей мир и что боги играют этой игрушкой, как мячом».

Таким образом, Пушкин наделяет барона, который *еще* рыцарь, философией эпикурейца (либертинаж для него — явно ренессансное явление). Однако тут же совершается знаменательная подмена: в такой мере, в какой гигантское властолюбие человека Возрождения трансформируется у барона в рос-

¹⁰ Oeuvres de Théophile /éd. par Alleaume. Paris, 1856, t. I, p. 216.

¹¹ Там же, с. 242.

¹² Цит. по: A d a m Antoine. Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620. Genève, 1966, p. 132.

товщичество и скупость, эпикурейские боги, блаженствующие в мощном бездействии, заменяются золотыми монетами — богом нового времени

Слова барона — анахронизм, если считать, что поэт хотел дать предельно конкретное историческое время (Г. А. Гуковский даже установил, во время правления какого из бургундских герцогов происходит действие¹³). Однако при таком взгляде обнаружится много и других анахронизмов. Так, если действие происходит, как полагают сторонники точного хронологического приурочивания пьесы, в первой половине XV в., то о каком «дублоне старинном» может идти речь? Дублон — испанская монета, впервые введенная Карлом V в XVI веке. А как, с этой точки зрения, быть с явно не бургундским именем Иван, которое Пушкин дал слуге Альбера? Видимо, в задачу Пушкина входило создание не точно приуроченной исторической зарисовки, а обобщенной картины столкновения рыцарской эпохи и нового времени. При этом оба культурных массива предстают в противоречии между высокой установкой и искаженно-преступной реализацией. Альбер, исходя из идеалов рыцарской чести, приходит к вызову отца на дуэль и фактическому отцеубийству. Барон прокламирует идеи мощи, властолюбия, неукротимых желаний, свойственные человеку Возрождения, вольнодумство и эпикурейский эгоизм либертинца, но на практике философия наслаждения превращает его в «пса цепного», «алжирского раба» своих денег. Боги Теофиля спят в глубоких небесах, а человек должен, следуя им и Природе, наслаждаться любовью, чувственными удовольствиями и неучастием в человеческих злодействах здесь, на земле. На практике же золотые дублоны, как боги, спят в сундуках, а их владелец отдан на жертву всем разрушительным страстям нового времени.

Тема «Пушкин и поэты либертинцы» далека еще от решения. Для того, чтобы она могла быть поставлена в полном объеме, необходимо изучить связи этой традиции с русской поэзией XVIII века. Так, можно предположить прямое знакомство Баркова со сборниками типа «*Parasse satirique*» (1662), напрашивается параллель между знаменитой «Одой» Теофиля и «одами вздорными» Сумарокова. Однако для постановки темы сказанного, кажется, довольно.

¹³ См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 315.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Период истории культуры, рассматриваемый в настоящей статье, при необходимости охарактеризовать его какой-нибудь из наиболее значащих примет мог бы быть описан и так — время, когда «Медный всадник» стал центральным символом русской «вести миру». Русский путешественник объяснял европейцу во время первой мировой войны: «У нас есть поэт Пушкин. Этот Пушкин в одной из своих поэм показал, как Медный Всадник плющит маленькое личное счастье. Медный Всадник — это величественный ход истории».¹

Словосочетание «Медный Всадник» в Петербурге 1910-х годов обладало такой самодостаточной семантической емкостью, что организаторы литературно-художественного кружка² или гимназического журнала³ озаглавливали им свои начинания без всяких дополнительных мотивировок.

В эпоху экспансии символизма «Медный всадник» — и поэма Пушкина, и монумент Фальконе, в образ которого неизбежно была инкорпорирован пушкинский сюжет⁴, — восприни-

¹ Болдырев Д. Огненная купель. — Рус. мысль, 1915, № 2, с. 74.

² Об открытии этого общества деятелей искусств см.: Вечернее время, 1916, 5 февраля, № 1381, с. 4; ср.: Нева, 1967, № 1, с. 220.

³ Медный всадник: Сборник петровцев. Пг., 1918, № 1. Автором всех материалов этого сборника (под разными псевдонимами) был будущий литературовед И. А. Груздев (см.: Писатели современной эпохи: Библиографич. словарь рус. писателей XX в. М., 1928, т. 1, с. 106).

⁴ Конечно, общезначимой эта эмблема была в достаточно узком кругу. Любопытно свидетельство издателя одной газеты графика А. Любимова в его фельетоне «Что это за лошадь? Невероятно, но факт»: «Мы выпустили газету с виньеткой фальконетовского памятника Петру. <...> Нет писателя, за которым бы «Медный всадник» не скакал бы с тяжелым грохотом. Пушкин и Петр — неразрывны. <...> И вот, когда видят виньетку нашей газеты — спрашивают: «Что это за лошадь?» Одни отвечают: «Должно быть, бега публикуют». Другие утверждают: «Кавалерийская школа или манеж» Ей Богу, не вру!» (Петербургская новая газета, 1913, 5 марта, № 5).

мался под знаком «мифа». Само это слово применительно к «Медному всаднику» употреблялось, по-видимому, в кругах Вяч. Иванова — именно на докладе Вяч. Иванова, в котором говорилось о теургическом мифотворчестве как конечной задаче символизма, Блок пометил в конспекте: «Медный Всадник», — все мы находимся в вибрациях его меди».⁵ По-видимому, близкому в ту пору к окружению Вяч. Иванова С. М. Городецкому принадлежит неподписанная заметка: «Мифом веет от протокола комиссии, ремонтировавшей памятник Петра на Сенатской площади: «При вскрытии большого заделанного отверстия в крупе лошади выяснилось, что в задних ногах имеется солидный кованый железный каркас, тщательно запаянный, вследствие чего вода в него не проникала и оставалась в брюхе коня. Всего выпущено до 125 ведер воды<...>»⁶. Подробно выписанные технические сведения протокола должны были подчеркнуть «ощущаемость в физическом плане», о которой Вяч. Иванов говорил как о конститутивной черте мифа. Концепция «мифа» подробно изложена в позднейшей работе о «Медном всаднике» — в брошюре Н. П. Анциферова, опиравшегося на учение Вяч. Иванова о мифе;⁷ в частности, он писал о чертах космогонического мифа в предании об основании Петербурга, о мифогенной природе темы потопа, о стирании бытовых черт в процессе работы Пушкина над характеристикой Евгения как придании герою отвлеченного, призрачного характера, который отвечает требованиям мифа и т. п.⁸ Н. П. Анциферов не эксплицирует один чрезвычайно существенный момент стратегии читательского поведения у людей эпохи символизма. В понимании символистов «миф есть откровение, которое надо синтетически объединить со всем будничным строем нашей души, ибо оно — не составная часть этого строя, но нечто особенное, завершающее и оправдывающее его».⁹ Согласно с этим пониманием приятель Блока и частый посетитель «Башни» Вяч. Иванова В. Н. Княжнин описывает процесс чтения «Медного всадни-

⁵ Б л о к А. Записные книжки. М., 1965, с. 169. Остается неясным — принадлежит ли эта формула самому Блоку (в конспекте она подчеркнута) или это цитата из доклада. Ср. тему «медного скаканья» в стих. Вяч. Иванова «Медный Всадник» (И в а н о в В. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 206).

⁶ Золотое руно, 1909, № 10, с. 66.

⁷ А н ц и ф е р о в Н. Быль и миф Петербурга. Л., 1924, с. 49—50.

⁸ Там же, с. 57, 62, 85.

⁹ С м и р н о в А. Таинственное и Тайны. — Новый путь, 1904, № 4, с. 218.

ка» как суммирование разнородных будничных переживаний, относящихся к специфическому «петербургскому» духовному опыту, под эгидой генерализующего петербургского мифа, причем эти переживания лишь в незначительной части вербально соотносимы с текстом пушкинской «петербургской повести»: «Я не пушкинист и ученого о Пушкине ничего не берусь сказать. Но, смею думать, люблю «Медного всадника» не менее, чем почтенное сословие пушкинистов. Доброго им здоровья и в трудах благого поспешенья! Однако ббольшая часть из них прибыла в СПб из Полтавы, Одессы, Воронежа и т. д. и т. д. Я же, чувствую это, связан с «Медным Всадником» и кровно и душевно, так как кровно и душевно связан с С.-Петербургом, ибо коренной Питерский человек, до 21 года не знавший иной обстановки, иного окружения, кроме этого города и его окрестностей. А Россия — все-таки совсем иное. Я знаю этот город и помню его еще с тех пор, когда имел честь состоять в числе петербургских ушкуйников — в уличных мальчишках. Наводнения, январские и майские парады, рождественский и вербный торг в Гостином, балаганы, похороны, свадьбы, катки, игры в скверах, воинственные набеги на соседние дворы, драки, уличные происшествия, ловля плывущих по Фонтанке дров «пикалкой» (короткое полено на веревке со всажженным в него острым гвоздем), акафисты в Троицком подворье, осенняя заготовка капусты в сараях и варка варенья, архитектура России на Театральной улице и Невский, и зеленато-алые вечера и рассветы, и ветер с моря <...> Мудрой любви исполнена пушкинская повесть, и тысячи воспоминаний и переживаний о родном городе слетают на меня в момент чтения».¹⁰

Пушкинский сюжет предопределил восприятие памятника на Сенатской площади. Но в некоторых отношениях фалькнетовская композиция явно повлияла на интерпретацию поэмы, в том числе и на сложившуюся за ней репутацию «мифа». Речь идет о мотиве змеи¹¹, которого нет в пушкинском описании. У французского скульптора он тоже находился на периферии сюжета; ср. замечание Льюиса Кэрролла: «Если бы эта статуя была воздвигнута в Берлине, то уж Петра обязательно

¹⁰ К н я ж н и н В. Рец. на кн. Медный Всадник: Петербургская повесть А. С. Пушкина/Илл. А. Бенуа. Ред. текста и статья П. Е. Щеголева. СПб., 1923. — Жизнь искусства, 1923, № 19 с 20.

¹¹ См.: К а г а н о в и ч А. Медный всадник: История создания монумента, 2-е, доп. изд. Л., 1975, с. 86—92.

но заставили бы самого приканчивать гадину. А ему это ни к чему. Здесь тема убийства вообще не в почете».¹² Однако в эпоху символизма мотив змея в теме Петра выдвинулся на первый план — достаточно указать на стихотворения Блока «Петр» и «Вися над городом всемирным»,¹³ на интерпретацию первого из них И. Анненским («Змей и царь не кончили истонной борьбы»¹⁴) и на стихотворение самого И. Анненского «Петербург»¹⁵. Поэтому и сюжет пушкинской поэмы проецировался на схему т. н. «основного» мифа: единоборство Громовержца со своим многообличным противником (Змеем).¹⁶ Н. П. Андиферов писал: «В истории Петербурга одно явление природы приобрело особое значение, придавшее петербургскому мифу совершенно исключительный интерес. Периодически повторяющиеся наводнения, напор гневного моря <...> вызы-

¹² Льюис Кэрролл в России. — Лит. газ., 1981, 1 января, № 1, с. 15. Ср.: Collingwood S. D. The Life and Letters of Lewis Carroll. NY, 1898, p. 116.

¹³ Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми т. М.; Л., 1960, т. 2, с. 141, 175.

¹⁴ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 340.

¹⁵ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 199. Отметим, что мотив этот был представлен в пушкинскую эпоху. См., напр., «Памятник Петру Великому» А. Подолинского:

То Петр творящей мыслью правит,
Летит, отважный, в новый век
И змея древних козней давит...

(Подолинский А. Сочинения. СПб., 1860, ч. II, с. 141). Ср. также «К монументу Петра Великого в Петербурге» А. Мерзлякова (Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958, с. 259—260). Можно предположить художественную значимость отказа от этого мотива у Пушкина. Из других текстов начала XX в., развивающих тему змеи, укажем на стихотворение И. Эренбурга «Провижу грозный город-улей...» (Эренбург И. Кануны: Стихи 1915—1921 гг. Берлин, 1921, с. 45), «Медный Всадник» К. Бальмонта (Петербург в стихотворениях рус. поэтов. Берлин, 1923, с. 92). Все они, по-видимому, наследуют риторике ряда стихотворений середины XIX в., например «Белая ночь» Я. Полонского (Полонский Я. П. Стихотворения. Л., 1954, с. 243), «Пред памятником Петру I в Петербурге» Н. Щербина (Щербина Н. Ф. Избранные произведения. Л., 1970, с. 281). Ср. также частый мотив в описании петербургского пейзажа: «И город пололам змеею рвет Нева» (Лозинский А. Лозинский И. Благочестивые путешествия. Пг., 1916, с. 43), «Зменный путь немых каналов...» (стих. О. Воинова — Петербург в стихотворениях рус. поэтов, с. 42; ранее — Сполохи, Берлин, 1922, № 5).

¹⁶ См.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 51—56.

вал образы древних мифов. Хаос стремится поглотить сотворенный мир. Идея потопа присуща мифотворческому сознанию большинства народов, она повторяется повсюду, часто совпадая даже в деталях. <...> До нас дошли глухие отголоски завершения этого мифа древнейших шумерийских преданий. В Библии сохранились темные следы этих представлений. <...> морское чудовище олицетворяет силу зла <...>. На почве этих библейских представлений получил свое завершение халдейский космический миф. В двенадцатой главе Апокалипсиса дано откровение об исходе борьбы с древним хаосом: «И произошла на небе война. <...> И низвержен был великий дракон, древний змий», <...> И Георгий Победоносец на коне, повергающий змия, является отображением все того же древнего мифа о борьбе космократора с безликим хаосом. <...> Победил Медный Всадник. Кто он, этот Георгий Победоносец новой России, на огненном коне, повергающий во прах змия! Попирая стихии, попирая судьбы маленьких людей, влечет он великую страну в неведомое будущее...»¹⁷ По последней фразе видно, что до известной степени отсутствие мотива «змея» в контексте ожидания его появления приводило к «вчитыванию» его в пушкинскую поэму и к полуосознанному возложению этой вакантной функции на Евгения.

Мифопоэтической интерпретации «Медного Всадника», то есть созданию продолжающих его, разгадывающих и варьирующих текстов способствовало соответствие некоторых его композиционных структур глубинному символистскому мифу о вечном возвращении.¹⁸ Исследователи пушкинской поэтики регистрировали различные формы симметрии во времени при развертывании пушкинского повествования.¹⁹ Дублирование мотивов, например, в повторности сцены встречи Евгения с памятником (со сменой ракурса взгляда на памятник) определило формы построения и осмысления индивидуальных переживаний у людей «начала века» — во всяком случае, литературные формы изложения этих переживаний. Так, в книге А. Сереброва «Время и люди» (в которой «перегруппирован по времени и месту действия материал в целях усилить его ли-

¹⁷ Анциферов Н. Цит. соч., с. 57—60, 85.

¹⁸ См.: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. 2-е, доп. изд. Л., 1981, с. 83—87.

¹⁹ См. например: Алпатов М. «Медный всадник» Пушкина. — *Slavia*, г. XIV, seš. 3, с. 361—375; Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 205—222.

тературную выразительность»²⁰) сопоставлены два эпизода: первая встреча автора, приехавшего в 1898 году в Петербург, с фальконетовским монументом²¹ и позднейшее возвращение к нему в компании живописца-энтузиаста²². Сходная пара эпизодов — встреча с памятником в детстве²³ и в юности, в пору художнического самоопределения²⁴ — присутствует в автобиографической прозе К. С. Петрова-Водкина.

²⁰ С е р е б р о в А. (А. Н. Тихонов). Время и люди: Воспоминания. М., 1960, с. 3.

²¹ «На Сенатской площади я вылез из пролетки: не терпелось взглянуть на памятник Петру — столько о нем слышал, столько читал! Памятник меня напугал. Он вылетел из густого тумана прямо на меня, грозя растоптать копытами взбесившейся лошади. Мне опять вспомнился Пушкин. Лик всадника был действительно «ужасен». <...> По гладкой бронзе струились капли черной влаги. И почему у царя — голые ноги? Я поспешил спрятаться от него под кожаным верхом пролетки» (Там же, с. 8—9).

²² «Он потащил меня смотреть Медного Всадника.

— Я его уже видел...

— Ерунда... Откуда вы на него смотрели? Спереди? Глупо! <...> На будущее надо смотреть из прошлого... <...> Позади коня и немного сбоку... Возьмите его в ракурсе... Вы видите — он весь в воздухе... Он летит к звездам. Он — крылатый... Он достоин того, чтобы я взял его в свою картину!

Я смотрел и думал: какой же я был дурак, когда полгода назад стоял под брехом Петрова коня и заметил только, что у Петра голые ноги!» (Там же, с. 28). Как известно, «у Фальконе одежда Петра не скрывает пластику человеческого тела, под ней чувствуется живая плоть» (К а г а н о в и ч А. Цит. соч., с. 53). Эффект обнаружения этого свойства прославленной статуи отмечен в стихотворении Б. М. Эйхенбаума «Над Невой завывает сирена...»:

Чугунные вижу колена
У царя на голой скале.

(Э й х е н б а у м Б. Мой современник. Л., 1929, с. 43).

²³ «Одна лошадь задрала ноги кверху, вскаочила на каменную гору. На ней человек в халате сидит, руками машет — тоже не живой, — а у горы каменной стоит живой, с белой бородой, в белых штанах и в высокой шапке, с ружьем стоит. следит верно, чтоб не упрыгнула с горы лошадь...» (П е т р о в - В о д к и н К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, с. 115—116). Принудительная мифологическая инерция образа Медного Всадника в эту эпоху выражалась, таким образом, и в остраении уже улощившегося до аллегории символа, мотивированном точкой зрения ребенка или провинциала. Напомним, что в поисках примет «мифотворчества» у Тютчева Вяч. Иванов называл «легкий налет поэтического изумления, родственного «философскому удивлению» древних, — оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности» (И в а н о в В. Две стихи в современном символизме. — Золотое руно, 1908, № 5, с. 48).

²⁴ П е т р о в - В о д к и н К. Хлыновск... с. 314—315.

Принципы циркулярной организации текста в «Медном всаднике» Пушкина — параллелизм образов Петра и Евгения в ассоциирующихся эпизодах («размышления», два Всадника — Петр на коне, Евгений на льве²⁵), кольцевая композиция, использующая образ «рыбака» в самом начале и в самом конце текста, лексические повторения, приуроченные к разным образам²⁶, многообразные формы тавтологии на всех уровнях, в том числе и на лексическом («В их стройно зыблемом строю»²⁷) и т. д. — усиливают содержащиеся в нем мотивы цикличности петербургского периода русской истории — «прошло сто лет», отсылку к предыдущему наводнению, совпавшему с началом жизни Александра I (в черновиках — V, 456), при изображении того наводнения, которое окрасило последний год его жизни. В сочетании с типологической самоориентацией на пушкинскую эпоху (широко понимаемую) у литераторов начала нашего века²⁸ эти провоцирующие свойства пушкинской композиции придали ситуациям «петербургской повести» как бы исконно регенеративный характер. В «Петербург» А. Белого Медный Всадник, спешившись, приходит к Дудкину: «... сызнава теперь повторялися судьбы Евгения; так прошедший век повторился <...> Медноглавый гигант прогоянял чрез периоды времени вплоть до этого мига, замыкая кованный круг; <...> теперь, когда чрез десять десятилетий Медный Гость пожаловал сам <...>»²⁹. В петербургском «неомифотворчестве» перелицованные эпизоды из Пушкина наследовали этот же статус постоянно возвращающихся. Так, беллетрист Леонид Добронравов в эссе «Санкт-Петербург» переводит в панхронный план сцену из «Крестовых сестер» А. М. Ремизова: «Чей в тишине прозрачной ночи слышен голос там у Сената? Чья это фигура стоит возле Фальконетовского

²⁵ Иванов Е. Всадник: Нечто о городе Петербурге. — В кн.: Белые ночи: Петербургский альманах. СПб., 1907, с. 75—77.

²⁶ Рудakov С. Б. Ритм и стиль «Медного всадника». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979, т. IX, с. 321.

²⁷ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959, с. 296.

²⁸ О семантике «столетней дистанции» у Ахматовой и Мандельштама см.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тищенко Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. — Russian Literature, 1974, № 7/8, с. 48.

²⁹ Белый А. Петербург. Л., 1981, с. 305—306.

памятника, подняв лицо к Всаднику с повелительно протянутой рукой? «Петр Алексеевич, — слышится исступленный, не громкий, но страшный голос. «Петр Алексеевич, Ваше императорское величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать!»³⁰. Универсализации пушкинских ситуаций служила у того же Ремизова и трансплантация их в идеомиф о «царстве обезьяньем»³¹. В его цикле «снов» «Бедовая доля. Ночные видения» есть сон о том, как на Марсово поле (место, воспетое в «Медном всаднике», и традиционная площадка петербургских балаганов) сгоняют обезьян со всех концов света и предают мучительным казням. «Когда же Марсово поле насытилось визгом и стоном, а земля взбухла от пролитой обезьяньей крови, а крещеный и некрещеный русский народ надорвал себе живот от хохота, прискакал на медном коне, как ветер, всадник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвивавшийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замершей тишине, дерзко глядя на страшного всадника, перед лицом ненужной, ненавистой, непрощенной смерти, я, предводитель шимпанзе Австралии, Африки и Южной Америки, прокричал гордому всаднику и ненавистой мне смерти трижды петухом».³²

³⁰ Современное слово, 1918, 23 июня, № 3560. Ср.: Ремизов А. М. Избранное. М., 1978, с. 303. Из 1910-х гг. традиция трагестирования сцены бунта Евгения перешла в прозу К. Вагинова: «...к памятнику, идя от Сенатской площади, приближался седобородый человек в длиннополом позеленевшем пальто, остановился перед памятником, погрозил Петру кулаком и сказал:

Мы вам хлеба,
А вы нам париков.
От тебя все погромы.

Затем, опустив голову, побрел дальше» (Вагинов К. Труды и дни Свистонова. Л., 1929, с. 146). (Ср. в автобиографическом романе Л. Рейснер, в «Тринадцати трубках» И. Эренбурга, в повестях В. Каверина (Альманах библиофила М., 1981, вып. 10, с. 184).

³¹ См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977, с. 32.

³² Рус. мысль, 1909, № 5, с. 11. Идея панхронности мизансцены Петра и Евгения была задана русскому читателю конца XIX в. Д. С. Мережковским: «Так они стоят вечно друг против друга — малый и великий. Кто сильнее, кто победит?» (Цит. по изд.: Мережковский Д. Вечные спутники. СПб., 1910, с. 320). Вообще его статьи романы были

Более простой и значительно более частый случай «возвращения» пушкинского текста — кодирование событий революций 1905 и 1917 годов с помощью цитат из «Медного всадника». ³³ Из многочисленных примеров укажем только на финал стихотворения П. Антокольского 1917 года, посвященного февральской революции:

И вспомнил он, Строитель Чудотворный,
Внимая петролавловской пальбе —
Тот сумасшедший — странный — непокорный,
Тот голос памятный. — Ужо Тебе!³⁴

Расхожее «мифотворчество» на счет Медного Всадника в массовой, журнальной поэзии осуществлялось по приобретшей некоторую популярность формуле Вяч. Иванова. «Миф он определял, короче всего, как символ, связанный с глаголом. Символ относится к категории понятий; миф — суждение,

сильным толчком к перечитыванию пушкинской поэмы в поисках скрытой в ней универсальной формулы российской истории. Очевидец духовной атмосферы 1900-х годов вспоминает: «Профессор по кафедре русской литературы рассказывал мне, что студенчество после появления «Петра и Алексея» с глубоким вниманием анализирует поэму Пушкина «Медный всадник» (Виноградов А. К. Хроника Малевичских. М., 1943, с. 245). См. также: Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 102.

³³ То м а щ е в с к и й Б. Поэтическое наследие Пушкина. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941, с. 311. Заметим, что некоторые поэты, художественно сформировавшиеся в 1910-е гг., и впоследствии обращались к теме бунта Евгения, но уже применительно к новым условиям; например, М. А. Зенкевич в стихотворении «Наводнение в Ленинграде» (Зенкевич М. Избранное. М., 1973, с. 65). Он шел по стопам Е. Г. Полонской, которая призывала в «Прологе к поэме»:

Но Медного Всадника вниз кувырком
Совлечем по гранитным ступеням <...>

(Жизнь искусства, 1924, № 5, с. 8). В параллель с этим «поэтизмом» можно поставить эпизод, известный со слов И. Д. Калугина в пересказе Л. С. Ильяшенко, о толпе людей, «которые с ломами в руках собирались крушить памятник Петру I» (Бахнов Л. Лечу к Незнакомке... — Лит. обозрение, 1980, № 9, с. 107).

³⁴ Приводится в «Повести о Сочечке» М. И. Цветаевой (Новый мир, 1976, № 3, с. 171). Отметим, что самой Цветаевой принадлежит отрывок «Петров конь роняет подкову» с «мифологической» вариацией на тему «Медного всадника»:

И, дрожа от страстной спеси,
В небо вознесла ладонь
Раскаленный полумесяц,
Что поселял медный конь.

или же действие».³⁵ Или, по записи А. Блока, «миф — синтетическое суждение, где подлежащее — символ, а сказуемое — глагол (или что-либо интуитивно новое)».³⁶ В терминах современной лингвистики это, по-видимому, соответствует теме и реме. «Дополнением», если продолжать грамматическую метафору Вяч. Иванова, избиралась урбанистическая действительность современного Петрограда, как, например, в стихотворении Г. В. Иванова «На небе осеннем фабричные трубы...»:

Воспетый поэтами всадник победный
Глядит с осужденьем в бездушные лица.³⁷

Образцом для многих такого рода стихотворений служило ахматовское:

Ветердушный и суровый
С черных труб сметает гарь...
Ах! своей столицей новой
Недоволен государь.³⁸

³⁵ П я с т В. Встречи. М., 1929, с. 189.

³⁶ Б л о к А. Записные книжки, с. 169.

³⁷ Лукоморье, 1916, № 47, с. 3. Ср. «Петербургские ямбы» С. Городецкого:

...Грознее мчится изваянье
С воздетой яростно рукой.
О если б, если б опустилась
Она на эти котелки!
Ужель такая правда снилась
Пустыням избранной реки?

(Кривое зеркало, 1910, № 39, с. 9). Представляется чрезвычайно верным наблюдение И. Роднянской по поводу одного стихотворения А. Кушнера: «...мы по-прежнему привыкли связывать с именем Петра все новые урбанистические приметы: здесь — искусственный мех, метан, как «городская гарь» при Блоке (помните: «...веселый царь взмахнул зловонное кадилло»)», (Дружба народов, 1983, № 5, с. 262).

³⁸ А х м а т о в а А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 77. Вообще в силу «мифологичности» (т. е. как бы коллективности в литературном праве на эту тему) поэтические находки легко тиражировались. Так, в 1913 г. Ахматова открыла у статуи императора «холодную улыбку» (возможно, следуя пушкинскому «К бюсту завоевателя» в этом парадоксе) в тех же «Стихах о Петербурге» (с. 78). Эта ахматовская строфа переписана в 1920 г. Лидией Б. (Бульковштейн) в стихотворении «Под змеящимся и каменным гранитом»:

Грустно над Невой темноводной,
Грустная осенняя пора,
Грустно под улыбкою холодной,
Под улыбкой императора Петра.

(Юность: Сборник стихотворений юных поэтов. М., 1920, с. 17).

Из этой же смысловой конструкции вырастает «Последняя петербургская сказка» Маяковского³⁹, и она же вызвала мандельштамовское:

Чудак Евгений бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет.⁴⁰

При этом, как уже было сказано выше, ситуации «Медного всадника» воспеваются как «опять» и «снова» повторяющиеся:

В дни грозные слышится вновь
Знакомый раскатистый скок.
Взвел бровь,
Тяжкую бровь,
Злую бровь
Державный ездок.⁴¹

³⁹ Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13-ти т. М., 1955, т. 1, с. 128—129.

⁴⁰ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974, с. 77. Ср: Кранов Г. В. Поэма «Медный всадник» и ее традиции в русской поэзии. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1977, с. 104—105.

⁴¹ Парнок С. Стихотворения. Пг., 1916, с. 33. Ср. также:

И мне привиделся сейчас
В туманный вечер, в дождь осенний
Встречаемый не в первый раз
Пред Медным всадником Евгений.

(Тамашев А. Из пламя и света. Пг., 1918, с. 59).

Идею «возвращения» ситуаций «Медного всадника» может передавать и уподобление, как в стихотворении Б. Евгеньева (Рапгофа) «Луна бросает омертвелый свет...» (1916):

В такую ночь, затравленный судьбой
И слишком яростным луны сверканьем,
Безумец бледный слышал за собой
Везде тяжелозвонкое скаканье (Евгеньев Б. Заря. Пг, 1921, с. 9), и форма будущего времени, как у Г. Адамовича:

Но северная ночь заплачет,
Весь город окружит кольцом,
И Всадник со скалы поскачет

За сумасшедшим беглецом... (Адамович Г. Облака. Пг., 1916, с. 19), и композиционное «кольцо», размещающее в начале и конце текста завуалированные цитаты, как у Г. Иванова:

Стучат далекие копыта

<.....>

Седого мрамора сердито
Застыли у подъезда львы,
Луны отвесное сиянье

<.....>

Но бледен серп над головой,
И хочется бежать, не глядя,

По озаренной мостовой. (Иванов Г. Лампада. Пг., 1922, с. 95). [Но во всех случаях у петербургских поэтов прямо или подспудно звучит мифологизирующая тема «узнавания» — «И сразу ветер знакомый и сладкий».]

Возникает устойчивая связь между лексической темой возврата в зачине стихотворения и появлением Медного Всадника в финале — от уже цитировавшегося ахматовского «Вновь Исакий в облаченьи...» до, например, Т. Вечорки («Опять в отравленных усядах...»):

Еще тревожит мысль поэта
Столица славы огневой,
Где стынет бронза Фальконета
Над пышноводною Невой.⁴²

Лабораторию создания этого «неоодического» канона в петербургской поэзии 1910-х годов демонстрирует характерный эпизод. В 1913 году начинающий поэт А. Г. Архангельский (впоследствии известный пародист) сочинил стихотворение «Городу»:

Я вновь в твоих объятьях дымных
Умру в ночном небытии,
И больше проклинать не стану
Удары тяжкие твои...
Но в воскресенье поверив,
Приду на площадь поутру
И гляну с тихою улыбкой
В глаза любимому Петру.⁴³

Опекавший его поэт А. Д. Скалдин (уже к тому времени отдавший дань теме Медного Всадника: «Там, на скале, стал призречен титан»⁴⁴) изготовил новую редакцию стихотворения:

Я вновь в твоих объятьях дымных,
Опять в ночном небытии,
Но больше проклинать не буду
Удары тяжкие твои.
И в воскресенье поверив,
Иду на площадь поутру
Взглянуть с покорною улыбкой
В глаза державному Петру.

Он писал Архангельскому: «Если откинуть реакционное предательство («державному»), то я собственно ничем твоего стихотворения не искажил, но: 1) придал его началу необходимый пафос нарастанием «я вновь» и «опять» и переводом

⁴² Фантастический кабачок, Тифлис, 1918, № 1, с. 2.

⁴³ ЦГАЛИ, ф: 3, оп. 1, ед. кр. 24, л. 1.

⁴⁴ Скалдин А. Стихотворения. СПб., 1912, с. 35.

всего предложения из состояния обещательного в состояние теперешнего ощущения; 2) усилил пафос антитезой, которой достигнул простой заменой «и» — «но»; 3) поставил вместо простого и скептического (слегка) «не стану» — иступленное «не буду!»; 4) вторая строфа стала синтетической. Ранее она была только обещанием, но обещание еще не снятес. Получается формула: $X - \frac{z}{x} =$ Россия под знаком Петровым — под знаком странной и непонятной, но живой и величественной жизни («Медный Всадник»), что и требовалось доказать». ⁴⁵

Эксплицитное обозначение мотива «возвратности» могло заменяться лейтмотивом Медного Всадника с завершением в последнем стихе, как в цитированном уже ахматовском «Вновь Исакий в облачении...», или, скажем у А. Толмачева —

А у Сената всадник медный
Хотел разрушить пьедестал
И ускакать в туман победный,
Разбив недопитый бокал.
<.....>
Рвалось ночное покрывало,
Гремел торжественно кимвал,
Нева в тисках торжествовала
И Медный Всадник ликовал.⁴⁶

или у Я. Година:

Чернеет конь Петра за дымными стволами
С копытом на змее.
<.....>
И выступят стволы на пламени багровом
Вкруг черного Петра.⁴⁷

Впрочем, с какого-то времени символ Медного Всадника в петербургском поэтическом языке стал сам по себе нести тему «возвращения» и поэтому оказался удобным средством подключения к традиции и таким образом мотивировал право стихотворения на существование. Для этого его только нужно было поместить в финал:

И глубже лазурь над рекою,
И четок в немой вышине
С протянутой к дали рукою
Чугунный ездук на коне.⁴⁸

⁴⁵ ИМЛИ, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 86. л. 6—6 об.

⁴⁶ Толмачев А. Ночь в столице. — Очарованный странник, 1915, № 7, с. 3. Отклик по поводу неуместности «бокала» в руках медного Петра см. в заметке «Литературные ракушки» — Нов. время, 1915, 18 июля, № 19135.

⁴⁷ Женщина, 1914, № 3, с. 5.

⁴⁸ Цензор Д. Легенда будней. СПб., 1913, с. 148.

Неудержимо катится Нева...
О, кто-то затопил меня тоскою!
Петра я слышу вещие слова,
Он вдаль грозит протянутой рукою.⁴⁹

Наш город видением бледным
Рассыплется, бездной влекомый...
Глумятся над Всадником Медным
Потомкам отмстившие гномы.⁵⁰

И над оснеженными плитами,
Глубоко мщенье затая,
Прижата медными копытами,
Дрожала медная змея.⁵¹

Мифопоэтическое бытие символа требует его трансформации как единственной формы своего дления. В начале XX века смысловой запас символа Медного Всадника постоянно перестраивался путем включения его в различные цепочки символов, эмблем, аллегорий. Например, поэт Ю. Сидоров составил себе следующую схему: «Борьба Гоголя и Пушкина в современной поэзии являлась для проникнутого Мережковским сознания Сидорова чем-то вроде борьбы Христа и Антихриста. Эти два противоборствующие идеала воплощались для него в образах двух всадников: всадник на Карпатах из «Страшной мести» и «Медный всадник».⁵² Другой всадник-двойник примыслен Ларисой Рейснер — «Боготворимый Гунн!»⁵³ Общераспространенным в культуре начала века было проецирование (иногда контрастное) Медного Всадника на всадников Апокалипсиса (Д. Мережковский при этом ссылался на «Призраки» Тургенева⁵⁴). По-видимому, предпосылки для такого сближения заложены в глубинной семантической структуре «Медного всадника». Еще Б. М. Энгельгардт видел исто-

⁴⁹ Бруни Н. На Неве. — Голос жизни, 1915, № 8, с. 9.

⁵⁰ Кричевский Ю. Невод. Пг., 1918, с. 15.

⁵¹ Волчанецкая Е. Серебряный лебедь. М.; Пг., 1923, с. 19.

⁵² Соловьев С. Юрий Сидоров. — В кн.: Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910 с. 18. Ср. также коллаж реминисценций в стихотворении В. Нарбута «Чека»:

И суровое Гоголя бремя,
Обомшелая сфинксова лапа,
Не пугается медного храпа
Жеребца над гадюкой, о Герман! (Лавра, Одесса, 1920,

№ 2, с. 3).

⁵³ Рейснер Л. Медному Всаднику. — Рудин, 1916, № 8, с. 1; Литературное наследство, т. 93, М., 1983, с. 209.

⁵⁴ Мережковский Д. Петербургу быть пусты. — Речь, 1908, 21 декабря, № 314.

ки «Медного всадника» в «созерцании жизни» «Стихов, сочиненных ночью, во время бессоницы»: «И соответственно этому и наводящий тоску «однозвучный жизни шум», «Парки бабье лепетанье, спящей ночи трепетанье» превратились в ужасающий грохот тяжело-звонкого скаканья гиганта. Здесь даже можно отметить чрезвычайно любопытную эволюцию того слухового образа, который лежит в основе знаменитой сцены поэмы и является отражением определенного момента пессимистического настроения».⁵⁵ Между тем, в черновиках «Стихов, сочиненных ночью...» встречается «топот бледного коня», «топ небесного коня» (III, 860).

Мифологизирующая аура метонимически переносится с Медного Всадника на другие петербургские монументы российским самодержцам⁵⁶, пророчества о грядущих ночных скачках адресуются всем конным статуям столицы⁵⁷. Впрочем, аними-

⁵⁵ Пушкинист: Ист. лит. сб./Под ред. проф. С. А. Венгерова. Пг., 1916, II, с. 152. Сопряжение этих двух мотивов см. у Ахматовой:

Уж я ль не знала бессоницы
Все пропасти и тропы,
Но эта как топот конницы...

(А х м а т о в а А. Стихотворения и поэмы, с. 209). Ср. также у Мандельштама: «Конницей бессонниц движется искусство народов» (Вопросы литературы, 1968, № 4, с. 204).

⁵⁶ См. например, описание памятника Александру III в рассказе С. Городецкого «Машенька» (Городецкий С. Дни любви. Пг., 1914, с. 43), Николаю I у Б. А. Садовского (Садовской Б. Обитель смерти. М., 1917, с. 31). В шаблонизированной риторике не всегда можно с достоверностью идентифицировать воспеваемый монумент. См. хотя бы стихотворение «Город колдовства» И. С. Садовского:

Так улицы слились в кошмарный миг сдин.
А у конца одной, где сдавленным теченьем
Стремительнее жизнь лилась в сырой туман
Нежданно выростал пугающим виденьем
С закованной душой безмолвный великан.
И будто это он одним волшебным словом
Из тьмы рожденный миф, как маг, заморозил,
А на коне и сам в своем убранстве новом,
В тяжелой, каменной недвижности застыл...

(Журнал «З», 1912, № 10, с. 11).

⁵⁷ См. например, «Петроградские видения» Городецкого (Городецкий С. Ива. СПб., 1913, с. 34) или стихотворение «Петрограду» В. Самбора (Образы: Лит.-худож. альманах. Пг., 1919, с. 21—22) или «Петербург» Б. Олидорта:

Но все тревожней были очертанья
Коней, вздыбившихся над Анничковым мостом.
Да конь Петра, вознесшийся над бездной

(Орфей, Ростов-на-Дону, 1919, № 1, с. 9).

зация монументов при этом опирается и на городскую молву (как некогда из нее вырос и «Медный всадник» Пушкина). К. А. Тимирязев вспоминал: «Через несколько дней после открытия памятника Николаю I я проезжал Марининской площадью. Старик-извозчик долго, внимательно в него всматривался и, наконец, высказал свое суждение, явно ироническое. Желая испытать его эстетический вкус, я его спросил: «Ну, а тот, другой, там на Исаакиевской?», и получил ответ: «Ну, тот статья иная; ночью — даже жутко - живой».⁵⁸

На читательском переживании текста пушкинской поэмы мифологизирующая тенденция сказывается буквальным отождествлением плана содержания и плана выражения — показательные поиски иконизма в поэме, которые предпринял С. М. Эйзенштейн, находивший в трех строках «блестящее переложение динамики удара волны в движение стиха»⁵⁹. По-видимому, вся словесная ткань текста в целом воспринималась как диаграмматический знак изображаемого «предмета», главного, по слову Белинского, «героя» поэмы — Петербурга⁶⁰. Облик строгого, стройного города с его «архитектурной строфичностью»⁶¹ соотнесен с ритмико-синтаксическим рисунком Вступления — с четырехстопным ямбом, в котором синтаксические деления совпадают с ритмическими, и это совпадение подчеркнуто параллелизмом (слоговым) рифмующих слов, а стиховые отрезки, соотнесенные с темой стихии, характеризуются большим числом переносов.⁶² Контекст «Медного всадника» таким образом впервые проявил арбитражность первой из названных стиховых фактур и установил ее тематическое приурочение. В стихах поэтов начала XX в. о Петербурге строфа (четверостишие) четырехстопного ямба приобрела под влиянием Вступления к «Медному всаднику» особый «геометрический пафос»⁶³ — все стихотворение в целом являлось

⁵⁸ Тимирязев К. А. С повосельем! — Новая жизнь, М., 1918, № 1, 1 июня.

⁵⁹ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 240.

⁶⁰ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1955, т. VII, с. 542.

⁶¹ Рождественский В. Петербургская школа молодой русской поэзии.—Записки Передвижного театра, 1923, № 62, с. 1.

⁶² См.: Бицilli П. Этюды о русской поэзии. Прага, 1925, с. 263; Тимофеев Л. И. Очерк теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 392—405.

⁶³ Рождественский В. Цит. соч., с. 1.

как бы изоморфом петербургского городского пейзажа, а отдельная строфа соответствовала единице градостроительного членения. Ср. синэстетическую метафору Б. Пильняка о «толбо петербургских литераторах» — «пусты и прямы их строки, как петербургские проспекты».⁶⁴ Отождествление стихового массива с архитектурой определенного типа имело свои композиционные последствия. Одно из них мы и рассмотрим подробнее.

«Известно, что в ямбе и хорее от начала к концу строфы нарастает количество неполноударных строк⁶⁵: строфа стремится начаться строкой типа «Люблю тебя, Петра творенье», а кончиться строкой типа «Адмиралтейская игла». Такая последовательность строк воспринимается, как последовательное облегчение стиха («ускорение», «заострение»)»⁶⁶. Но именно эта строка, взятая М. Л. Гаспаровым как образец ритмического типа, неоднократно воспроизводится в конце четверостиший (а часто и всего стихотворения) в поэзии о Петербурге:

Санкт-Петербург — гранитный город,
Взнесенный Словом над Невой,
Где небосвод давно распорот
Адмиралтейскою иглой.⁶⁷

Петровских линий огоньки
По-прежнему глядятся в мглу,
Ты снова видишь маяки,
Адмиралтейскую иглу.⁶⁸

Дыханье бунта. Трубы. Копоть.
Небес изодранная мгла...
Прорехи туч устала штопать
Адмиралтейская игла.⁶⁹

⁶⁴ Пильняк Б. Рец. на кн.: Шкапская М. Mater Dolorosa. Берлин—Ревель, 1922. — Новая рус. книга, 1922, № 3, с. 7. Эта же глубинная метафора определяет вязку мотивов во многих стихах петербургских поэтов, вплоть до позднейших строк Ахматовой: «Ахматовской звать не будут ни улицу, ни строфу» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы, с. 297).

⁶⁵ Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960, с. 174—179.

⁶⁶ Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974, с. 166. Далее М. Л. Гаспаров пишет: «Причина такого восприятия понятна: четыре слова начальной строки требуют для своего узнавания четырех психологических усилий, два слова последней строки—двух».

⁶⁷ Агнивцев Н. Блистательный Санкт-Петербург. Берлин, 1923, с. 13.

⁶⁸ Коплан Б. Стансы. Пг., 1923, с. 10.

⁶⁹ Герман Э. Растопленный полюс. Пг., 1918, с. 37.

И сердце радостью трепещет,
И жизнь по-новому светла,
А в бледном небе ясно блещет
Адмиралтейская игла⁷⁰

и т. д.

Причина столь частого репродуцирования этого пушкинского стиха заключается, во-первых, в соблазнительном сближении психологического ощущения остроты *pointe* с наглядностью реалии — острия. Это «соответствие» (в символистском смысле), в конечном итоге заданное общим построением «Медного всадника» как развернутого повествования о пластическом артефакте (скульптуре Фальконе), проводящегося таким образом игру с соотношением словесного и визуального кодов, вытекало из мифопоэтизирующего подхода к пушкинской поэме, требовавшего дублирования мотивов⁷¹ и эскалации отождествлений. Во-вторых, исходная установка на стилистико-тематическую приуроченность «строгой сдержанности образов и холодной прозрачности слов»⁷² к петербургской архитектуре с ее «гордой, чуть холодной, но царственно-величественной выдержанностью», а традиционных четверостиший четырехстопного ямба к «стройности <...> и одинаковости улиц»⁷³ привела к тому, что помещение этого заимствованного пушкинского стиха в финалах строф (у Пушкина он венчает так называемую «элементарную строфу»⁷⁴) обеспечивало иконическое отображение конститутивной черты силуэта Петербурга — ориентации важнейших улиц на высотные доминанты, т. е. присутствия заостренных вертикалей в перспективе многих старинных улиц.⁷⁵

Адмиралтейская игла, «богиня цитат», по выражению

⁷⁰ И в а н о в Г. Лампада, с. 89.

⁷¹ Ср. наблюдение современного искусствоведа об иллюстрациях А. Н. Бенуа к поэме Пушкина, в которых «черный силуэт Медного Всадника — Всадника Медного (эта инверсия есть и в самом пушкинском тексте), как удвоение образа, как памятник и его тень» (М о л о к Ю. Поэт и город. — Декоративное искусство СССР, 1980, № 11, с. 28).

⁷² Так охарактеризовал «петербургскую школу» К. В. Мочульский (Звено, 1928, № 3, с. 173).

⁷³ Л у к о м с к и й Г. К. Современный Петроград. Пг, 1916, с. 9; Б у н и н И. Жизнь Арсеньева: П. Лика. Париж, 1939, с. 107.

⁷⁴ См. об этом термине: Р у д а к о в С. Б. Ритм и стиль «Медного всадника», с. 295, 297.

⁷⁵ Б а р а н о в Н. Н. Силуэт города. Л., 1980, с. 58.

В. Шкловского,⁷⁶ появлялась в поэзии начала XX века и в других метрических и лексических одеяниях, неизменно тяготея к заключению строфы (часто это было и заключением стихотворения):

Завтра бросится гонец
В сирень морскую, в серый вырез,
И расцветает, наконец,
Злагой адмиралтейский прис!⁷⁷

О город сон, где мертвые — вожди,
Где вечно моют слезы и дожди
Иглы адмиралтейской позолоту.⁷⁸

Уж с улиц прямых и пустынных
Ночная исчезнула игла,
Над сонмом кварталов старинных
Блеснула золотая игла.⁷⁹

В несказанной тоске замураванный,
Не пойму очертания лиц.
В синеве кисей затушеванный
Золотится над городом спиц.⁸⁰

Этот символ закрепляется, если не за последним стихом, то за последней строфой:

Сверкает шпиль Адмиралтейства,
Поймав на острие луну.
И город царский потопул
В ночи, как в звездно-лунном действе.⁸¹

И я застыл над гадиной злодейства,
Простужен ветром ладожским — лечу.
Заменит мне игла Адмиралтейства
За упокой горящую свечу.⁸²

⁷⁶ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Л., 1924, с. 72. Ср. юмористическое стихотворение Вас. Князева «Кара-ул!», написанное в связи со слухом о возможном обвале адмиралтейского шпица:

Ах, без иглы адмиралтейской,
Лоскутных строчек швец злодейский,
Куда я к дьяволу гожусь?

<.....>

Ах, без иглы адмиралтейской
Нам, стихотворцам — киндермат! (Красная газ., веч. вып., 1927, 1 марта, № 57 (1375)).

⁷⁷ Лившиц Б. Кротонский полдень. М., 1928, с. 80 (стихотворение 1915 г.).

⁷⁸ Герман Э. Растопленный полюс, с. 36.

⁷⁹ Княжнин В. В Петербурге. — Gaudeamus, 1911, № 6, с. 1.

⁸⁰ Кричевский Ю. Невод, с. 18.

⁸¹ Воинов О. Цит. соч.

⁸² Антокольский П. Медный Всадник. — Художественное слово, 1920, № 2, с. 5.

Если имеет место инверсия этой композиционной схемы, то помещение символа в начале стихотворения с избытком компенсируется «пеонизацией», отсылающей к эффекту ритмического контекста первоисточника:

Неумолкающе вереницей
Всегда покрытою прозрачной мглой,
Беря исток от золотого шпика,
Он тянется далекою стрелой.⁸³

И как Медный Всадник заменяется смежными петербургскими монументами, игла Адмиралтейства в финалах стихотворений уступает место другому острию:

И веща зачатого дня нелепость
И сутолку лиц,
Над черной водой зажигает крепость
Огнистый шпик.⁸⁴

Там огненно тают, меняясь,
Овалы причудливых лиц,
В янтарное небо вонзаясь,
Торчит петропавловский шпик.⁸⁵

Летят и тают тени птиц
За крепость — в сумрак заревой,
И все светлее тонкий шпик
Над дымно-розовой Невой.⁸⁶

«Медный всадник», вызвавший столько поэтических откликов в начале XX века,⁸⁷ разошелся по отдельным строкам на эпитафии, цитаты и заглавия. Дальнейшее выявление и осмысление судеб различных строк поэмы в литературном сознании этого периода может приблизить нас и к пониманию смысловых ресурсов пушкинского текста.

⁸³ Струве М. Невский проспект. — Орион, Тифлис, 1919, № 4, с. 5. Ср. стих. М. Кузмина «Утраченного чародейства...» (Шиповник, 1922, № 1, с. 19).

⁸⁴ Зенкевич М. Дикая порфира. СПб., 1912, с. 97.

⁸⁵ Цензор Д. Легенда будней, с. 147.

⁸⁶ Иванов Г. Вереск. М.; Пг., 1916, с. 48.

⁸⁷ Помимо упомянутых в статье, укажем на такие интересные случаи, как «Ненастный дождь и ветер осенний...» Ю. Дегена (ЦГАЛИ, ф. 2563, оп. 1. ед. хр. 89, л. 7; с разночтениями в кн.: Деген Ю. Волшебный улов. Баку, 1922, с. 27—28) и «Сон» М. О. Лопатто (Лопатто М. Избыток: Стихотворения. Пг., 1916, с. 32), а также на широко известные стихотворения В. Брюсова, М. Волошина, Б. Пастернака и др.

РЕЦЕПЦИЯ ПУШКИНСКИХ ОБРАЗОВ И СЮЖЕТОВ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА, (ЦИКЛ «МЭРИ»)

Тема «Пушкин и Блок» не раз становилась предметом специального изучения. В основном исследователи рассматривали взаимодействие классических традиций в русле творческого развития А. Блока¹, в тех же работах, как правило, выявлялись и смежные аспекты, например, комментирование поэтом текстов для венгерского издания собрания сочинений А. С. Пушкина, поздняя публицистическая деятельность А. Блока (речь «О назначении поэта») и т. п. Вопросы восприятия Пушкина А. Блоком актуализировались при подходе к исследованию различного рода текстовых реминисценций как сознательных, так и непроизвольных². При этом высказывалась мысль о концептуальном подходе А. Блока к пушкинским текстам; этот подход заключался не только в субъективном прочтении чужого текста, но и в активизации новых принципов его художественной организации. Как справедливо замечено З. Г. Минц, «Блок осмысляет Пушкина в понятиях привычной для него поэтики»³. Попытка А. Блока — комментатора стихов Пушкина расположить тексты одного и того же периода по циклам, посвященным тому или иному женскому образу, говорит о некоей жанровой рецепции пушкинского творчества

¹ Б л а г о й Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки из жизни и творчества Пушкина. М., 1979, с. 175—200; Г о л и ц ы н а В. Н. Пушкин и Блок — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1961, с. 57—73; М и н ц З. Г. Блок и Пушкин. — Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 1973, выг 306, с. 135—296.

² А л ь т м а н М. С. Пушкинские реминисценции у Блока. — В кн.: Исследования по языку и литературе. Л., 1973, с. 350—354; Н е б о л ь с и н С. А. О «равнодушной природе» и сопротивлении «стихиям»: Пушкин и Блок. — В кн.: Пушкин и литература народов Советского Союза. Ереван, 1975, с. 159—178.

³ М и н ц З. Г. Блок и Пушкин, с. 194.

Блоком. Предложенная комментатором циклизация не была свойственна творчеству Пушкина, но для А. Блока она, напротив, была характерной⁴; это обстоятельство свидетельствует о творческой адаптации чужого текста в собственном поэтическом контексте.

Исходя из сказанного, есть основание рассмотреть трансформацию пушкинских образов и сюжетов в блоковском контексте как особого рода *жанровую потенциальность* текста. При этом вычлняются этапы возникновения некоторых блоковских циклов.

Цикл «Мэри» 1908 г. принадлежит к разновидности *персонального* цикла, то есть такого, единство которого прежде всего задается наличием адресата посвящения. В поэтике А. Блока существует два подвида персональных циклов. В первом принцип циклизации стихотворений мотивирован обращением к реально существующему лицу и призван воспроизвести как «дотекстовый» сюжет взаимоотношений «я» и «ты», так и его реализацию в символистском тексте («Стихи о Прекрасной Даме», «Снежная маска», «Фаина», «Три послания», «Через двенадцать лет», «Кармен»⁵, «О чем поет ветер»). Подобные циклы прямо или косвенно связаны с реальными объектами посвящений, что, по словам З. Г. Минц, восходит к романтической традиции мировой литературы⁶.

Цикл «Мэри» относится ко второму подвиду персональных циклов: адресатом текстов здесь является литературный персонаж, в данном случае восходящий к «пушкинской» группе символов. Ориентация на пушкинскую традицию в цикле «Мэри» подчеркнута уже самим выбором имени, давшим название циклу⁷.

Цикл «Мэри», входящий в раздел «Арфы и скрипки» третьей книги лирики А. Блока соотносят, как прагматично, со стихотворением Пушкина «Пью за здравие Мери» — «отда-

⁴ Там же.

⁵ В научной литературе уже отмечался характер соотношения реального романа А. Блока и Л. Дельмас с фабульной коллизией оперы Ж. Бизе «Кармен». См.: Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле. — В кн.: Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980, с. 95.

⁶ Минц З. Г. Блок и Пушкин, с. 194.

⁷ На пушкинские ассоциации цикла «Мэри» указывалось многими исследователями. См. комментарии В. Н. Орлова в кн.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.; Л., 1960, т. III, с. 559. Ср.: Минц З. Г. Блок и Пушкин, с. 190; Леинтон Г. А. Заметки о фольклоризме Блока. — В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978, с. 185.

ленным подражанием стихам английского поэта Бари Корнуола».⁸ Факт этот очевиден, но было бы недостаточным ограничить мотивировку блоковского цикла лишь приведенным стихотворением. Необходимо проследить связь «Мэри» и с пушкинским «Пиром во время чумы», а в связи с этим и с юношеским стихотворением А. Блока «Мэри. «Пир во время чумы»».

Характер цитации в цикле «Мэри» обусловлен полигенетичной⁹ природой блоковских символов. Вместе с тем пушкинское «присутствие» в тексте цикла зависит от его состава, подвергнувшегося варьированию в процессе выработки автором «канонической» редакции. Отсюда необходимость сравнительного анализа ранних редакций «Мэри» для выявления соотношений пушкинских цитат и других источников блоковского текста. Эволюция текста «Мэри» в процессе оформления ранних его редакций предопределила интеграционные связи стихотворений, количество которых менялось в соответствии с той или иной редакцией цикла, тем самым изменялся лирический сюжет цикла, основанный на принципе насыщенности его знаками культурной традиции.

Впервые цикл под этим названием появился в сборнике «Земля в снегу» (М., 1908), где он предстает, однако, совершенно отличным от последующих редакций и по количеству и по составу текстов.

В книге «Земля в снегу» цикл «Мэри» содержал в себе четыре стихотворения, созданные в период 1905—1906 годов: 1. «Нет имени тебе...»; 2. «Молитва»; 3. «В синем небе»; 4. «Отрывок. (Из Байрона)». Интересно, что «Мэри» входит в раздел сборника «Подруга Светлая», текстам которого предшествуют эпиграфы из стихов Вл. Соловьева, А. Фета, В. Брюсова, образующие ряды семантических звеньев, связанных с русской культурной традицией. Возникающая в разделе тема Родины связана с антропоморфными воплощениями образа. Поэтому и «Земля обетованная», и «Галилея», и «Аннслейские холмы», и «Русь», и «Страна Финского залива»

⁸ Блок А. А. Собр. соч., т. III, с. 559.

⁹ «Чужое слово» в творчестве позднего Блока, как правило, «полигенетично» <...>, т. е. восходит одновременно к нескольким разным источникам, получая свой общий смысл лишь в отношении ко всем им (и во всем объеме своих внутритекстовых связей). — Милиц З. Г. Блок и Гоголь. — В кн.: Блоковский сборник, II. Тарту. 1972, с. 129.

и другие обозначения художественного пространства раздела в значительной степени ассоциированы с Той, которая наделена чертами Подруги Светлой. Цикл «Мэри», включенный в этот культурный контекст, с одной стороны, соотнесен с развитием мотива Подруги, с другой, — дешифрует параллелизм культурных рядов: Достоевский — Пушкин; Байрон — Пушкин. Существует предположение, что цикл генетически восходит к блоковскому переводу «Отрывка» Байрона¹⁰, поэта, который А. Блоком воспринимался сквозь призму творчества Пушкина¹¹.

Первая редакция цикла из сборника «Земля в снегу» может быть рассмотрена как четырехчастная композиция, ориентированная на реконструкцию мифа о Мэри¹². Ассоциативность является основным принципом в блоковском подходе к теме. Помимо причастных к разряду культурных символов, образ Мэри синтезирует многие темы лирики Блока, но вместе с тем явно ощутимо и противопоставление его образам других героинь из разделов «Вольные мысли», «Песня Судьбы», «Снежная маска» и из малых циклов (по своей структуре родственных циклу «Мэри»), входящих в раздел «Песня Судьбы»: «Послания», «Н. Н. Волоховой», «Осенняя любовь». Противостоящие Мэри женские образы сборника связаны с мотивами стихий, мятежности и «кометности» («Снежная маска», «Песня Судьбы»). Выделение из этого общего ряда кроткого образа «задумчивой Мэри» акцентирует полную его причастность культурной традиции — миру не «реальности», а поэтической традиции.

Пушкинское осмысление образа Мэри в «Пире во время чумы» не предполагало включения пространной истории «погибшего, но милого создания». Лаконизм, свойственный циклу «маленьких трагедий», предопределил и фрагментар-

¹⁰ П р а в д и н а И. Из истории формирования «третьего тома» лирики А. Блока. — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 39.

¹¹ М и н ц З. Г. Блок и Пушкин, с. 190. Исследовательница считает, что образ Мэри постепенно обрастает родством и с Пушкиным и с Байроном одновременно.

¹² Понятие мифа в поэтике А. Блока рассматривается в труде Д. Е. Максимова «Идея пути в поэтическом сознании А. Блока», где под мифом подразумевается символ, связанный с развернутым или потенциальным действием — «сюжетом» — и в своем мыслимом пределе санкционируемый культурной традицией. См.: Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 48. Ср.: М и н ц З. Г. Символ у А. Блока. — Russian Literature 1979, VII, p. 198.

ность абриса героев, поэтому становится особенно значимой ассоциативная связь персонажа трагедии с образами героинь пушкинской лирики¹³. История Мери в тексте воссоздается в основном за счет реплик самой героини:

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

(VII, 178)

или:

Сестра моей печали и позора.
Приляг на грудь мою

(VII, 178)

Мотив воспоминания очень значим в структуре песни Мери и подчеркнут сопоставлением трех временных категорий. В песне контраст «прошлого» как времени счастливого («Было время, процветала в мире наша сторона»; VII, 176) и «нынешнего» — бедственного изоморфен такому же противопоставлению в истории Мери. Мотив воспоминания сопряжен с мотивом раскаяния («О, если б никогда я не певала. Вне хижины родителей своих»), предвещающим утрату/смерть. Последний мотив потенциально присутствует в сюжете Мери, но так же, как и в песне, он носит условный характер («Если ранняя могла Суждена моей весне», VII, 177¹⁴), чем еще раз подчеркивается общность двух женских персонажей, Мери и Дженни, несмотря на контраст признаков «позора» и «чистоты».

Таким образом, фабульная линия, лежащая в основе истории Мери, обнаруживается в следующих опорных мотивах:

1. в о с п о м и н а н и е о с ч а с т л и в о м и ч и с т о м «прошлом» (здесь облик «прошлой» Мери уподоблен образу Дженни, фабульные ситуации которого представлены следующими мотивами: самоотверженная любовь — смерть возлюбленного — верность);

¹³ Н. В. Фридман рассматривает образы Мери и Дженни в ряду «простых дев» — от Черкешенки до Русалки. См.: Ф р и д м а н Н. В. Песня Мери. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1974, № 3, с. 250.

¹⁴ Здесь и в дальнейшем курсив мой. — Л. С.

2. рассказ — как ощущение бедственного и позорного настоящего;

3. утрата/смерть в грядущем (вариант этого мотива: героиней обретается верность прежним идеалам; таким образом, ситуация «грядущего» Мери соответствует ее «прошлому» и образу Дженни, соотнесенному с настоящим временем трагедии: «А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах!»; VII, 177).

Трактовка образа Мери не ограничивается рамками трагедии «Пир во время чумы»; характерна уже отмечавшаяся в науке сопоставленность его с образом из пушкинского вольного перевода стихотворения Б. Корнуола «Пью за здравие Мери», созданного в ту же болдинскую осень¹⁵. Вероятно, что оно было еще одним источником в разработке блоковской «Мэри». Кроме того, стихотворения этого цикла, создававшиеся в годы увлечения А. Блока творчеством Ф. М. Достоевского, отражают влияние его романов. Так, уже первое стихотворение «Нет имени тебе» сопоставимо с рассказом князя Мышкина об истории Мари¹⁶. «Больная мать», «уход его», «смерть матери» представлены в стихотворении серией трансформированных мотивов, возводимых к общей ситуации:

Вдали лежала мать, больна.
Над ней склонялась все печальней
Ее сиделка — Тишина.
< >
Я видела — уходишь ты...
И в окна к бедной, бедной маме
С балкона кланялись цветы.
(«Земля в снегу», с. 21).

В творчестве А. Блока цикл «Мэри» — это вторичное возвращение к пушкинской трагедии после раннего стихотворения «Мэри. «Пир во время чумы» (1899). В отличие от монологической повествовательной манеры первого стихотворения о Мэри в цикле развернуто представлено многоголосье: 1. — от

¹⁵ Фридман Н. В. Песня Мери, с. 248.

¹⁶ З. Г. Минц сопоставляет с фрагментом романа «Идиот» стихотворение «Легенда», а «Нет имени тебе» с историей Вареньки и Покровского в «Бедных людях». См.: Минц З. Г. Блок и Достоевский. — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 221. Думается, что преломление некоторых общих мотивов (болезни, ухода, смерти) имеют место и в стихотворении «Нет имени тебе» и в истории Мари из романа «Идиот».

лица Мэри; 2. — чередование голосов «я» («Я пред тобою на амвоне, Я сумрак улиц городских») и «мы» («Мы над народом чары деем. И Мэри светлую поем»); 3. — от лица «мы»; 4. — от имени лирического «я».

Таким образом преодолевается описательность и статичность, начинает доминировать иной принцип, более близкий к динамическому образу драматургического текста. Характерна в этой связи и символика внесловесных жестов в ряде сюжетных ситуаций цикла: «И жали руку эти руки...»; «И рук не разомкнуть... одна...»; «Опустило покрывало, Руки нежные сплела»; «Обняла девичьи плечи»; и вместе с тем, наряду с медитативностью переведенного поэтом байроновского отрывка — в цикле Блока много подчеркнуто визуальных сцен: «Ты подходил к стеклянной двери И там стоял, в саду, маня»; «Я проходила тихой залой»; «И миг еще: в оконной раме Я видела — уходишь ты»; «И чей-то душный, тонкий волос Скользит и веет вокруг лица»; «И девушки у темной двери, На всех ступенях алтаря»; «Кротко молится она» и т. д.

Этот «драматургический» принцип присущ сборнику в целом, он согласуется с «планом третьей книги стихов», который проясняется Блоком в предисловии: это — «неизбежная, драматическая последовательность жизни»¹⁷. То, что в юношеском стихотворении было изображено однопланово, в цикле начинает принимать черты более сложного характера¹⁸. Так возникают биографические и географические штрихи в образе героини: 1. и 4. — воспоминания о прошлом, о чистой девичьей любви, таящей в себе неизбежность утраты и смерти. Диалогическая переключка текстов 1 и 4 стихотворений как воспоминаний об утрате и реплики пушкинских персонажей Мери и Вальсингама, связанных с теми же мотивами, являются знаками одного образного ряда. Образ утерянного возлюбленного/возлюбленной предстает как символ вечного идеала в духе стихов В. Брюсова из произведения, ставшего эпиграфом к разделу сборника: «В былом, в грядущем, в настоящем — Мне дни твои обречены!»¹⁹. «Биографизм» подчеркнут и блоковской отсылкой к автобиографическому стихотворе-

¹⁷ Б л о к А. Земля в снегу: Третий сборник стихов. М., 1908. с. 7. Подробнее о «вторжении лирики в театр» см. в кн.: Громов П. П. А. Блок: Его предшественники и современники. М.; Л., 1966, с. 291.

¹⁸ М и н ц З. Г. Блок и Пушкин, с. 150—151.

¹⁹ Б р ю с о в В. Я. Собрание сочинений: В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 486.

нию Байрона, откуда в цикл вводится географическая характеристика: Аннслейские холмы.

Временная характеристика цикла, не соотносясь с определенной исторической (в отличие от Пушкина), реализована в динамике циклового сюжета, где показателем времени является весна и зима: 1. — «Была весна»; 3. — «В синих улицах — весна»; 1. — «Холод Бунтующей зимы». Семантика временных символов конкретизируется контаминацией нескольких мотивов. У Пушкина в построенных на антитезах песнях Мери и Вальснгама уловим определенный контраст: весна—зима. Если «весна» олицетворяет юность и чистоту Дженни («Если ранняя могила суждена моей весне»), то «зима» уподобляется «Чуме». Противоборство этих символов в цикле «Мэри» близко к образной композиции пушкинской трагедии. «Весна» — это опорный мотив воспоминаний Мэри: «Но счастье было изначальней, Чем тишина. Была весна» (мотив «тишины» как болезни, близости смерти присутствует и в песне пушкинской Мери: «Школа *глухо* заперта», «*Тихо* все»); «весна» связана и с атрибутикой образа Мэри, наравне с характеристиками «задумчивая», «голубокая», «дальняя», «светлая», «милая»:

Эта девушка узнала
Чары легкие *весны*.
Мгла *весенняя* соткала
Ей задумчивые сны.

Можно отметить в разработке этих мотивов и лексические переклички:

(«Пир во время чумы», VII, 180)

(4.)

моя весна
Когда могущая зима,
Как бодрый вожьд, ведет сама
На нас *косматые* дружины
Своих *морозов* и снегов...

— сердцем молод
Бушуя вас одел *косматой*
тенью *холод*
Бунтующей зимы.

«Зима» может восприниматься в финальном фрагменте цикла как метонимическое уподобление «Чуме» с ее разрушительной силой и неизбежностью при этом потерь:

Нет прежних светлых мест, где сердце так любило
День долгий коротать;
Вам небом для меня в улыбке Мэри милой
Уже не заблестать.

Общность поэтического словаря отмечает сходство цикла как с пушкинской трагедией, так и со стихотворением «Мэри. «Пир во время чумы»; кроме того, знаменательно введение в текст цикла образов пения (2. — «Мы над народом чары деем И Мэри светлую поем»), а также — молящихся (3. — «Кротко молится она»). Было замечено, что в стихотворении «Молитва» возникает неуловимая связь между земной девушкой Мэри и небесной девой Марией:²⁰

И на амвоне женский голос
Поет о Мэри без конца...

Возможно, здесь имплицирован вариант мотива песни Мери о Дженни, причисленной к лику небожителей («Но Эдмонда не покинет *Дженни даже в небесах*»), молитва/мольба которой потенциально присутствует в песне пушкинской героини («Я молю: не приближайся...»).

Второй и третий фрагменты цикла, связанные с мотивами песни и молитвы, представляют собой серию вариаций, переключаящихся с мотивами песни Мери, тогда как зачин и финал цикла представляют пушкинскую тему опосредованно, через преломление художественных влияний: романов Достоевского и поэзии Байрона.

Первоначальный вариант текста «Мэри» не удовлетворил А. Блока, и цикл подвергся существенному изменению. В дальнейших сборниках цикл «Мэри» сохранит заглавие, но состав его полностью изменится. Канонический текст цикла «Мэри» впервые был опубликован в литературном сборнике «Италии», изданном в 1909 году, но ни одно из рассмотренных стихотворений не вошло в эту редакцию цикла, текст которого состоял теперь из трех стихотворений (1. «Опять у этой двери»; 2. «Жениха к последней двери»; 3. «Косы Мэри распущены»); этот же состав цикла будет присутствовать в сборнике стихов 1911 года «Ночные часы»²¹ и в окончательной редакции третьего тома собрания стихотворений²². Следует отметить, что текст начального стихотворения цикла подвергался измене-

²⁰ Это сходство отмечалось в следующих исследованиях: М и н ц З. Г. Блок и Пушкин, с. 151; Г р и г о р ь е в А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов. — В кн: Литература и мифология. Л., 1975, с. 72.

²¹ Б л о к А. Ночные часы: Четвертый сборник стихов (1908—1910). М., 1911.

²² Б л о к А. Стихотворения: Книга третья (1907—1916), 3-е изд., доп., Пб., 1921.

нию: Блок сократил его, исключив несколько строк и не восстанавливая их в последующих редакциях. Авторский критерий отбора текстов способствовал выявлению исторического и художественного смысла в текстовых разночтениях под общим заголовком.

В сборнике «Ночные часы» цикл «Мэри» введен в раздел «На родине». Он оказывается в окружении текстов, исполненных культурными реминисценциями («О доблестях, о подвигах, о славе», «На поле Куликовом», «Росния», «Родина», «На железной дороге», «Романс»), усиливающих причастность к традиции каждого отдельного произведения цикла «Мэри». Композиция цикла соответствует трехчастному принципу, который уподобляет песню Мери стихотворной новелле²³. В этой редакции цикл «Мэри» сближается с пушкинским стихотворением «Пью за здравие Мери»: об этом свидетельствуют фонологический и лексический уровни стихов Пушкина и Блока: Мери — двери — пери — потери (Пушкин) и двери — перий — Мэри — потере (Блок). Эмоциональный ореол образа Мэри восходит к атрибутике Мери из «Пира во время чумы». «грустная», «поющая», «нежная песня Мэри», «желтые косы». С другой стороны, в блоковском тексте недосказанность сознательно ориентирует на активизацию культурной памяти читателя; так, наблюдается метонимическое переосмысление лирической темы «Дженни в небесах» в финальном фрагменте блоковского цикла, где Мэри и Дженни (Мери) — один образ:

Мы о Мэри грустим и поем,
А вверху, в водоеме твоём,
Тихий господи.
И не счесть светлых рос,
Не заплесть желтых кос
Тучки утренней.

Фрагментарность цикла как бы восполняется за счет полисемии художественных образов, сводящих воедино цитаты культурного ряда. Сближению семантических комплексов Пушкина и Блока способствует общность экспрессивной энергии произведений и эмоционального колорита:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
(«Пир во время чумы», VII, 180).

Последней страсти ярость,
В тебе величье есть:
Стучащаяся старость
И близкой смерти весть...
(1.)

²³ Ф р и д м а н Н. В. Песня Мери. с. 253.

Второй фрагмент цикла реализован как переосмысление и завершение сюжетной ситуации стихотворения «Нет имени тебе» из предыдущего поэтического сборника. Мотив утраты / «потери» («Жениха к последней двери, Проводив, О нежданной потере, Погрустив») явился смысловым стержнем настоящего цикла: утрата — причина грусти и одиночества Мэри

Встала Мэри у порога
Грустно смотрит на дорогу.
Звезды ранние зажглись,
Мэри смотрит ввысь.
Вон о той звезде далекой,
Мэри, спой.

(2.)

В этих стихах дублируется эпизод «истории» Мэри из трагедии:

Самой себе я, кажется, внимаю
Поющей у родимого порога.

Мотив «дороги» / «ухода» и в цикле, и в «Пире...» связан с образом «Его», оставляющего Мэри (и Дженин). Этот мотив проявлен и в песнях героинь;

И потом оставь селенье.
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.

(VII, 177)

Спой о том, что не свершил он,
Для чего от нас спешил он
В незнакомый, тихий край.
В песнях, Мэри, вспоминай...

(2.)

Заключительный фрагмент цикла построен как антитеза эмоциональному всплеску пушкинского «Пью за здравие Мэри»:

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

(III, 295)

И рассыпалась грусть
Жемчугами...
< >
Мы о Мэри грустим и поем

(3.)

Трагический финал цикла скорее совпадает с отчаянием «кающейся» Мэри из «Пира...», если взять во внимание оце-

ночные реплики других персонажей трагедии: «взор слезливый», «жалобная песня», «волос шотландских желтизна» (у Блока — «не заплесть желтых кос Тучки утренней»). Сознательное следование традиции в вариациях темы Мэри закреплено в самом тексте цикла:

Мы о Мэри твердим наизусть
Золотыми стихами...²⁴

Дальнейшая история цикла «Мэри» свидетельствует, что канонический текст в 1911 году рассматривался Блоком лишь как вариант очередной его редакции, поэтому в сборник «Снежная ночь»²⁵ вошла самая «протяженная» редакция «Мэри», которую составили стихотворения из сборника «Земля в снегу», за исключением «Отрывка (Из Байрона)», и рассмотренные выше стихотворения из книги «Ночные Часы». Сокращение первого варианта цикла за счет перевода байроновского стихотворения усиливало непосредственный характер пушкинского влияния в новом варианте «Мэри». Шесть фрагментов новой редакции цикла вошли в раздел «Родина» в следующей последовательности: 1. «О жизни, догоревшей в хоре». 2. «В синем небе». 3. «Нет имени тебе». 4. «Опять у этой двери». 5. «Жениха к последней двери». 6. «Косы Мэри распущены». Так достигалось единство тематических и сюжетных вариаций, порожденных образом Мэри.

Однако внутреннее единство цикла «Мэри» явно не гармонировало с целостностью раздела книги, который содержал в себе и контрастирующий с «замкнутым» миром «дальней Мэри» цикл «На поле Куликовом», более характерный для определения доминанты темы «Родина», тогда как имя Мэри и сама пушкинская трактовка этого образа имела истоком традицию классической английской литературы. По-видимому, это и послужило причиной при третьем издании книги стихов ввести цикл «Мэри» в отдел «Арфы и скрипки» (канонический текст), а первую редакцию его (из сборника «Земля в снегу») распределить между «Разными стихотворениями» второго тома, согласно их датировке.

²⁴ Ср. употребление эпитета «золотой» в открыто ориентированном на традицию русской классики стихотворении «Россия» — «Опять, как в годы золотые, Три стертых треплется шлеп».

²⁵ Б л о к А. Собрание стихотворений: Книга третья. Снежная ночь (1907—1910). М., 1912, с. 170—175.

Таким образом, по мере становления канонического текста третьего тома лирики Блока отчетливее выявляется целостность того или другого малого цикла, входящего в более сложные текстовые структуры. Пушкинские реминисценции, функционирование которых в блоковском цикле зависит прежде всего от возобновляющихся вариантов текста, активизируя культурную память, предстают то в полисемии цитатной цепочки (Пушкин — Достоевский — Байрон), то углубляют одну из цитатных линий за счет расширения серии текстов одного автора — Пушкина.

ПУТЬ К ПУШКИНУ...

(Из исканий советской филологической науки 20-х годов)

Григорий Осипович Винокур (1896—1947) принадлежит к плеяде замечательных советских ученых-пушкинистов, чьим трудом было создано современное пушкиноведение. Вклад в него Г. О. Винокура важен и весом: в 30-е годы он — редактор «онегинского» тома в Собрании сочинений А. С. Пушкина 1935—1936 годов, в 1935 году вышел «пробный» том большого академического издания сочинений поэта, содержащий отредактированный Г. О. Винокуром текст «Бориса Годунова» и комментарий к нему. Обе эти редактуры имели принципиальный характер, так как сопровождались широкой текстологической работой, а также специальной разработкой орфографических правил издания пушкинских текстов. Параллельно Г. О. Винокуром был написан ряд статей, не утративших и в наше время своего научного значения. Среди них такие, как «Вольные ямбы Пушкина», «Слово и стих в «Евгении Онегине», «Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина» и др. С конца 1938 года Г. О. Винокур руководил работой по созданию словаря языка Пушкина, продолженной после его смерти под руководством В. В. Виноградова. В ЦГАЛИ находится подготовленная Г. О. Винокуром к печати и не увидевшая свет из-за смерти автора книга «Очерки истории текста и языка Пушкина». Список и перечень трудов ученого, связанных с именем и творчеством Пушкина, можно было бы продолжить¹.

Одновременно следует отметить, что ученого влекло к Пушкину не холодное любопытство, которое оставляет исследователя равнодушным к самому предмету изучения. «Пушкин, —

¹ См.: Ц е й т л и н Р. М. Григорий Осипович Винокур (1896—1947). М., 1965, с. 31—43.

писал Г. О. Винокур, — одна из самых актуальных проблем русской филологии, как совокупность дисциплин, имеющих общей задачей посредством критики и интерпретации текстов раскрытие русского национального духа в его словесном воплощении. Без филологического изучения Пушкина, предполагающего в первую очередь раскрытие истории пушкинских текстов в связи с анализом стиля, метрики и языка, невозможен дальнейший прогресс в познании Пушкина как русского великого поэта и лучшего представителя русского национального самосознания»². В этих словах Г. О. Винокура сказалось его понимание Пушкина как одной из вершин русской национальной культуры, имеющей значение непреходящего образца, по которому последующие поколения выверяют свои представления об эстетическом и нравственном идеале. Однако такой взгляд был присущ ученому не во все моменты его научной и личной биографии. Данная статья посвящена поискам Г. О. Винокура (а с ним и целого поколения советских филологов и литераторов) пути к Пушкину, к пушкинскому историзму и гармонии, оплодотворившим советскую литературу и советскую филологическую мысль.

Поворотным пунктом в научной эволюции Г. О. Винокура в середине 20-х годов является его позиция, отразившаяся в альманахе «Чет и нечет» (1925), носившем характер своеобразного сборника-манифеста, чем была так богата литературная жизнь той поры. В «Предисловии», открывавшем сборник, говорилось следующее: «Мы не можем не сказать несколько слов о своеобразном положении того литературного поколения, к которому мы принадлежим.

Поколение это формировалось в атмосфере, созданной футуризмом. Разрушительные тенденции этого течения были по существу антикультурными. Самое понятие поэзии было извращено. Замуровав будущее, футуризм поставил неодолимую преграду между настоящим и прошлым. Замкнулись источники мировой поэзии. Темные стихии слова вырвались наружу из берегов.

Пробивая себе дорогу к настоящему искусству, мы вынуждены были выбирать между культурой и тем, что ей в некотором смысле противопоставляется <...>

Наше отталкивание от футуризма не есть простое преодоление отжившего течения. Мы полностью отмечаем футуризм как традицию.

² Цит. по кн.: Ц е й т л и п Р. М. Указ. соч., с. 32.

Наследие прошлого живо для нас. Но мы не стилизаторы и не реставраторы. Вырвавшись из душного футуристического плена, мы с особой силой ощущаем чистый воздух культуры прошлого. Но оно не может заменить нам настоящее и отвлечь нас от устремлений в будущее»³.

Предисловие это написано либо самим Г. О. Винокуром, который фактически являлся издателем сборника, либо при его ближайшем участии и отражает мысли и чувства самого ученого, а также свидетельствует о его представлениях о традициях и перспективах филологической науки второй половины 20-х годов.

Что же «преодолевалось» Винокуром и теми, кто выступил на страницах альманаха, где встречаются имена Филиппа Вермеля и Алексея Чичерина, Бориса и Льва Горнунгов, Сергея Спасского и Александра Ромма? В ответ следует сказать, что их свели разные устремления: «Предисловие» отвечает прежде всего позиции самого Винокура. А им «преодолевался», конечно, не столько «футуризм» как литературное течение, которое к моменту выхода альманаха в свет уже успело себя изжить, сколько связанные с традициями футуризма идеология «Левого фронта искусств», с одной стороны, и методология филологического формализма «опоязовского» толка, с другой. Однако пояснение к сказанному требует более отдаленного экскурса в филологическую «биографию» ученого.

Еще в студенческие годы, учась в Московском университете в пору последних предреволюционных лет, Г. О. Винокур принимает активное участие в создании и работе Московского лингвистического кружка (МЛК), образованного при Московской диалектологической комиссии и ставившего перед собой задачи чисто лингвистического характера⁴.

После революции программа занятий МЛК существенно меняется: в 1919 году в состав Кружка входят «петроградцы», группировавшиеся с 1916 года вокруг «Общества изучения поэтического языка» (ОПОЯЗ)⁵, что привело к фактическому взаимодействию Кружком как методологии, научной и полемической аргументации, так и издательской марки ОПОЯЗ'а⁶.

³ Чет и нечет: Альманах поэзии и критики. М., 1925, <не нум.>.

⁴ О МЛК см.: Краткая литературная энциклопедия, т. 9, стб. 542—543.

⁵ Об ОПОЯЗ'е см.: Краткая литературная энциклопедия, т. 5, стб. 448—451.

⁶ Так, книга А. А. Реформатского «Опыт анализа повеллестической композиции» (М., 1922) носила издательскую марку «Московский кружок «ОПОЯЗ».

Однако это сотрудничество обеих научных групп продолжалось сравнительно недолго: наиболее активные члены МЛК — Роман Якобсон и Г. О. Винокур — весной 1920 года отправились за границу на советскую работу. Роман Якобсон в качестве «переводчика полпредства СССР в Чехословакии», как его именовал в своем «втором письме» Виктор Шкловский⁷, Винокур — в Прибалтику, сначала референтом-переводчиком, впоследствии заведующим Бюро печати при полпредствах РСФСР в Эстонии, а затем в Латвии, где он оставался вплоть до возвращения в Москву в марте 1922 года.

Вернувшись в СССР, Г. О. Винокур сразу же включается в научную жизнь столицы. Впрочем, это не совсем верно, поскольку научные связи с бывшими товарищами и единомышленниками по МЛК поддерживались им и во время его нахождения в Прибалтике. Для восстановления личных контактов с членами МЛК Г. О. Винокур воспользовался командировкой в Москву в конце лета 1921 года, во время которой он посещал заседания Кружка. И однако едва ли не самым значительным событием для него в этот период было личное знакомство и сближение с В. В. Маяковским⁸.

По возвращении в СССР Г. О. Винокур становится председателем МЛК, оставаясь им по май 1924 года. Тогда же им устанавливаются тесные контакты с «лефовцами», а также восстанавливаются личные связи с бывшими членами ОПОЯЗ'а (О. М. Бриком, В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом, Ю. Н. Тыняновым, Б. В. Томашевским), а также с остающимися в Праге Р. О. Якобсоном и П. Г. Богатыревым.

Это были годы, когда Маяковским вынашивалась идея создания единого «Левого фронта искусств», который поставил бы задачу нахождения «коммунистического пути для всех родов искусств», как об этом говорилось в заявлении поэта, поданном в Агитотдел ЦК РКП(б) в начале 1923 года. Понимая, что «коммунистическое искусство (часть культуры и ком. вообще!) — область еще смутная, не поддающаяся еще точному учету и теоретизированию, область, где практика, интуиция обгоняет часто головитейшего теоретика»⁹,

⁷ См.: Шкловский В. Третья фабрика. М.; Л., 1926, с. 68.

⁸ Этому не противоречит тот факт, что поэзия Маяковского привлекала Г. О. Винокура задолго до личного знакомства: первым выступлением его в печати была рецензия на дореволюционное издание поэмы Маяковского «Облако в штанах».

⁹ Цит. по кн.: Катанян В. Маяковский: Литературная хроника 3-е изд. М., 1956, с. 175. 177.

Маяковский рисовал в своем воображении ЛЕФ как свободное объединение художников, режиссеров, поэтов и филологов, группирующихся вокруг журнала и стремящихся к поискам новых путей в искусстве. Именно поэтому предполагалось смелое экспериментаторство, новаторский поиск. «Ничто не канонизируется, ничто не берется как достижение, как образец, как готовый стиль. Нужно еще создать новый поэтический язык, живые поэтические формы, литературный стиль революционной эпохи. Те, кто искал в этом направлении, и должны были, по мысли Маяковского, входить в ЛЕФ»¹⁰, — пишет С. Владимиров, стремясь воссоздать намерения и цели поэта, создающего свой журнал.

Разумеется, далеко не все, что появилось на страницах ЛЕФ'а, выдержало проверку временем. Да и сама группа во многом отступила от требований, выдвигаемых Маяковским. В 1930 году он говорил следующее: «ЛЕФ — это эстетическая группа, которая <...> сделала из революционной литературы замкнутое в себе новое эстетическое предприятие»¹¹. Упрек этот справедлив. И тем не менее нельзя не отметить и позитивного значения журнала. А оно заключалось в том, что «и цели, которые ставил журнал, — создание коммунистического искусства, — и общение с Маяковским и другими революционными поэтами оказывали положительное влияние на часть художественной интеллигенции, близкой к ЛЕФ'у и отличавшейся до этого аполитизмом, эстетической замкнутостью»¹². Сказанное относится не только к писателям, но и к ученым-филологам, а в особенности к бывшим «опоязовцам», еще совсем недавно активно отстаивавшим тезис об аполитичности искусства и филологической науки.

Имея в виду опоязовские рецидивы, Маяковский в обращении «Кого предостерегает ЛЕФ?» писал:

«Опоязовцы!

Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологиче-

¹⁰ Владимиров С. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1959, с. 112.

¹¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 411.

¹² Очерки русской советской журналистики. 1917—1932. М., 1966, с. 320.

ским изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной»¹³.

В связи со сказанным становится понятной эволюция филологов ЛЕФ'а, в частности, Г. О. Винокура.

Его первая статья, напечатанная в ЛЕФ'е и носившая название «Футуристы — строители языка», в значительной степени строилась в плане представлений, выработанных эстетикой футуризма и теоретическими посылками формализма. Для позиции Винокура показательны, к примеру, следующие заявления: «Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь языковой инженерии <...>»¹⁴

В статье была неувместно противопоставлена работа футуристов в области речетворчества той языковой революции, которая была произведена Пушкиным. Последний, по мнению Винокура, пошел «по линии наименьшего сопротивления», выбрав в качестве образца «язык просвирен», тогда как футуристы сами создают речевые образцы. И поэтому, «если Пушкин — завершитель, канонизатор, то Маяковский и футуристы — зачинатели, революционеры»¹⁵.

Эти и подобные им высказывания закрепили за Винокуром репутацию формалиста: отзвуки подобного рода мнений продолжали встречаться в научной литературе даже 50-х годов. А между тем сам Винокур подверг свои лефовские выступления решительной критике, что произошло довольно рано. Даже в цитировавшейся выше статье Винокур полемизирует с теми филологами, кто предпочитал оставаться на позициях «старого» ОПОЯЗ'а: полемика велась по линии оценки «зауми», а также в связи с опоязовским делением языка на «поэтический» («самоценный») и «практический» (коммуникативный по своему назначению). На взгляд Винокура, и тот и другой «языки» имеют смысловое задание. В третьем номере ЛЕФ'а, рецензируя вышедшую в Берлине книгу Р. Якобсона и П. Богатырева «Славянская филология в России за годы войны и революции (1923)», Винокур, в целом положительно оценив намерение авторов ознакомить Европу с достижениями русской филологической мысли, счел тем не менее нужным указать на изменения, происшедшие в СССР после

¹³ Маяковский В. В. Полн. собр. соч., т. 12, с. 49.

¹⁴ ЛЕФ, 1923, № 1, с. 208.

¹⁵ Там же, с. 207.

отъезда обоих ученых за границу: «Многое в подлежащей брошюре нуждается в чисто фактических дополнениях и исправлениях. В частности, во многом изменилась жизнь Московского лингвистического кружка, который так часто и так сочувственно поминают авторы (сами активные работники Кружка в прошлом), и «направление» которого существенно отклонилось от пути, некогда предначертанного ему славным содружеством молодых питомцев московской лингвистической школы и питерских исследователей поэтического языка (ныне — «оноязовцев»)»¹⁶. Концовка многозначительна: критическое отношение к своей собственной позиции у Винокура усилывалось, и поэтому не случайно, а вполне закономерно в следующем, последнем номере ЛЕФ'а, в котором ученый сотрудничал, появляется его заметка, содержащая такое признание: «Каюсь, роль годового свидетеля и адвоката ОПОЯЗ'а — не совсем по мне: ошибки последнего мне известны и ясны»¹⁷.

Однако Винокур не остановился на пассивной критике тезисов группы, которые, как он считал, полностью утратили свой былой позитивный характер и превратились во вредоносный анахронизм. Теория и практика ЛЕФ'а, связанного с наследием футуризма, вынуждают Винокура пойти на прямой разрыв с журналом. Об этом свидетельствует его письмо от 21 февраля 1925 года О. М. Брикку, теоретику «Левого фронта», в котором деликатно, но твердо заявлялось об уходе из журнала: «В течение двух лет я был оторван от русской культурной жизни, что обусловило возможность временного подчинения моего некоторому влиянию так называемой идеологии левого фронта.

Но при этом условии, для меня, конечно, весьма несчастливом, я, отдавая свою первую статью в ЛЕФ, никак не мог предвидеть, что ЛЕФ будет тем, чем он стал. С выхода первого номера и начинается история моих сомнений (ее нетрудно подметить и по статьям моим), которые после выхода номера четвертого превратились в твердую уверенность, что мне с Вами не по пути. Вряд ли есть нужда в том, чтобы выяснять здесь наши с Вами разногласия. Поверьте, они настолько велики, настолько принципиальны, что их не закрывает ни в малейшей степени случайное схождение интересов наших на

¹⁶ ЛЕФ, 1923, № 3, с. 173.

¹⁷ ЛЕФ, 1923, № 4, с. 203.

вопросах техники речи. Их нельзя назвать разногласиями. Это в корне иное понимание и отношение к нашей культурной действительности, к литературе, к ее задачам»¹⁸.

Порывая с журналом, где так живучи оказались групповые предрассудки, уходящие своими корнями в футуризм и формализм, Винокур счел своим долгом выступить с публичным заявлением, в котором он определил отношение свое и своего поколения к футуризму и классическому наследству. Как мы знаем, это было сделано в альманахе «Чет и нечет».

Оценивая с позиций пересмотра место и значение футуризма в истории литературы и культуры, Винокур решает огорчить ошибочный характер некоторых своих утверждений, сделанных в ЛЕФ'е. В предисловии к книге «Культура языка» (1925) он писал: «С изданием настоящей книги переработанные здесь старые статьи свои в том виде, как они были напечатаны впервые, я считаю просто несуществующими»¹⁹.

В каком же направлении велась переработка статей, включенных в сборник?

В первую очередь изменилась оценка речетворчества футуристов. Статья, которая в ЛЕФ'е носила заголовок «Футуристы — строители языка», здесь получила название «Речевая практика футуристов». Уничтожающе звучал ее вывод: «История практической речи может <...> пройти мимо футуристической позиции вполне равнодушно. Широкому социальному стилистическому творчеству все это нужным быть не может»²⁰.

Поставив задачу создать язык «безъязыкой улицы», футуризм кончает «самопародированием» или «несостоятельной попыткой нарушения предельных норм общежительного языка»²¹. Не только «заумь», теперь даже суффиксальные и аффиксальные новообразования Хлебникова воспринимаются Винокуром как «гипертрофическое, порою болезненное, развитие грамматических аналогий»²². Подобным же образом оценивается и поэзия Хлебникова в статье, написанной Винокуром для «Русского современника». На взгляд ученого, Хлебников — поэт неосуществленных возможностей. И дело не

¹⁸ ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 244.

¹⁹ В и н о к у р Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925. с. 3.

²⁰ Там же, с. 199.

²¹ Там же, с. 199, 196.

²² Там же, с. 192.

только в особенностях биографии поэта. «Не только внешняя судьба Хлебникова <...> повинна в том, что из человека, наделенного несомненными признаками поэтической гениальности, в конечном итоге — будем честны хотя бы перед памятью поэта — ничего не вышло»,²³ — пишет Винокур. Причины творческого краха Хлебникова не столько субъективного, сколько объективного порядка: антикультурное явление, чем стал в истории литературы футуризм, обрекло поэта на блуждания в тупиках. И поэтому «мнение, будто Хлебников — исток новой поэзии, <...> основано на явном преувеличении и несомненно искажает историческую перспективу. Хлебников своей традиции не создал»²⁴.

Осуждая футуризм, Винокур, делает исключение для Маяковского, творчество которого, по его мнению, совершенно неправомерно не только соизмерять, но даже сближать с футуризмом: «Возьмем <...> Маяковского. Чуть не характернейшей чертой его поэтической речи являются приставки: все эти «вы», «из», развитые до крайних пределов. Но они не бьют в глаза как грамматические упражнения: это не сборник хлебниковских лингвистических шарад, а скорее некоторые примеры разгаданных уже хлебниковских загадок, воплощенных уже в подлинную форму: именно поэтому и отличается так сильно поэзия Маяковского от тех канонов и деклараций, с которыми выступили «кубо-футуристы» впервые»²⁵. Эта подлинность связана с тем, «что поэзия Маяковского <...>, который сумел уйти от противостественных заданий и канонов раннего футуризма, обнаруживает ряд действительно интересных речевых построений, близко срачивающихся с обыденной разговорной речью, со своеобразным будничным «арго». Маяковский не стал, конечно, от этого «учителем» нашей речи, ведь не такова была самая задача футуризма — стилизовать разговорную речь, — но стоит во всяком случае отметить, что он сумел нащупать верный ее тон»²⁶.

В статье о Хлебникове противопоставление поэзии Маяковского поэтическим навыкам футуризма проведено с большей резкостью и категоричностью: «Сам Маяковский считает, что он весьма обязан своему «гениальному учителю»; в дей-

²³ Винокур Г. Хлебников. — Русский современник, 1924, № 4. с. 223.

²⁴ Там же, с. 224.

²⁵ Винокур Г. Культура языка, с. 193

²⁶ Винокур Г. Культура языка, с. 194.

ствительности же, усвоив ряд внешних приемов хлебниковского письма, Маяковский очень скоро вышел за рамки, которые намечались для русского поэтического слова творчеством Хлебникова. <...> Маяковский и Хлебников не только не родственны друг другу, но они просто — антиподы»²⁷.

Интерес к творчеству Маяковского Винокур сохранил на протяжении всей своей жизни. В годы войны им была написана книга «Маяковский — новатор языка» (1943), занимающая в научной литературе о поэте свое почетное место. Здесь, освободившись от крайностей, которые сопровождали его разрыв с ЛЕФ'ом, Винокур смог более объективно оценить не только Маяковского, но и Хлебникова. Так, выступая 25 ноября 1945 года в Библиотечно-музее В. В. Маяковского, он, говоря о праве поэта на открытия, отдал дань Хлебникову, заявив, что ему «принадлежит свое законное место в среде этих открывателей»²⁸.

Вообще желание «отойти немного от чисто академических тем и заняться кое-чем в стиле наших молодых лет»²⁹, высказанное им в письме Б. М. Эйхенбауму, написанном в 1944 году, подтверждает, что ученый до самой своей смерти сохранил интерес к проблемам стилистики поэтических школ начала века, и что штудии 20-х годов, в его представлении, не были только цепью ошибок и заблуждений. Сознвая значительность сделанного в ранний период своей научной деятельности, он признавался в открытке, направленной тому же адресату 23 декабря 1943 года: «Нужны мемуары о нашем «замечательном десятилетии» («десятилетии» не в буквально-числительном значении) — я уже говорил Вам об этом. Нет никакого самохвальства в трезвом констатировании того факта, что «мы» (Вы понимаете, кого я включаю сюда) прожили в своей молодости <время> замечательное поистине, как бы много глупостей и чепухи, как все молодые люди, ни делали»³⁰.

Однако бесспорно и то, что прийти к своему позднему наиболее зрелому этапу, сопровождающемуся своеобразным подведением итогов теоретического характера (показателем чего стали статьи «Об изучении языка литературных произведений» и «Понятие поэтического языка»), Винокур смог благо-

²⁷ Винокур Г. Хлебников. — Русский современник, 1924, № 4, с. 224.

²⁸ Цит. по кн.: Ц е й т л и н Р. М. Григорий Осипович Винокур, с. 22.

²⁹ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 364.

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 364.

даря тому, что 30-е годы были порой его вхождения в мир пушкинского гения. Именно работа над творчеством Пушкина помогла ученому выработать исторический взгляд на литературный процесс, пушкинская гармония — обрести критерии оценки и современных культурных и литературных явлений. Недаром в одной из статей ученого мы находим следующее признание: «Языковая деятельность Пушкина, который сто лет тому назад, в совершенно другой культурной обстановке, со всей глубиной, присущей его замечательной личности, продуктивно ставил и разрешал спорные вопросы, приобретает в наши дни значение поучительного исторического примера и прекрасного образца»³¹. Иными словами, осознав значение фигуры Пушкина в истории литературы и культуры, Винокур смог верно осознать место и характер творчества поэтов-современников, таких, как Маяковский и Хлебников. В сознании Винокура (в этом его позиция совпала с позицией большинства советских ученых) Пушкин стал не только истоком культуры последующих веков, но и условием верного ее понимания и толкования.

³¹ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 206.

О ДВУХ ПЕРВЫХ ПЕРЕВОДАХ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК ПОЭМЫ А. С. ПУШКИНА «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

Художественный перевод является сложным родом литературной деятельности. Ответственность переводчика велика, ибо он должен правдиво передать не только содержание, но и форму подлинника, в которой находят свое отражение национальное своеобразие художественного произведения и отпечаток эпохи.

Александр Вульферт¹ и Роберт Липперт² — авторы первых переводов на немецкий язык поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник» — затратили немало сил на то, чтобы выполнить эти требования. Но одного осознания своей ответственности мало, необходимо еще и совершенное владение как иностранным, так и родным литературным языком, их стилистикой и лексикой, и, что не менее важно, определенное поэтическое дарование.

Оба переводчика руководствовались при выборе для перевода пушкинской поэмы «Кавказский пленник» важнейшим принципом — требованием актуальности. Пушкин в то время был уже общепризнанным мастером русского поэтического слова и в наибольшей степени влиял на развитие русской поэзии как формы национального сознания. Этим выбором переводчики одновременно стремились положительно повлиять на развитие своей родной литературы, в задачи которой входило освоение всего мирового художественного наследия. Таким образом, как А. Вульферт, так и Р. Липперт имели перед собой одну и ту же цель.

¹ Der Berggefangene von Alexander Puschkin. St. Petersburg. Gedruckt in der Buchdruckerei der besonderen Kanzlei des Ministeriums des Innern. 1824. О том, что этот перевод принадлежит А. Вульферту см.: Reissner E. Deutschland und die russische Literatur 1800—1818. Berlin, 1970.

² Der Gefangene im Kaukasus. — In: Alexander Puschkin's Dichtungen. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Robert Lippert. Erster Band. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1840.

Прежде чем приступить к работе, переводчики должны были проникнуться сознанием того, что, с одной стороны, в начале творческого процесса поэта лежали определенная мысль и поэтический образ, неотделимые от слова и выражаемые словом, а с другой, — что основой перевода должен быть не изолированный и условный словесный знак и не строй языка, а прежде всего само произведение в целом³. Главное — передать дух подлинника языковыми средствами выражения своего родного языка.

Александр Вульферт происходил из немецкой семьи, долгое время жившей в Санкт-Петербурге и впоследствии уехавшей в Финляндию, служил нотариусом в юридической коллегии. Издание его перевода отличается тем, что перевод дается параллельно с текстом оригинала. Вульферт перевел весь стихотворный текст самой поэмы (в отличие от Липпберта, который перевел только обе части поэмы). Это издание содержит и собственные примечания Пушкина к своему произведению, но они не переведены. Сам Вульферт не нуждался в их переводе, так как «восточные» слова, поясняемые Пушкиным в примечаниях, в немецком тексте не встречаются. Авторские примечания на русском языке оставлены издателем в целях полного воспроизведения оригинального текста.

Особенность текста поэмы «Кавказский пленник» состоит в том, что для создания «местного колорита», понимаемого в духе романтической эпохи как этнографическая экзотика⁴, Пушкин прибегал к употреблению множества «восточных» слов (как, например: аул, уздень, аркан, сакля, чихирь и т. п.). Эти слова ныне не представляются столь экзотичными, но в 20-е годы XIX века дело обстояло иначе, и они требовали особого разъяснения со стороны автора; еще более чуждыми были эти слова немецкому читателю, для которого данная географическая область вообще была недоступной. Поэтому думается, что Вульферт совершенно справедливо заменяет эти «восточные» слова на более привычные реалии из повседневной лексики немецкого языка, причем очень удачно:

аул —	Dorf	— деревня
сакля —	Hütte	— хижина
уздень —	Fürst	— князь
чихирь —	der rothen Traube Labessegen	— красное вино

³ См.: К а ш к и н И. А. Для современного читателя: Статьи и исследования. М., 1977, с. 428.

⁴ См.: Ж и р м у н с к и й В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 293.

В этом плане совершенно иначе поступает Р. Липперт. В своем переводе он употребляет почти все непонятные немецкому читателю «восточные» слова Пушкина и объясняет их значение в конце каждой части поэмы. К тому же объяснения этих слов, данные Липпертом, зачастую просто неверны. Так, например, он поселяет черкесов в шатры наподобие цыган:

аул — ein aus Zelten bestehendes — состоящая из шатров
Tscherkessendorf⁵ черкесская деревня.

Слово «сакля» у него не встречается в переводе ни само по себе, ни в форме немецкого эквивалента. Слово «бурка» Пушкиным в примечаниях не выделено. Липперт не переводит его, а оставляет в тексте и в примечаниях объясняет его следующим образом:

бурка — kurzer Pelzüberwurf, den — короткая меховая
die kaukasischen Völker пакидка, которую
über den Panzer tragen⁶ кавказские народы
носят поверх кольчуги.

Таким образом, Липперт порой искажает некоторые этнографические черты быта кавказского народа, Вульферт же, не загромождая перевод иноязычными словами, облегчил немецкому читателю восприятие этого русского произведения, избрав такие словесные эквиваленты, которые в немецком языке употребительны и обычны для подобного содержания и удачно передают стиль переводимого произведения. Кроме того, он дает своему читателю предварительные пояснения к переводу, касающиеся прежде всего географических данных, и подробно информирует читателя о таких исторических личностях, как Мстислав, П. Д. Цицианов, П. С. Котляревский и А. П. Ермолов. Этим он как бы настраивает читателя, помогает ему вжиться в атмосферу изображаемых далее событий.

Вульферт старается сохранить движение и жизнь подлинника, весь его художественный смысл. Это чувствуется с первых же строк перевода. Он умело воссоздает картину нето-

⁵ Der Gefangene im Kaukasus, S. 13.

⁶ Там же.

ропливой беседы «праздных черкесов», сидящих на своих порогах. Внезапно беседа прерывается:

И вдруг пред ними на коне
Черкес. Он быстро на аркане
Младого пленника влечил.
«Вот русской!» — хищник возопил (IV, 93).

Вульферт переводит эти строки так:

halt plötzlich ein Tscherkess zu Ross
vor ihnen, an der Schlinge Knebel
schleift ein Gefang'ner, zart gebaut.
«Ein Russe!» — ruft der Räuber laut⁷

Правда, он здесь ради сохранения пушкинской рифмы довольно свободно перевел его оборот «младой пленник». В переводе пленник -- «хрупко сложенный»; этот образ выбран, впрочем, вполне удачно, ибо содержит в своем словесном оформлении ссылку на молодость пленника. Таким образом, Вульферт остался верен как содержанию, так и форме пушкинского стиха.

Посмотрим, как выглядит данный отрывок в переводе Липперта. У него читаем:

Als in den Kreis mit Sturmesmacht
Ein Ross und Reiter brausend flogen;
Den jungen Feind, den er bezwungen
Schleift am Arkan er hinterdrein,
Sein wilder Ruf: «Der Russ' ist mein!»⁸

(Дословный перевод: «Как в круг беседующих с силой бури бешено влетели конь и всадник, влачивший за собой на аркане молодого врага, побежденного им. Его дикий крик: «Этот русский — мой!»...).

Этот отрывок является типичным примером переводческого стиля Липперта. Отметим, что это не единственное место в переводе, где Липперт вводит всевозможные переводческие отсебятины, где его перевод отличается повышенной экспрессивностью, и тем самым не соответствует в той или иной степени авторскому замыслу.

⁷ Der Berggefangene von Alexander Puschnik, S. 7.

⁸ Der Gefangene im Kaukasus, S. 3.

В переводе Липперта наряду с лицом автора часто возникает и лицо переводчика, что мешает восприятию этого истинно русского пушкинского произведения.

Как высшую похвалу переводчику можно привести известное место из письма Гоголя Жуковскому: «Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется нет стекла».⁹ В идеале так и должно быть, но как только переводчик обращается к тексту художественной литературы, как только в тексте начинает вырисовываться лицо автора с его индивидуальным стилем, так почти неминуемо возникает рядом лицо переводчика. При переводе яркого и трудного художественного текста это стекло легко может терять свою прозрачность, более того, на этом стекле становятся особенно заметными всякие царапины, пузырьки, пыль и прочие изъяны. Все это неприметно или явно изменяет подлинник.¹⁰ На стекле перевода читатель может видеть отражение лица переводчика рядом с лицом автора. Следовательно, задача переводчика в том, чтобы это отражение не мешало, или как можно меньше мешало восприятию подлинника.

Вильгельм Вольфзон, современник Вульфферта и Липперта, и так же как они переводчик русской литературы на немецкий язык, писал в 1843 году в предисловии к своему сборнику «Die schönwissenschaftliche Literatur der Russe» о своем несогласии с тем, как переводит «господин Липперт», потому что тот «очень растянуто и поверхностно передает мысли автора»,¹¹ хотя ему нельзя отказать в старании верно воссоздать содержание и сохранить настроение этого пушкинского произведения. Он часто меняет ритм и рифму, вводит в поэму собственные размышления, сокращает некоторые места или позволяет себе синтаксические перегруппировки текста.

Читая перевод Вульфферта, мы замечаем, что переводчик руководствуется намерением быть честным истолкователем авторской воли и не утерять лица автора. Он также стремится не нарушить особенностей пушкинского поэтического стиля и

⁹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М., 1952, т. XIV, с. 170.

¹⁰ См. Кашкин И. А. Указ соч., с. 433.

¹¹ Die schönwissenschaftliche Literatur der Russen. Ins Deutsch. übertragen und mit historisch-kritischer Übersicht, biographischen Notizen und Anmerkungen begleitet von C. Wilhelm Wolffsohn. Leipzig, 1843. I. Band. S. XIII — XIV.

большей частью придерживается тех же стилистических элементов, того же ритма, даже аналогичной рифмовки для более точной передачи художественного своеобразия поэмы. Примером этому может служить отрывок, в котором описывается первая встреча Черкешенки и Пленника. Образ за образом переводчик воссоздает пушкинскую картину их первого ночного свидания. Мы читаем:

Die Jungfrau sieht er schweigend an
und denkt, ein mildes Traumbild spannt
ihn ein in seine Zaubermittle.
Vom Monde halb beleuchtet, neigt
sie, mit des Mitleid's Zartgefühle,
sich knieen, zu ihm hin und reicht
die Schale, voll des Milchweins Kühle,
mit leiser Hand den Lippen hin.
Doch er vergass des Tranks Erquickung,
er hascht mit durstigem Gemüth
die holden Laute, voll Entzückung,
den Blick, der aus dem Auge glüht.
Der Worte Sinn bleibt ihm verloren,
doch das erröthende Gesicht,
ihr Aug', der Stimme Wohlklang spricht:
«Leb!» und er fühlt sich neugeboren.
Und mit dem Rest der Kräfte rafft,
das freudliche Geheiß erfüllend,
er sich empor, sein Schmachten stillend,
trinkt er den Dargebot'nen Saft.¹²

Этот отрывок — яркое свидетельство того, что Вульферт тщательно отбирает в своем родном языке такие средства выражения, которые могли бы служить наиболее адекватному воссозданию образа, описанию пейзажа или созданию лирического настроения. Его язык легок и прост. Есть места в переводе (описание мирного лагеря воинственного племени, ночные свидания Черкешенки и Пленника), которые звучат так удачно, что кажется, будто в воображении переводчика возникли примерно те же самые ассоциации, что и у автора при создании им художественного произведения. Создается впечатление, что в сознании переводчика наряду с поиском эквивалентных образов, стиливых решений и т. д. происходит иногда как бы воспроизведение непосредственного творческого процесса поэта. Перевод А. Вульферта в целом можно рассматривать как удачное воссоздание пушкинской поэмы «Кав-

¹² Der Berggefangene von Alexander Puschkin. S. 16—17.

казский пленник». Тем более остается сожалеть о том, что перевод этот не получил широкого распространения в Германии. Лишь несколько экземпляров изданной еще в 1824 году книги дошли до немецкого читателя¹³. Таким образом, восприятие именно этой пушкинской поэмы в Германии фактически началось только с появлением в Лейпциге перевода Р. Липперта в 1840 году. Роберт Липперт, прогрессивный немецкий журналист своего времени, всячески призывал своих соотечественников внимательно следить за передовой русской литературой. В своих публикациях о русской литературе он выступал против убеждения многих современников, что русская литература все еще живет подражанием Западу, что самобытной русской литературы не существует.¹⁴ При всех недостатках перевода Р. Липперта поэмы Пушкина «Кавказский пленник» следует оценить его как бесспорно положительную попытку ознакомления немецкого читателя с лучшими образцами русской романтической поэмы первой половины XIX века и как вклад в обогащение немецкой литературы.

¹³ Об издании перевода А. Вульфберта см.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Л., 1936, т. 1, с. 290—293; Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1965, с. 85—87; Пушкин: Статьи и материалы. Одесса, 1925, вып. 1, с. 6—11.

¹⁴ Reissner E. Deutschland und die russische Literatur 1800—1848.

ХОСЕ МАРТИ О ПУШКИНЕ

Факт обращения провозвестника Кубинской революции Хосе Марти к творчеству Пушкина может интерпретироваться лишь в контексте его эстетических концепций, собственного литературного и критико-публицистического творчества и политической деятельности.

Эволюция эстетических воззрений Х. Марти характеризовалась четкой направленностью от революционного романтизма, определившего назначение искусства как служение делу борьбы за свободу народа, к критическому реализму. Исследователь жизни и творчества Х. Марти, выдающийся кубинский публицист и общественный деятель Хуан Маринельо, говоря об эстетике Марти, замечал: «В значительной части своего наследия он критически относился к действительности, кое в чем превосходящая социалистический реализм наших дней»¹. Критика существующих порядков, по мнению Х. Марти, не исчерпывала всех возможностей социального воздействия искусства. Марти считал, что оно способно вскрывать причинные связи общественных явлений.

«Неправильно думать, — писал он, — что зло можно вылечить, лишь показывая его преувеличенно, не обнажая его корней и не указывая путей его уничтожения»².

Принципиальные положения эстетики Хосе Марти проявились прежде всего в его собственном художественном творчестве, в обращении к национальному культурному наследию, а также в критико-публицистической деятельности, посвященной анализу проблем европейской литературы, творчества таких писателей, как Эспронседа, Эредиа, Уайльд, Флобер, Пуш-

¹ Маринельо Хуан. Хосе Марти — испаноамериканский писатель. М., 1964, с. 271.

² Martí José. Obras completas, t. 15. La Habana, 1961, p. 236.

нии. Его социально-политические взгляды, безусловно, определяли его точку зрения на общественную роль литературы, что направляло, в свою очередь, его критический и публицистический интерес к таким великим талантам.

Статья о Пушкине «Памятник человеку, открывшему путь к освобождению России»³, написана Хосе Марти в 1880 году в период его вынужденного пребывания в Нью-Йорке, затянувшегося на долгие пятнадцать лет. Поводом для ее написания послужило открытие в Москве памятника А. С. Пушкину, «русскому пророку и поэту», как назвал его Марти.

Содержание статьи обнаруживает устойчивый интерес Хосе Марти к жизни русского народа, угнетенное положение которого он не только хорошо представлял, но и неоднократно говорил о нем. Вот что говорится о постоянном обращении Х. Марти к русской теме в книге кубинских авторов, обзорающей многообразные связи Кубы и России:

«На протяжении всего творчества как в статьях, газетных хрониках, так и в произведениях, которые он отбирал для перевода, и в заметках, оставляемых, чтобы позднее развить их, он во множестве случаев обращается к этой нации. В них он критикует политический режим царизма, национальное угнетение, против которого восстает протестующая литература и искусство, требующее социальных перемен, и сопротивляющийся народ, в котором под гнетом самодержавия формируется сознание будущей социальной революции»⁴.

Гневно рассказывает Х. Марти о положении русского народа в статье о творчестве русского художника Верещагина, написанной после посещения выставки его работ в Нью-Йорке. «В России все испытывают тяжкое горе поверженного в рабство человека»⁵, — пишет кубинский революционер. Пушкин привлек интерес Марти — поэта, публициста и революционера своим талантом, свободолобием и непримиримостью к рабскому угнетению человека.

Создавая свою статью, Марти учел многочисленные отклики мировой прессы на открытие памятника великому русскому поэту в Москве. Это проявилось в знании деталей торжеств, а также сложных настроений русского общества, неоднозначного отношения к Пушкину разных его слоев. Заслуживает

³ Martí J. Obras completas, t. 15. La Habana, 1975, pp. 416—423.

Далее: *Op. cit.*

⁴ Cuba-Rusia, Cuba-URSS. La Habana, 1969, p. 120:

⁵ Цит. по журн.: Куба, 1967, № 1, с. 21.

внимания глубокое знание автором сложных общественно-политических процессов, проявившихся в ходе российских торжеств 1880 года.

Празднества по случаю открытия памятника Пушкину в Москве Марти называет «странными». Ему кажется естественным проявление любви народа к своему поэту, но он с возмущением говорит о тех, кто толкнул его к гибели, а теперь выражает лицемерное сожаление по поводу свершившейся трагедии. Марти говорит об этом: «С пышностью и блеском воздавались заслуженные почести; выступали знаменитые ораторы и читались памятные стихи, но слышались и голоса ненависти»⁶.

Хосе Марти знает о сложном и драматичном характере отношений Пушкина со светским обществом. Он говорит о преследованиях вольнолюбивого поэта самодержавием, знает о его ссылке на юг и в Михайловское: «Поэт был сослан вкушать горький хлеб чужбины». Ссылка, по мнению Марти, сделала его сарказм более язвительным, а поэзию еще более прекрасной. «Как благословенно было одиночество Пушкина! — восклицает Марти. — Замечательны песни поэтов, которые страдают. Страдания побуждают их петь еще красивее»⁷.

Пушкинское отношение к высшему свету Марти определяет бескомпромиссно и лаконично: «ненависть к тем, кто «областал»⁸. Справедливо оценивая сущность конфликта между поэтом и самодержавием, Марти делает верный вывод о преднамеренном убийстве Пушкина. В этой части статьи мартианские эмоции созвучны лермонтовскому гневу. Да и контекст употребления эпитета «странный» допускает мысль о возможном знакомстве Хосе Марти с поэзией Лермонтова.

В процессе формирования собственного отношения к Пушкину Хосе Марти сталкивает (намеренно, как представляется) разные стороны его жизни и творчества: любовь народа к своему поэту как свободолюбивому предвестнику освобождения, с одной стороны, и непримиримость к компромиссу, на который вынужден был пойти поэт (звание камер-юнкера, служба историографом), с другой. Хосе Марти видел в этом драму человека и поэта, во многом определившую его трагическую участь.

⁶ Martí J. Op. cit., p. 416.

⁷ Ibid., p. 419.

⁸ Ibid., p. 418.

Сам Х. Марти в характеристике этого конфликта доходит до максималистского суждения, заявляя, что «превратившись в историографа царя, он (Пушкин -- З. Д.) перестал быть искренним другом народа»⁹ и «целовал кнут, который сам же пытался переломить»¹⁰.

Комментарии драмы великого русского поэта представляют собой не что иное как обобщенные эссеистские размышления о связи мировоззрения и таланта художника, хотя автор «укореняет» их в русскую почву «Русские утверждают, — пишет он, — что действия гения должны соответствовать чаяниям его поэзии. Рукой должно водить вдохновение разума. Недостаточно писать патриотические строфы, надо выстрадать их»¹¹.

Любовь к справедливости неотделима, по мысли Хосе Марти, от ненависти к тирании. Это и привело Пушкина к созданию произведений, которые Марти называет «едкой сатирой», подрывающей сами устои самодержавной власти. «Монархия связана с религией. Когда одну бьют, другая расшатывается. Пушкин написал «Гавриилнаду», в которой распутные боги под началом архангела Гавриила творят дела, далекие от божественных», — в тон с автором едко пронизывает Марти. «Гавриилнаду» Марти сравнивает с «отдаленными раскатами грома, предвещающими грозу»¹².

Четкое представление Хосе Марти о классовом неравенстве в России, о существовании «двух непримиримых сил: униженных рабов и хозяев» сформировано на прочной основе его политической концепции борца за революционные преобразования. Выступая 24 января 1880 года в Нью-Йорке перед революционером-эмигрантами, Хосе Марти говорил об угнетенных народных массах как о субъектах революционного действия: «Деспоты не знают, что народ, страдающие массы являются истинными вожжами революции...»¹³

Весь ход размышлений кубинского революционного деятеля о Пушкине зиждется на представлении о связи его творчества с освободительным движением в России, с формированием

⁹ Martí J. Op. cit., p. 417.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Martí J. Op. cit., p. 418.

¹³ Буэно S. De Merilín a Carpentier. La Habana, 1977, p. 144.

национального самосознания. По словам Марти, «Пушкин разбудил народ, поднял нацию, вдохнул в нее жизнь».¹⁴

Из упоминаемых в статье произведений Пушкина составляется представление о широком знакомстве Хосе Марти с творчеством русского поэта. Это «Кавказский пленник» и «Руслач и Людмила», сказки Пушкина, поэмы «Цыганы» и «Бахчисарайский фонтан», драма «Борис Годунов», которую Марти называет «прекрасной». Здесь Марти ссылается на мнение Пушкина о своей трагедии, замечая, что сам Пушкин называл «Бориса Годунова» лучшим своим произведением.

Созвучна идейной концепции поэзии самого Хосе Марти символика пушкинских слов «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» (Заметим попутно, что на испанский язык эти строки переведены с поразительной лексической и поэтической точностью). Повторение в 1880 году этих слов из стихотворения Пушкина является тенденциозно преднамеренным. Это был призыв времени, т. к. содержание его универсально, и воспроизведение пушкинских слов звучало не менее дерзко, чем их провозглашение поэтом. Как заметил Марти, Пушкин дерзнул это сделать, «когда никто, кроме него, не мог осмелиться так воскликнуть»¹⁵.

Как художника Хосе Марти восхищали прекрасные человеческие типы, созданные «с божественной силой поэзии». В этом он ощущает глубинные связи русского поэта с мировой культурой. Они не только в подражаниях Байрону, в которых Марти видит шекспировскую глубину, но и в продолжении европейских традиций, в частности, в развитии целого ряда художественных типов. «Каменный гость» — от испанца Тирсо де Молина, истинно немецкий Моцарт, «Скупой рыцарь» и «Сцены из рыцарских времен» — из добрых старых историй о странствующих рыцарях, — так видятся эти образы Х. Марти.

Поражает эстетически тонкое понимание Марти пушкинских характеров, вопреки дистанции, связанной с различием историко-культурной самобытности Латинской Америки и России. Он воспринимает Татьяну как истинно русскую женщину; ему глубоко симпатичен и понятен Евгений Онегин, «в котором есть все зародыши греха и добродетелей», — человек, ненавидящий зло, но творящий его. Понимание сущности природы «лишнего» человека близко к оценкам Белинского, что вновь

¹⁴ Martí J Op. cit., p. 417.

¹⁵ Ibid.

подтверждает знакомство Марти с широким контекстом русской литературы.

Марти как поэт тонко понимает смысловую и эмоциональную наполненность пушкинского слова. «Искусство не в великолепии и не в выпрепности, — говорит он, — а в соотношении языка с описываемым и в том, чтобы стих выковывался цельным, таким, каким его породило истинное чувство, чтобы в нем не было пустот и четко были видны все его грани...»¹⁵

Требование органичного сплава исторической и художественной правды было и для Марти одним из основных принципов творчества. Многие в отношении к родному слову сближает Пушкина и Марти. Как писал о Марти Хуан Маршелло: «Его следование нормам испанского языка не было столь уж абсолютным и самый характер его отношения к языку шел вразрез с традиционализмом»¹⁷.

Есть основания полагать, что в период работы в нью-йоркских издательствах в качестве переводчика с английского и французского языков Марти особенно глубоко познакомился с творчеством Пушкина. Он пользовался, вероятно, переводами из Пушкина Проспера Мериме, так как в статье говорится о том, что Мериме перевел Пушкина «на эlegantный французский язык» и упоминается его отзыв о Пушкине как «о первом поэте своего времени». Интересны сравнения Пушкина с Байроном, мнение Х. Марти о том, что как поэт Пушкин был выше его. «Он был более человечным, более пластичным, более впечатлительным, более спонтанным и более национальным, чем Байрон...»¹⁸, хотя, по мнению Хосе Марти, и менее смелым.

Вольнолюбивые мотивы пушкинской поэзии созвучны многим стихам Х. Марти, призывающим кубинский народ к борьбе за свободу («Железо» «Банкет тиранов» и др.). По признанию самого Марти, стихи написаны не академическими членами, а собственной кровью.

Размышления о жизни гения основываются на понимании особенностей его натуры: импульсивности, крайностей (от крайней смелости до слабости), возможности доминирования импульсов над разумом. Он сравнивает поэтов с морями, в жизни которых чередуются приливы и отливы. Статья позво-

¹⁵ Martí J. Obras completas, t. 15. La Habana, 1964, p. 181.

¹⁷ Маршелло Хуан. Творчество и революция. М., 1977, с. 30.

¹⁸ Martí J. Op. cit. p. 417.

ляет судить о том, что Марти сумел ощутить гуманность поэзии Пушкина, его умение воспринимать боль своего народа, глубоко национальный характер его личности.

Творчество Пушкина воспринято им в теснейшей связи с национальной средой, со всем сложнейшим характером инорегиональной для Марти самобытности России. Ярко проявляющаяся тенденциозность его суждений и оценок объясняется тем, что Марти прежде всего политик, и его восприятие окружающего мира непосредственно связано с системой общественных отношений.

Не случайно призрак революции над Россией видится Марти так явственно, ведь он прямо предрекает приближение «93 года на Востоке»¹⁹, решительно заявляя в статье о Пушкине, что «революция разрушит монархию». Творчество свободолюбивого русского поэта станет со временем достоянием всего человечества. Марти пишет: «Он не известен всемирно, т. к. писал по-русски, но, став известным, не будет забыт. У него был великий дар слова, литературная плодовитость, удивительно точная интуиция, здравая любовь к правде и неподдельное ощущение Природы»²⁰.

В статье-эссе о Пушкине Хосе Марти обращается не только к его творчеству: значительная ее часть представляет собой своеобразный обзор прогрессивной русской литературы XIX века и именем «русского Вольтера» — Беллинского ее развитие непосредственно связывается с революционно-демократическими традициями. Русская литература представлена именами крупнейших писателей, выступавших с речами о Пушкине в дни торжеств.

Речь, однако, идет не о простом перечислении их имен: в лаконичной характеристике содержания выступлений писателей нередко содержится и понимание автором статьи творчества русских художников слова. Обращение к русской литературе еще раз подтверждает уверенность Хосе Марти в том, что «литература может служить средством связи между народами, для того чтобы узнавать друг друга и сближаться»²¹.

Человек, чье собственное творчество стало «вершиной в развитии кубинской литературы XIX века»²², с горячей заин-

¹⁹ Martí J. Obras completas, t. 23. La Habana, 1964, p. 239.

²⁰ Martí J. Op. cit., p. 423.

²¹ Dili Hans-Otto. El ideario Literario y estético de José Martí. La Habana, 1975, p. 151.

²² Висно S. Op. cit., p. 136.

тересованностью художника и публициста анализирует явления русской литературы. Это дало ему возможность подтвердить на практике принципы собственной эстетической программы в неразрывной связи с своими философскими концепциями и политической позицией. Все выводы о творчестве Пушкина, как в фокусе, сходятся в обобщенном мнении Марти о роли поэта в революционном движении России. По мнению Марти, «русская революция, которую он (Пушкин — З. Д.) благословил, обязана своим существованием Пушкину...»²³. Назвав Пушкина «человеком всех времен и всех стран, человеком истинной ценности во Вселенной в одном сердце»²⁴, Хосе Марти раскрыл, таким образом, самую суть отношения к Пушкину всей прогрессивной культуры человечества.

²³ Martí J. Op. cit., p. 417

²⁴ Ibid., p. 420

И. Я. БЕРГМАН

ПУШКИНСКИЙ ЮБИЛЕЙ 1899 ГОДА И ЛАТЫШСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ

Столетие со дня рождения А. С. Пушкина отмечалось в Латвии в сложных общественно-политических условиях. В 1897 году было разгромлено «Новое течение» — прогрессивное движение революционно настроенной латышской интеллигенции, сыгравшее огромную роль не только в политической жизни Латвии, но и в развитии латышской литературы, в частности, значительно активизировавшее литературно-критическую мысль. Многие новотечения, среди которых были видные поэты, литераторы, критики, публицисты, были арестованы и затем высланы за пределы края. Те, кому удалось избежать ареста, вынуждены были эмигрировать за границу. Разгром «Нового течения» существенно повлиял на снижение активности латышской литературной критики¹, затруднив участие прогрессивных сил в культурной жизни Латвии на рубеже XIX и XX веков. На общее обострение обстановки повлияло также и то, что, несмотря на расправу царского правительства над революционной интеллигенцией, в Латвии все более ширилось движение латышского пролетариата. Конец 1890-х годов ознаменовался двумя прогремевшими на всю Россию выступлениями латышских рабочих в городах Лиепая и Риге.

Драматические события майских массовых выступлений рабочих двух самых крупных промышленных городов Латвии непосредственно предшествовали празднованию пушкинского юбилея. Это обстоятельство не могло не сказаться на юбилейных торжествах, которые в Латвии, как впрочем и в России в целом, приняли в основном официальный характер. Не исключено, что местные власти решили использовать юбилейные празднества для того, чтобы отвлечь внимание широкой общественности от возраставшей классовой борьбы.

¹ Latvianu literatūras kritika. Rīga, 1956., I sēj., 259 lpp.

В середине мая в Риге весьма поспешно была создана праздничная комиссия во главе с лифляндским вице-губернатором. Деятельность комиссии предполагалось широко освещать в прессе: с этой целью на ее первое заседание, на котором обсуждался вопрос устройства праздника, были приглашены представители многочисленных латышских обществ и прессы.²

Комиссия разработала широкую программу, которая предусматривала проведение торжественного акта в «Улье», дневного представления для воспитанников рижских школ и вечернего концерта в городском театре, детского праздника в Верманском парке. Программа праздничных представлений была заранее тщательно разработана и опубликована в печати. Она включала чтение докладов, театральные постановки, исполнение музыкальных сочинений, написанных на сюжеты произведений Пушкина, возложение венков к бюсту поэта, декламацию стихотворений, живые картины, игры. Были изготовлены специальные жетоны: для организаторов праздника и для продажи.

Для участия в городских праздничных мероприятиях были приглашены делегаты местных латышских обществ. Судя по отзывам печати, в официальных праздничных мероприятиях приняли участие делегаты 19-ти обществ.³ Следует отметить любопытную подробность: делегатам, среди которых были люди различных национальностей — латыши, эстонцы, немцы и т. д., разрешалось выступать на своем родном языке.

Юбилейные торжества подробно освещались как местной русской, так и латышской прессой, которая писала, что праздничные мероприятия привлекли огромное количество людей: «...все помещения, где проходили торжества, были переполнены».⁵

На 100-летие А. С. Пушкина широко откликнулись консервативные и либерально-буржуазные круги латышской общест-венности. Напуганные массовыми выступлениями рабочих, они поспешили использовать праздник русской культуры для выражения своих верноподданических чувств.⁶ В своей юбилей-

² Dienas Lapa, 1899, 19. maijā, Nr. 110; Baltijas Vēstnesis, 1899, 18. maijā, Nr. 119; 19. maijā, Nr. 120.

³ Puškina svetki — Dienas Lapa, 1899, 28. maijā, Nr. 116.

⁴ Puškina svetkos — Dienas Lapa, 1899, 29. maijā, Nr. 117.

⁵ Puškina svetkos — Dienas Lapa, 1899, 28. maijā, Nr. 116.

⁶ Puškina jubileja. — Latviešu Avīzes, 1899, 26. maijā, Nr. 21. Runa A S Puškina simtgades piemiņas svetkos. — Austrums, 1899, Nr. 6 u. c.

ной речи на собрании в Рижском латышском обществе, являвшемся в тот период оплотом национальной буржуазии Латвии, священник Виллис Олавс-Плуте, известный в то время буржуазный публицист, занимавший в 1899 году пост председателя научной комиссии общества, в ответ на вопрос: «Почему мы, латыши, отмечаем вместе с русскими память русского поэта Пушкина?», заявил: «Мы не должны забывать две вещи, а именно: кем является Пушкин для русских и кем являются русские для нас. Пушкин — первый истинно русский поэт. Мы с русскими идем одной дорогой вот уже более 100 лет. А путешникам следует делить радости и беды пополам...».⁷

Естественно, что в своих многочисленных юбилейных речах, статьях, выступлениях и заметках буржуазные публицисты ориентировались прежде всего на официально признанного Пушкина, фальсифицированный образ которого усиленно создавался правящими кругами России в последние десятилетия XIX века, и в особенности в период юбилея 1899 года, проходившего в России по указанию и поддержке властей.⁸

На страницах буржуазной печати Латвии Пушкин представлялся главным образом как сторонник пресловутой «официальной народности», к концу жизни изменивший своим юношеским идеалам, примирившийся с царем. Вот что, например, писал о Пушкине 30-х годов анонимный корреспондент газеты «Тевия», кратко излагая в своей статье основные вехи жизненного пути поэта и одновременно весьма многозначительно намекая на события, предшествовавшие юбилею: «Бывший радикал преобразился, уверовав в величие русского народа и его непреодолимое могущество и значение: в нем проснулась идея русского патриота. Он убедился, что русский народ способен подавить любое сопротивление, независимо от того, откуда оно исходит <...> Русской народной идее суждено победить. К этому выводу его привели события 1825 года, его договор с царем и, наконец, подавление польского бунта 1831 года».⁹

Но было бы крайне ошибочным утверждать, что столетний юбилей великого русского поэта принял в Латвии всецело официальный характер. Нельзя не учитывать того, что Пушкин принадлежал, как и по сей день принадлежит, к числу наибо-

⁷ Austrumis, 1899, Nr. 6.

⁸ См.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 87—88; Г о р о д е ц к и й Б. П. Проблема Пушкина в 1880—1900 гг. — Учен. зап. Ленинг. гос. пед. ин-та им. М. Покровского, 1940, т. 4, с. 76—91.

⁹ W i. Aleksandrs Puškina. — Tēvija, 1899, 26. maija, Nr. 21; 2. jūnija, Nr. 22.

лее любимых и искренне почитаемых латышским читателем иноязычных поэтов. Переводы его произведений сопровождали становление и формирование латышской национальной литературы уже с середины XIX века.

К творчеству Пушкина обращались почти все видные латышские поэты и писатели конца XIX — начала XX века; Я. Райнис, Ю. Алунан, Матис Каудзите, В. Плудонис, Р. Блауманис, Кажоку Давис, А. Ниедра, Я. Пурапуке, Е. Эсенбергию, Е. Яншесвский, К. Круза и другие. Следует упомянуть и такого профессионального переводчика, как Ф. Адамович. Пушкинские произведения в их переводах охотно публиковались на страницах широко распространенных в Латвии календарей, многочисленных газет и журналов, благодаря чему становились доступны широким кругам населения.

В особенности весомый вклад в дело приобщения латышского массового читателя к поэзии Пушкина в XIX веке внесли 80-е и 90-е годы — период наиболее активного освоения достижений русской и западноевропейской литератур в Латвии. К концу 1890-х годов уже были переведены и стали известны латышской публике стихотворения Пушкина «Талисман», «Телега жизни», «Зимняя дорога», «Демон», «Зимний вечер», «Я вас любил», «Бсы», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В крови горит огонь желанья», «Если жизнь тебя обманет», «Жених», «Дар напрасный, дар случайный», «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»), «Туча», «Певец», «Эхо», «Будрыс и его сыновья», «Десятая заповедь», «Романс», «Мне вас не жаль, года моей весны»; поэмы «Кавказский пленник», «Цыганы», «Полтава»; «Сказка о царс Салтане» и «Сказка о золотом петушке»; из драматических произведений — «Русалка», фрагмент из трагедии «Скупой рыцарь»; из прозы — «Повести Белкина», «Кирджали», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Дубровский» и другие произведения.¹⁰ Сравнительно широкий общественный резонанс в Латвии получило стккрытие памятника Пушкину в Москве в 1880-м году и 50-летие со дня смерти поэта, отмечавшееся в 1887 году.¹¹ Таким образом, к 1899 году стало общепризнанным, что творчество Пушкина прочно вошло в духовную жизнь латышского народа.

¹⁰ См. библиографию, составленную К. Эгле. — В кн.: Puškina A. Kopoti raksti piecos sējumos. Rīga, 1979, V sēj., 623 — 767. lpp.

¹¹ См.: Бергман И. Я. Из истории латышско-русских литературных отношений: Русская проза в Латвии в 1880-е годы. Рига, 1979, с. 23—29.

«Великий русский поэт Пушкин уже давно озарил своим сиянием латышей. В то время, когда латыши начали знакомиться со многими высокохудожественными поэтическими сочинениями, они познакомились также и с сочинениями Пушкина <...> Каждый видный латышский переводчик, начиная с Кажоку Дависа и Матиса Каудзите, кончая Фр. Адамовичем и Райнисом, обращался также и к Пушкину», — писал в юбилейные дни видный демократически настроенный латышский критик Теодор Зейферт.¹²

«Имя Пушкина широко известно. Многие из произведений поэта переведены и опубликованы как в латышских газетах, так и отдельными книгами <...>. Это означает, что так же и латыши уважают поэзию Пушкина и охотно присоединяются в дни праздника к радости русского народа», — отмечалось в газете «Тевия».¹³

В связи с этим возникла необходимость подвести некоторые итоги процессу бытования пушкинских произведений в Латвии, о чем свидетельствует речь «Пушкин в латышской литературе» Я. Лаутенбаха-Юсминя, консервативно настроенного латышского литератора, произнесенная им на торжественном собрании в Юрьевском университете 26 мая 1899 года.¹⁴

Поэтому не удивительно, что подготовка к пушкинскому юбилею среди литературной общественности Латвии началась еще в 1898 году. Более чем за год до столетия со дня рождения поэта в мартовской, июньской, июльской книжках за 1898 год журнала «Маяс Виеса Менешракстс» был опубликован очерк Райниса «Александр Сергеевич Пушкин». Одновременно в журнале печатался и его перевод драмы Пушкина «Борис Годунов». Над переводом и очерком о Пушкине Райнис работал в ссылке в Псковской губернии, отбывая там срок наказания как видный деятель «Нового течения». Публикация очерка — первой серьезной статьи о Пушкине на латышском языке и первоклассного, до сей поры непрезойденного перевода драмы «Борис Годунов» явились крупным событием

¹² A. S. Puškina: Uz Puškina jubileju 26. maijā 1899. g. — Grām.: Jaunā Raža: III. Originalražojumi Teodora sakopojumā. Cesis, 1899, 199. lpp.

¹³ Tēvija, 1899., 2. jūnijā, Nr. 21.

¹⁴ Лаутенбах Я. Пушкин в латышской литературе: Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Юрьевского университета 26 мая 1899. Юрьев, 1899.

в литературной жизни Латвии тех лет.¹⁵ Высоко оцененные современниками, они пропагандировались в латышской печати: в дни юбилея их настойчиво рекомендовал своим читателям латышский писатель Ян Порук¹⁶, в 1899 году очерк Райниса снова был перепечатан, на этот раз в газете «Диенас Лапа».¹⁷

Значение очерка Райниса и его перевода «Бориса Годунова» трудно переоценить. Их появление существенно изменило представление латышей о Пушкине, ознаменовав начало нового этапа в восприятии творчества великого русского поэта в Латвии. Поскольку пока не представляется возможным всесторонне осветить этот достаточно сложный вопрос, отметим лишь, что выступление Райниса несомненно оказало заметное влияние на всю юбилейную литературу о Пушкине, появившуюся на латышском языке. После очерка Райниса невозможно уже было писать о Пушкине, не упоминая о теснейших духовных связях поэта с передовой русской общественностью его времени — декабристами, выразителем прогрессивных идеалов которых поэт являлся, равно как нельзя было замалчивать и того, что Пушкин был зачинателем русской реалистической литературы, давшей миру таких блестящих мастеров слова, как Достоевский, Лев Толстой.

В том же 1898 году на страницах газеты «Маяс Виесис» другой латышский поэт Юлийс Диевкоциньш¹⁸ обратился к латышским писателям и книгоиздателям с предложением отметить память Пушкина изданием на латышском языке собрания сочинений поэта, «если не всех, то хотя бы лучших». «Другие народы, — писал Ю. Диевкоциньш, — также не столь многочисленные, как и латышский народ (например, финны), могут издавать сочинения лучших писателей, почему латышам этого не сделать?»¹⁹

¹⁵ См. об этом: Вавере В., Мацков Г. Латышско-русские литературные связи. Рига, 1965, с. 127—131; Бергман И. Я. К вопросу о восприятии творчества А. С. Пушкина в Латвии (Очерк Я. Райниса «Александр Пушкин»). — В кн.: Ученые записки ЛГУ им. П. Стучки, 1974, т. 215. Пушкинский сборник, вып. 2, с. 87—115.

¹⁶ Poruks J. Aleksandrs Sergejevičs Puškins. — Mājas Viesā Mēnešraksts, 1899, Nr. 5, 397.—399. lpp.

¹⁷ Dienas Lapa, 19. maijā — 24. maijā, Nr. 110—113; 22. maijā, 23. maijā, Nr. 20, 21.

¹⁸ Как активный участник революции 1905 года Ю. Диевкоциньш был расстрелян царскими карательными войсками в 1906 году.

¹⁹ Latviešu rakstniekiem un grāmatu izdevējiem. — Mājas Viesis, 1899., 16. septembrī, Nr. 38.

Конечно, осуществление столь серьезного предприятия для Латвии 1890-х годов было явно преждевременным, если учитывать недостаточно еще высокий средний уровень переводческой техники. Тем не менее, именно к 1899 году относится первая попытка издания отдельной книгой избранных сочинений поэта. Таковой явилась книга «А. С. Пушкин. Его жизнь и деятельность, с образцами его поэтических произведений, переведенных многими нашими писателями. К пушкинскому юбилею 26 мая 1899 года».²⁰

Книга не велика по объему — всего 96 страниц небольшого формата, — и состоит она из довольно обстоятельного биографического очерка и 25 переводов произведений Пушкина. Поэтому «Избранными сочинениями» ее можно назвать, конечно, весьма условно, хотя по тому значению, которое она имела для латышского читателя конца 1890-х годов, книга эта не уступает, на наш взгляд, более солидным изданиям позднейшего времени. Как сборник сочинений поэта она не привлекала до сих пор к себе должного внимания исследователей, изучавших рецепцию творчества Пушкина в Латвии²¹, в составленной же К. Эгле библиографии латышской пушкинианы²², она оказалась занесенной лишь в раздел литературы о Пушкине, что представляется явным недоразумением.

Между тем современниками книга была воспринята главным образом как издание избранных произведений поэта. «Юбилейным изданием избранных сочинений Пушкина» называл книгу Я. Лаутенбах-Юсминь в своей речи на торжественном собрании Юрьевского университета.²³ С одобрением встретил выход книги в свет Теодор Зейферт, обративший в своей рецензии внимание исключительно на выбор пушкинских произведений, помещенных в сборнике. Он отмечал, что составители книги представили не только новые произведения поэта, но и те, которые уже «внедрились в духовную жизнь латышей».²⁴

²⁰ A. S. Puškina: Viņa dzīve un darbi ar viņa dzejisko ražojumu paraugiem, pārlatviskotiem no vairākiem mūsu rakstniekiem. Uz Puškina jubileju 26. maijā 1899. Rīga, Rīgas Latv. Biedr. Der. Gr. Nod., 1899.

²¹ См. краткую характеристику содержания сборника в кн.: Вавере В. и Мацков Г. Латышско-русские литературные связи, с. 132.

²² Puškina A. Kopoti raksti piecos sējumos. V sēj., 686. lpp.

²³ Лаутенбах Я. Пушкин в латышской литературе, с. 7.

²⁴ Jauna Raža: III. Cēsis, 1899, 199. lpp.

«Это прекрасная память, — писал он в рецензии, — На немногих листах много поэтических жемчужин великого поэта. Эта книга может быть нам полезна для углубления представлений о поэзии».²⁵

В самом деле, выбор произведений Пушкина, помещенных в сборнике, представляется весьма удачным. В него вошли три драматических произведения — «Русалка», «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери», отрывки из романа в стихах «Евгений Онегин», семнадцать лирических стихотворений поэта и четыре эпиграммы. Таким образом составителям удалось продемонстрировать не только шпроту и многогранность интересов поэта, но и жанровый универсализм его творчества. Соседство же таких разных по метрико-ритмической структуре произведений Пушкина, как роман в стихах «Евгений Онегин», стихотворения «Вновь я посетил...», «Юноша! Скромно пируй, и шумную Вакхову влагу» и т. д., позволяло читателю получить наглядное представление о богатстве форм поэтического языка великого поэта.

Наряду с признанными переводами «Русалки» Кажоку Дависа (1877) и «Утопленника» Е. Яншевского (1885), в книге были помещены и новые переводы ранее переводившихся и известных уже латышскому читателю произведений поэта («Бесы», «Зимний вечер», «Ворон к ворону летит», «Птичка Божия не знает», «Кто, волны, вас остановил» и др.).

Но главным достоинством этого издания было, разумеется, то, что книга знакомила латышскую публику с целым рядом произведений поэта, впервые зазвучавших на латышском языке. Прежде всего это отрывки из романа в стихах «Евгений Онегин», уже неоднократно упоминавшегося на страницах латышской печати: «Характеристика Онегина», включающая часть IV, V, VIII, X, XI строфы первой главы романа, «Характеристика Ольги» (строфа XXIII второй главы), «Характеристика Татьяны» (XXV, XXVI, XXVIII, XXIX строфы второй главы), «Письмо Татьяны к Онегину», «Сон Татьяны» (XI—XXI строфы пятой главы) в переводе Ф. Адамовича. В его же переводе в сборник были включены две маленькие трагедии «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», а также несколько эпиграмм и ряд лирических стихотворений Пушкина, из которых прежде всего следует назвать «Анчар», «Вновь я посетил...», «Няне», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»,

²⁵ Там же.

«Пророк». Показательно, что все перечисленные стихотворения — шедевры лирического творчества поэта.

Вообще выбор переводов лирических произведений для сборника очень удачен. Он впервые давал возможность латышскому читателю увидеть многогранность лирического таланта Пушкина, оценить его лучшие стороны, и, следовательно, правильно понять поэта. Так, переводы стихотворений «Няне», «Зимний вечер», «Утопленник», как, впрочем, и «Сон Татьяны» из романа «Евгений Онегин», демонстрировали Пушкина как поэта, сумевшего глубоко постичь и органично выразить дух русского народного творчества. Эта сторона поэтического таланта Пушкина уже давно привлекала внимание литературной общественности Латвии, благодаря чему латышский читатель уже с 70-х — 80-х годов XIX века познакомившийся в общих чертах с биографией поэта, более всего был наслышан о его живом интересе к русскому фольклору и о няне поэта, замечательной сказительнице, приобщившей поэта к живым родникам национальной поэзии. В особенности много писали об этом в материалах, посвященных Пушкину, в 1880-е годы, в пору расцвета в латышской литературе так называемого народного романтизма.²⁶

Знакома была латышская публика также и с некоторыми пушкинскими произведениями лирико-философского характера. Наряду с такими простыми и доступными для понимания широкой аудитории поэтическими выражениями человеческого мудрости, каковым являлось, например, стихотворение «Если жизнь тебя обманет», неоднократно переведившееся в Латвии, латышскому читателю были известны также переводы «Воспоминания» («Когда для смертного умолкнет шумный день»), «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Дар напрасный, дар случайный», в которых философский смысл и большое общечеловеческое содержание органично сочеталось с глубокой передачей конкретного сиюминутного человеческого чувства. Однако помещенные в сборнике переводы вершин пушкинской философской лирики «Вновь я посетил», «Анчар», «Пророк», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» впервые наиболее полно раскрывали в Пушкине автора глубочайших по мысли и разнообразных по форме философских произведений, несущих в себе и огромное общественно-политическое со-

²⁶ См.: Бергман И. Я. Из истории латышско-русских литературных отношений: Русская проза в Латвии в 1880-е годы, с. 21—29.

держание. Крайне важным представляется то, что благодаря переводу этих произведений Пушкин впервые в Латвии предстал и как поэт-гражданин, гениальный выразитель прогрессивных идей своего времени, приветствовавший вечное обновление жизни.

В противовес официальному характеру пушкинского юбилея со страниц сборника зазвучал на латышском языке голос Пушкина — борца против тирании, певца свободы.

Nāc auka, posta dambi ārdī!
Dzēn bangas līdz pat dibējiem!
Šurp, brīvēstības pērkon! dārdī
Par kalpinātiem ūdeņiem!

(пер. Ф. Адамовича.)

Взыграйте, ветры, взойте воды,
Разружьте гибельный оплот —
Где ты, гроза — символ <свободы>?
Промчись поверх невольных вод (II, 288).

Не исключено, что это последнее четверостишие пушкинского стихотворения «Кто, волны, вас остановил» в контексте таких стихотворений, как «Анчар», «Пророк», могло быть воспринято читателем как призыв к революции. Условия назревавшей в Латвии, как и в России в целом, революционной ситуации несомненно способствовали этому.

Сборник отличается довольно высоким для того времени уровнем перевода, что было отмечено и в рецензиях критиков-современников. Переводы отрывка из «Цыган» («Птичка Божия не знает») и «Испанского романса» принадлежали талантливому латышскому поэту В. Плудонису; ряд произведений, как уже отмечалось, были весьма удачно переведены Фрицисом Адамовичем, прославившимся к тому времени своими мастерскими переводами басен И. А. Крылова и трагедий Шекспира.

В сборнике был помещен также и биографический очерк о поэте, написанный Петерисом Диевкоцинем, братом упоминавшегося поэта Юлиа Диевкоциньша, педагогом по профессии. Он окончил Петербургский учительский институт и преподавал в 1890-х годов в городской школе г. Бауска. Очерк П. Диевкоциньша содержит довольно обстоятельный пересказ главных фактов жизни Пушкина, правда, с явно выраженной либеральной тенденцией. Автор был, по-видимому, довольно хорошо знаком с современной ему русской исследовательской

литературой о Пушкине. Кроме упоминаемых в очерке работы Н. Барсукова «Жизнь и труды Погодина», и воспоминаний А. Н. Вульфа о поэте, П. Диевкоциньшу, по всей вероятности, были известны также биографические работы о Пушкине В. Я. Стоюнина и В. П. Авенариуса. Очерк не лишен определенных достоинств. Строго придерживаясь принятой в это время периодизации, автор сообщал своим читателям немало новых интересных сведений о жизни Пушкина, в особенности о юности поэта: пребывании в Царскосельском лицее, литературной жизни начала века, в частности, о полемике о «старом и новом слоге русского языка», литературных обществах. П. Диевкоциньш подробно осветил и жизнь поэта в Михайловском в 1824—1825 годах, его дружбу с обитателями усадьбы Тригорское. Рассказал он и о друзьях поэта, которые навещали Пушкина в ссылке, упомянув не только А. А. Дельвига, П. И. Пущина и кн. А. М. Горчакова, но и К. Ф. Рыльева и В. К. Кюхельбекера, приезда которых, по словам автора, «Пушкин ожидал». П. Диевкоциньш несомненно был знаком и с очерком Райниса о Пушкине. Влияние взглядов латышского поэта чувствуется, например, в трактовке вопроса о байронизме Пушкина. П. Диевкоциньш следует за Райнисом и в отношении к историческим трудам поэта, считая их сочинениями слабыми, не соответствующими пушкинскому гению. В очерке П. Диевкоциньша, разумеется, упоминается и о связи поэта с декабристами. Однако, в отличие от Райниса, влияние прогрессивной декабристской идеологии на Пушкина интерпретируется им с либеральных позиций. Например, в освещении жизни Пушкина в 1830-е годы П. Диевкоциньш, раскрывая драму поэта, задыхавшегося в атмосфере недоверия и преследований со стороны «низших органов власти», вместе с тем поддерживал легенду о добром царе. Завершался же биографический очерк повторением широко распространенной легенды о примирении поэта с самодержавием.

Таким образом, биография Пушкина, написанная П. Диевкоциньшем, не представляет собой, в отличие от очерка Райниса, заметного явления. Кстати, она и не привлекла к себе внимания рецензентов сборника, хотя книга в целом, в особенности переводы сочинений Пушкина, заслужили их высокую оценку.

Кроме рассмотренного сборника, источником знакомства латышского читателя с вошедшими в него переводами произведений поэта были также газеты и журналы. Так, «Анчар»

в переводе Ф. Адамовича был напечатан в журнале «Маяс Внеса Меспшракстс». «Зимний вечер», «Няне», «Кто, волны, вас оставил», «Вновь я посетил...» в его же переводе были опубликованы в журнале «Ауструмс». Кроме того, появилось еще два перевода «Памятника» А. С. Пушкина. Один был осуществлен В. Плудонисом и появился на страницах журнала «Маяс Внеса Менешракстс», другой — принадлежал замечательному мастеру художественного слова Р. Блауманису и был напечатан в газетах «Диенас Лапа» и «Маяс Внесис». Помимо переводов драматических и лирических произведений поэта, в юбилейные дни появился новый перевод самого крупного прозаического произведения Пушкина «Капитанская дочка», осуществленный А. Ниедра.

Итак, рассмотренные выше факты: подготовка к юбилею, начавшаяся в Латвии за год до юбилейной даты, участие в подготовке к нему прогрессивных литературных деятелей Латвии, в первую очередь, ссыльного новотеченца Райнса, появление в печати новых переводов значительных произведений Пушкина, осуществленных замечательными мастерами художественного перевода, выход в свет первого сборника сочинений поэта на латышском языке, наконец, многолюдность юбилейных торжеств, — все это убеждает в том, что празднование столетия со дня рождения А. С. Пушкина в Латвии вышло за рамки официальных предначертаний и стало выражением искренних чувств уважения и симпатий латышского народа к творчеству великого русского поэта.

Ю. К. ПЯРЛИ

ИЗ ИСТОРИИ РЕЦЕПЦИИ ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА В ЭСТОНИИ в 1930-е ГОДЫ

В процессе рецепции пушкинского творчества в Эстонии в период буржуазной диктатуры (1919—1940) можно выделить два периода: в 20-е годы продолжалась тенденция отхода от Пушкина, доминировавшая в эстонской литературной жизни уже в начале XX века¹. Общественно-политическая и литературная ситуация 1920-х годов не благоприятствовала оживлению интереса к Пушкину, активизации его творчества. Однако, например, отсутствие переводов пушкинских произведений не является еще доказательством того, что Пушкина в Эстонии не знали. Старшее и среднее поколение эстонской интеллигенции хорошо знало творчество Пушкина по русифицированной школе. Таким образом, оно продолжало «присутствовать» в сознании значительной части эстонской интеллигенции. Своеобразным подтверждением того, что связь с личностью и творческим наследием Пушкина полностью не прерывалась, являются и те (правда, очень немногочисленные и случайные) публикации о русском поэте, которые появлялись в эстонской печати в 1920-е — начале 1930-х годов. Как правило, сообщения о Пушкине подразумевали в качестве адресата читателя, знакомого с жизнью и творчеством поэта, их целью было лишь дополнять эти знания отдельными новыми фактами и данными.

К середине 1930-х годов произошли существенные изменения в общественно-политической и литературной жизни Эстонии, в итоге которых создались необходимые предпосылки для активного обращения к творчеству Пушкина.

¹ О рецепции Пушкина в Эстонии в начале XX в. см. нашу статью: Пярли Ю. К. Из истории рецепции творчества А. С. Пушкина в Эстонии в начале XX в. — Ученые записки ТГУ, 1982, вып. 604, с. 143—157.

Осуждение фашистской диктатуры в Германии, как и стремлений эстонского правительства сблизиться с немецким фашизмом, отчетливое понимание опасности войны, грозившей современной Европе, заставили эстонскую демократическую интеллигенцию во многом пересмотреть свое отношение к Советскому Союзу, который все чаще стал привлекать внимание эстонцев как главная потенциальная сила, способная противостоять фашизму, как оплот мира.²

По сравнению с 1920-ми годами заметно активизируются контакты с русской и советской литературами, с литературоведческой мыслью в Советском Союзе.³ Начиная с конца 1920-х годов, увеличивается число переводов на эстонский язык произведений русской классики, а также советских авторов. В 1935 году отдельным изданием вышел «Обзор русской литературы» А. Соколова — первая попытка изложения истории русской литературы на эстонском языке. В школьных курсах по истории зарубежной литературы в качестве выдающихся достижений мировой литературы начали рассматривать и творчество М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, М. Горького. Особенно популярными были именно Л. Толстой и Достоевский. Своеобразным толчком для оживления интереса к названным писателям стали их юбилеи. В 1928 году в эстонской печати широкий отклик получил 100-летний юбилей Л. Толстого, а в 1931 году было отмечено 50-летие со дня смерти Достоевского.

К числу тех русских писателей, которые воспринимались в Эстонии в 1930-е годы как представители мировой литературы, принадлежал и А. С. Пушкин. Именно в этот период закрепляется представление о нем как об одном из величайших классиков мировой поэзии. В эстонской печати Пушкин чаще всего соотносился с именами Гете и Шекспира. Пушкинский юбилей 1937 года стал кульминацией интереса к творчеству и личности поэта в ходе всей его рецепции в Эстонии досоветского периода.

² Об изменениях в отношении эстонской интеллигенции к Советскому Союзу в 1930-е гг. см.; E l a n g o O. Kultuuripoliitikast ja-orientatsioonist Eestis aastail 1934—1940.—Looming, 1974, nr 1, lk. 106—125.

³ См. об этом: E l a n g o O. Kultuurisidemed Nõukogude Liiduga eesti kodanliku diktatuuri perioodil (1926—1940). — Looming, 1958, nr 7, lk. 1065—1077; M a r t i n s o n K. Eesti kirjanike suhteid Nõukogude Liiduga kahel sõjaajal aastakümnel. — Keel ja Kirjandus, 1972, nr. 12, lk. 731—742.

В Эстонии следили и писали о том, как отмечалось столетие со дня смерти Пушкина на родине поэта.⁴ В то же время пушкинскому юбилею были посвящены многочисленные мероприятия в эстонских городах: торжественные акты, литературные вечера, выставки, радиопередача и т. д.

В библиографических обзорах и статьях, посвященных Пушкину в год его юбилея, он выступает не только как великий поэт, но и как выдающаяся личность. В ситуации, когда перед эстонской интеллигенцией встала необходимость четко определить свою идейную и литературную позицию, личность и судьба Пушкина оказались неожиданно актуальными. В многочисленных статьях, посвященных 100-летию со дня смерти поэта, воссоздается образ Пушкина-борца, поэта-борника свободы и истины.⁵ По сравнению с освещением жизни Пушкина в эстонской печати конца XIX — начала XX веков акцент существенно изменен, он перемещается на другие факты, эпизоды пушкинской биографии. Трактовка судьбы и творческого пути Пушкина окончательно освобождается от того налета монархической официозности, который был характерен для биографических обзоров в царское время и который насаждался в русифицированной школе. Часто в биографических материалах, опубликованных в 1930-е годы, акцентируется оппозиционность Пушкина по отношению к власти, к царю. В публикациях о Пушкине нередко обнаруживаются следы знакомства с работами советских пушкинцев, с истолкованием пушкинского творчества в Советском Союзе.

⁴ В праздновании пушкинского юбилея в Советском Союзе и одновременно среди русских эмигрантов на Западе отдельные авторы видели подтверждение тому, что пушкинский гений не подчиняется полностью никакой узкой политической программе, он выше этого — общечеловеческий и каждое поколение, каждая эпоха, несмотря на различие политических порядков, открывает в нем что-то новое близкое себе (См., например: O'Isason M. Vaimu ja võimu vahekorrast. — Eesti Naaine, 1937, nr. 4, lk 40. Г. Суйте в своей статье «Посмертный Пушкин», в свою очередь, подчеркивает, что восприятие творческого наследия великих художников всегда исторически обусловлено, стоит в зависимости от конкретной эпохи с ее противоречиями и тенденциями развития. (Suits G. Posthuumne Puškin. — Looming, 1937, nr. 2, lk. 219.).

⁵ Так, например, В. Винпал характеризует творческое кредо Пушкина следующими словами: «Целя превыше всего свободу личности и обоюбая жизнь, Пушкин всегда оставался врагом рабства и лжизни» — Vinnal V. A. Puškin. — «Raja» album, 1937, nr. 6, lk. 19. См также: Vent V. A. Puškin. — Eesti Noorus, 1937, nr. 1, lk. 17; Sütiste J. Puškinil lugedes. — Looming, 1937, nr. 2, lk. 129—132.

Само празднование юбилея было, однако, лишь одним из свидетельств органических, внутренних контактов с Пушкиным, которые имели место в эстонской литературе второй половины 1930-х годов. Активное обращение к Пушкину было во многом обусловлено внутренними тенденциями развития эстонской поэзии тех лет, ее актуальными проблемами.

В конце 1920-х годов эстонская поэзия, преодолев увлечения модернистскими течениями, начинала постепенно возвращаться, — правда, на более высоком уровне — на путь реализма.

Движение к реалистическому методу шло в конце 1920-х — начале 1930-х годов не без литературных споров, столкновений разных идейно-политических и эстетических позиций. Да и сам реализм в эстонской поэзии тех лет не был явлением гомогенным. В конце 1920-х годов реалистические тенденции связывались в критике прежде всего с движением «за сближение с жизнью». Требование максимального приближения литературы к проблемам окружающей жизни являлось своеобразной реакцией на поэзию 1920-х годов, развивавшуюся в значительной мере в отрыве от массового читателя и его проблем, на интеллектуализм поэзии середины предыдущего десятилетия. Данное движение не имело, однако, единой идейной и литературной платформы. Под понятием «близость к жизни» в критике нередко объединяли ориентацию на массового читателя, упрощенную форму поэзии, описательный, с элементами натурализма реализм, стремление к общепонятности, поверхностный психологизм и т. д.

Споры вокруг движения «за сближение с жизнью» задавали тон в эстонской критике и в начале 1930-х годов. Основными противниками названного лагеря писателей были представители «эстетического» крыла эстонской критики, выдвинувшие требования «духовности», «художественного совершенства» поэзии. Сознательно противопоставили себя названному кругу писателей молодые авторы — Х. Тальвик, Б. Альвер и другие, известные в истории эстонской поэзии как группа «Арбуяд». Нашедшее отражение в их творчестве противоречие между высокими идеалами, мечтой о полноценной, духовно богатой жизни и мелочным повседневным бытом человека, стремление к абсолюту, сближало поэтов «Арбуяд» с романтическим сознанием. В то же время они мастерски владели строгой поэтической формой. Как движение «за сближение с жизнью», так и резко противопоставленная им поэзия «Арбуяд» вызвала

острую полемику; в частности, молодых поэтов обвиняли в эстетизме, равнодушии к проблемам современности, изоляции от эстонской почвы, «литературности».

В спорах вокруг художественного метода сталкивались крайние полюсы эстонской литературной жизни 1930-х годов. В то же время ощущался и поиск некоего «среднего» пути, синтез: прежних достижений с новыми путями развития эстонской литературы.

Обновление эстонской поэзии в целом вело во второй половине рассматриваемого десятилетия именно к углублению в ней реализма, обогащенного поэтическим опытом неоромантизма и модернизма (см., например, творческую эволюцию Й. Семпера, Й. Барбаруса, М. Ундер), к уравновешенной, внешне и внутренне «дисциплинированной» художественной форме. В эстонской поэзии происходила перестройка стиля в сторону классической, объемной простоты слога, способного выразить полноту окружающей жизни и ее глубокое осмысление.

Творчество Пушкина оказалось близким новому эстетическому идеалу эстонской поэзии. Об этом наглядно говорит тот факт, что авторы публикаций, вышедших в эстонской печати в год пушкинского юбилея (Г. Суйтс, Я. Роос, Р. Сирге, Эд. Хубел, В. Виннал, Х. Гальвик и др.) чаще всего оценивают Пушкина именно как воплощение этого идеала классической простоты, гармонии формы и содержания.

В конце прошлого века, в период первого обращения в Эстонии к Пушкину, он был близок большинству эстонских читателей и переводчиков, пожалуй, скорее, как романтик (понятый через призму эстонского фольклорно-романтического сознания) и как автор «простонародных» стихотворений и баллад. Простота Пушкина была в то время неотъемлема от его «простонародности». Истинная «нагая простота» пушкинского стиля не могла быть до конца понята и воспроизведена на эстонском языке на данной стадии развития эстонской литературы.

К 1930-м годам эстонская поэзия, усвоив многообразный опыт мировой литературы и используя разные художественные методы, пришла в своем развитии к требованию именно той «простоты», которая была свойственна Пушкину, — простоты как отказа от украшенности, сложности, как максимальной концентрации поэтической мысли. Такая «простота»

понималась как более высокая ступень в развитии поэзии, как некий итог всего усвоенного за прошлые десятилетия.

Характерно, что рассматриваемая сторона пушкинского творчества акцентировалась не только в специально посвященных Пушкину статьях. Имя поэта упоминалось и в выступлениях, в центре которых стояли общие проблемы развития эстонской литературы. Так, например, Й. Аавик в своем ответе на анкету журнала «Лооминг» в 1935 году упоминает имя Пушкина в связи с требованием к эстонской поэзии отказаться от стилистического оригинальничания и обратиться к строгой классической форме, встать на путь внутреннего углубления.⁶

Наряду с пушкинской «простотой», актуальной для эстонской поэзии 1930-х годов была и характерная для пушкинского творчества черта, сформулированная Г. Суйтсом: «Великоколпный синтез достижений всей человеческой культуры и мира русского национального сознания с его верованиями и традициями».⁷ Проблема синтеза опыта чужих литератур с народными эстонскими основами мировосприятия была в литературе тех лет остро актуальной. Усвоить опыт других и в то же время остаться самими собой, национально самобытными — эта проблема волновала эстонских литераторов. Поэтому явно не случайно подчеркивалось, что Пушкин — поэт, который заложил основы русской национальной литературы, освободил ее от подражательности и в творчестве которого в то же время присутствует опыт всей духовной культуры человечества.

Внимание эстонских читателей и литераторов привлекало и гармоническое мировосприятие Пушкина, жизнеутверждающий характер его творчества. В этой связи любопытно и обращение к работе профессора Тартуского университета В. Ф. Чижа «Пушкин как идеал душевного здоровья»,⁸ в которой Пушкин противопоставлялся таким «больным гениям», как Достоевский, Н. В. Гоголь, Э. По и др.

Полнота жизни Пушкина, его исторический оптимизм, невольно обращали на себя внимание эстонской интеллигенции в мрачной общественно-политической атмосфере 1930-х годов. Однако пушкинское целостное мировосприятие вызывало сим-

⁶ Аавик Й. <Ответ на «Анкету по поводу книжного года»>. — *Looming*, 1935, nr. 6, lk. 701.

⁷ Суйтс Г. Цит. соч., с. 220.

⁸ См. в кн.: Пушкинский сб., изд. имп. Юрьевским ун-том. Юрьев, 1899, с. 67—91.

патии эстонских писателей и в связи с движением эстонской поэзии к более глубокому пониманию диалектики окружающей жизни, к утверждению в ней истинно-человеческих ценностей.

При названных общих тенденциях в трактовке пушкинского наследия в Эстонии в 1930-е годы, его восприятие нельзя все же считать однозначным. Рядом с Пушкиным-реалистом, каким он представлялся многочисленным авторам, писавшим о нем на страницах эстонской периодической печати, существовало и восприятие Пушкина как поэта «чистого искусства». Такое понимание пушкинской поэзии было в разной степени свойственно всем переводчикам сборника «Избранной поэзии» Пушкина (А. Орас, Х. Тальвик, Б. Альвер, П. Вийдинг), вышедшего в 1936 году и ставшего значительным событием в эстонской литературной жизни второй половины 1930-х годов. Оценка Пушкина как представителя поэзии «чистого искусства» органически вытекала из собственных эстетических взглядов этих авторов. Все они принадлежали к лагерю, стоявшему на платформе идеалистического понимания сущности и функции искусства. Правда, понимание искусства как той высшей ценности, из которой выводимы остальные — этические и социальные ценности, — было, например, в творческой эволюции Б. Альвер лишь одним из этапов, но именно тогда имел место ее первый контакт с Пушкиным.

Как и в России, в качестве наиболее очевидного доказательства принадлежности Пушкина к числу поэтов «чистого искусства» рассматривались его стихотворения о поэте. Х. Тальвик, цитируя в своей статье «Поэзия и жизнь» Б. Альвер, сравнивает позицию эстонской поэтессы с позицией Пушкина в стихотворении «Поэт и толпа». Как пушкинский поэт, так и лирический герой Б. Альвер отстаивают право на внутреннюю свободу, на независимость поэта от «черни». Такие параллели в творчестве Пушкина и Б. Альвер Х. Тальвик связывает именно с позицией «чистого искусства».⁹ Характерно также, что в 1935 году А. Орас опубликовал в журнале «Тянапяэв» цикл переводов стихотворений Пушкина о поэте.¹⁰

В условиях острой литературной борьбы 1930-х годов «чистое искусство» полемически противопоставлялось указанным

⁹ T a l v i k H. Luule ja elu. — Akadeemia, 1937, nr 1, lk. 61.

¹⁰ P u š k i n A. S. Poet. (Tõlkinud Ants Oras). — Tänapäev, 1935, nr. 5, lk. 183; Pööbel. Там же; Luuletajale. Там же, nr. 6, lk. 238.

авторами поэзии, которую А. Орас называл «прикладной»,¹¹ и означало также своеобразный протест против политической регламентации искусства со стороны буржуазных властей. Однако главным оставалось все же преклонение перед высокохудожественной формой такой поэзии. В своих выступлениях Б. Альвер и Х. Тальвик признаются в своем увлечении Пушкиным именно как мастером классической поэтической формы,¹² творчество же названных поэтов отличалось высокой поэтической культурой, стремлением к классически чистой форме.

Основная масса переводов в сборнике «Избранной поэзии» Пушкина принадлежала А. Орасу (77 переводов из пушкинской лирики и отрывки из романа в стихах «Евгений Онегин», введение к поэме «Домик в Коломне», трагедия «Скупой рыцарь»).

А. Орас, профессор английской филологии Тартуского университета, был одним из крупнейших представителей эстонской академической литературной критики 1930-х годов. Можно согласиться с утверждением М. Калда, что А. Орас является представителем эстетизма в эстонской критике.¹³ Будучи высокообразованным, широко эрудированным, прекрасно ориентирующимся в мировой литературе филологом, А. Орас подходил к эстонской поэзии с критериями оценок лучших достижений мировой литературы. Он отстаивал право на существование поэзии, предназначенной пока для довольно узкого круга эстонского интеллигентного читателя. Оценивая эстонских авторов с позиции западноевропейской литературной традиции, А. Орас сближается с видным английским поэтом и критиком Т. С. Элиотом,¹⁴ который защищал концепцию о значении связи отдельного поэта с литературными традициями прошлого, о так называемом «европейском сознании», которое для поэта должно быть важнее его собственного сознания.

¹¹ O r a s A. Kirjanduslik situatsioon ja noorem luuletajate põlv. — Akadeemia, 1937, nr. 3, lk. 182.

¹² S a k s E d g. V. Betti Alveriga vestlemas. — Looming, 1936, nr. 2, lk. 172; T a l v i k H. Dekadendist klassikalise luule pooldajaks. — Vaba Maa, 1936, 25. IV, nr. 93.

¹³ K a l d a M. Kirjanduskriitilise mõtte liikumisi 1917—1940. — Looming, 1971, nr. 8, lk. 1253.

¹⁴ А Орас знакомил эстонского читателя с эстетическими взглядами Т. С. Элиота, см.: Т. S. Elioti neoklassiline luuleteooria. — Looming, 1932 nr. 2, lk. 196—208.

Переводы из мировой классики имели для А. Ораса важное значение в саморазвитии эстонской литературы. Отсюда и плодотворная переводческая деятельность самого А. Ораса (он переводил с разных языков, авторов разных эпох. Шекспира, Шелли, Китса, По, Мольера, Бодлера, Катулла, Гейне, Пушкина, Бальмонта; ничего случайного, отвечавшего прихотям литературной моды в переводческом наследии Ораса мы не найдем), а также его внимание к эстонскому переводу вообще.

В своих теоретических взглядах на перевод А. Орас близок к тем доминировавшим в критике перевода положениям, которые нашли выражение, например, в работах А. Пальма, Г. Саара, Х. Пауксона и других авторов, писавших в конце 1920-х — 1930-е годы об эстонском переводе. Поскольку, по Орасу, лишь художественно совершенное произведение может выполнить эстетическую функцию, то очень существенным является и то, чтобы перевод был осуществлен на уровне лучших образцов эстонской поэзии, чтобы переводчик использовал эстонский поэтический язык в его самом современном виде. Как и другие критики перевода, А. Орас считает главным в переводе передачу некоей не поддающейся точному определению и в известной мере таинственной «души» произведения; он признает особенно важным способность переводчика «вчувствоваться» в текст, разделяет взгляд о большом значении в переводческом процессе интуитивного, подсознательного начала. Акцент переводчика не на семантической верности перевода оригиналу, а на создании на эстонском языке произведения, равноценного в своем эстетическом воздействии на читателя подлиннику, органически связанный с общим «эстетизмом» А. Ораса, позволял переводчику быть лишь приблизительно, относительно верным оригиналу. Он оставлял переводчику значительную свободу в построении текста на эстонском языке. В то же время уже беглый взгляд хотя бы на переводы произведений Китса, Шелли, Бальмонта, Гейне, Пушкина подтверждает, что Орас стремился к передаче творческой индивидуальности этих авторов. Насколько это удавалось зависело во многом от близости переводимых поэтов собственному стилю А. Ораса.

Обращение А. Ораса к творчеству Пушкина можно считать вполне закономерным. В поэзии Пушкина эстонский переводчик и критик видел именно то, чего он всегда требовал от эстонской поэзии, — смысловую глубину, высокую духовность

и утонченную поэтическую форму. Переводчик ценит в пушкинской поэзии абсолютную гармонию формы и содержания, художественное совершенство творчества русского поэта.

Отбор текстов для перевода, хотя и зависел во многом и от эстетических вкусов самого Ораса, но не полностью ими определялся. Переводчик сам признается, что стремился передать на эстонском языке произведения, наиболее типичные для русского поэта в целом.¹⁵ Важным было для переводчика стремление обогащать эстонскую литературу высокохудожественными текстами, переводить стихотворения, которые, по мнению переводчика, представляли собой часть мировой поэтической традиции, дать на эстонском языке образцы классической поэзии, достойные подражания.

Сборник «Избранной поэзии» Пушкина был построен по хронологическому принципу и содержал стихотворения с 1819 по 1836 год. Эстонские читатели впервые имели возможность познакомиться на своем родном языке с таким богатым выбором образцов поэзии Пушкина, собранных под одним переплетом. К тому же Пушкин, каким он представлялся на страницах «Избранной поэзии», во многом отличался от того Пушкина, который был представлен в более ранних переводах, или каким его помнили по программам и хрестоматиям русифицированной школы. Многие центральные, значительные для понимания творческого пути поэта стихотворения впервые были переведены на эстонский язык.¹⁶ Особенно полно представлена в переводах А. Ораса пушкинская лирика конца 1820-х годов, а также лирика последних лет жизни поэта.

А. Орас был едва ли не первым эстонским переводчиком, который стремился воспринимать Пушкина во всем жанровом, формальном, тематическом многообразии его творчества, в его связях с европейской духовной традицией. Для А. Ораса Пушкин является прежде всего именно «европейским» поэтом и лишь потом русским.¹⁷ Поэтому Пушкин в его представлении в известной мере оторван от своей эпохи, от общественной борьбы его времени, а также от специфически русского мира. Переводчик не ставил своей целью углубиться в эволюцию

¹⁵ O r a s A. Sissejuhatus. — Rmt-s: A. Puškin .Valik Luulet. Trt., 1936, lk. 15.

¹⁶ В частности, такие стихотворения, как «К морю», «19 октября», «Анчар», «Поэт и толпа», «Подражания Корану», «Полководец», «Вновь я посетил...», «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «К вельможе» и др.

¹⁷ O r a s A. Järeilmärge (A. Puškini loodusluuletustele). — Looming, 1934, nr. 1. lk. 68—69.

мировоззрения Пушкина, в пушкинской историзм. Теряется и биографическая конкретность многих стихотворений. В итоге разнообразие пушкинской поэзии, каким оно представлено в сборнике стихов на эстонском языке, теряет свое глубинное, внутреннее единство.

В предисловии к «Избранной поэзии» Пушкина А. Орас коротко останавливается и на вопросе перевода пушкинской поэзии на эстонский язык. Отличительной чертой пушкинских произведений А. Орас считает классическую ясность формы, ту простоту средств, которыми поэт достигает художественного совершенства. Переводчик считает недопустимым включение в пушкинский текст в «классически чистые черты» оригинала «барочных элементов» пестроты. Тот факт, что в своей переводческой практике А. Орас во многом отклоняется от справедливых по существу требований к передаче на эстонском языке пушкинских текстов, вытекал в известной мере из неоднозначности поэтических симпатий А. Ораса.

Присоединяясь к общему движению эстонской поэзии к классической ясности, простоте, А. Орас в то же время отличался известной «изысканностью» вкуса. В обзоре жизни и творчества П. Б. Шелли и Дж. Китса (наиболее любимых им авторов), А. Орас выделяет свойственную английским поэтам «туманность» образов, отсутствие ясных контуров (Шелли) и тонкую мелодичность, словесную магию (Китс). В известной мере эти особенности соответствовали и собственному эстетическому вкусу Ораса. Они находят, в частности, выражение и в переводах А. Ораса из пушкинской лирики: в переводах нередко происходит сдвиг пушкинских текстов в сторону чуждой им расплывчатости, отвлеченной образности. Важную роль в этом сдвиге играет излюбленный переводчиком прием инструментовки. Пушкинская смысловая, логическая связь между отдельными словами нередко заменяется связью ассоциативной. Отдельное слово, выражение не несет, как правило, такой семантической нагрузки, как у Пушкина.¹⁸ Переводы А. Ораса характеризует и большая свобода переводчика при построении переводимого текста. Часто переводчик не пытался найти эквивалентных средств передачи на эстонском языке

¹⁸ У Пушкина звуковая упорядоченность текста всегда семантизирована, неотделима от смысловой структуры произведения. У Ораса же аллитерация и вообще прием инструментовки превращаются нередко в самоцель. Особенно часто это встречается в переводах элегических стихотворений, в которых такая «магия звуков» должна — по переводчику — создать особую «поэтическую» атмосферу.

поэтического синтаксиса Пушкина, воссоздать на эстонском языке свойственную Пушкину гармонию метрической и логической структур текста. Тем самым, в переводах часто теряется интонация, архитектурное своеобразие пушкинских стихотворений, сдвигаются акценты стихов.¹⁹

Поэтический язык переводчика отличается известной сглаженностью, он отличается от общепринятого современного литературного языка особой изысканностью, «поэтичностью», он более отдален от современного разговорного языка, чем язык Пушкина. С «модернизацией» и «поэтизацией» Пушкина на эстонском языке связано и большинство переводческих штампов А. Ораса.

При всей ограниченности переводческого метода А. Ораса, который не позволял переводчику воссоздать пушкинские стихотворения в их смысловом и интонационном богатстве, его переводы характеризует высокий уровень поэтической культуры, им чужда упрощенная трактовка пушкинских текстов. Среди переводов Ораса встречаются и более удачные, в которых переводчик сумел сохранить особенности оригинала («Кавказ», «Делибаш», «К вельможе» и некоторые другие). В стихотворении «К вельможе» А. Орас мастерски передает реалии стихотворения, связанные с обрисовкой разных стран и эпох; он воссоздает мир античной мифологии, отраженный в пушкинских антологических стихотворениях, пытается найти на эстонском языке стиль, который был бы способным передать своеобразие «Подражаний Корану», и т. д. Переводы А. Ораса выполнены с хорошим знанием и творчества Пушкина и той европейской духовной культуры, которая нашла отражение в пушкинском творчестве.

В сборник «Избранной поэзии» Пушкина были включены и четыре перевода, осуществленные поэтом Х. Тальвиком: первая часть пушкинских вариаций на мотивы «Ада» Данте «И дале мы пошли — и страх обнял меня...», переработка «Сонета Иуде» итальянского поэта Джиаппи («Подражание итальянскому»), баллада «Утопленник» и стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один» (в соавторстве с А. Орасом).

Отбор для перевода не очень-то характерных для Пушкина стихотворений predetermined был собственным поэтическим миром Х. Тальвика. Этот мир кошмарен и призрачен, его

¹⁹ См., например, перевод стихотворения «Я вас любил...» — Puškin A. Valik luulet, lk. 58.

характеризуют мотивы смерти, виселицы, чумы. Поэзию Х. Тальвика пронизывают и библейские аллюзии, своеобразные поиски Спасителя. Известно, что Х. Тальвик увлекался поэзией Ш. Бодлера, который оставил заметный след в формировании эстонского поэта, его привлекали и «Пляски смерти» А. Блока. В пушкинском творчестве переводчик сумел найти именно то, что могло восприниматься сквозь призму его собственных литературных симпатий. Пушкинская баллада «Утопленник» получает в контексте других переводов, а особенно в контексте собственного поэтического мира Х. Тальвика новое, аллегорическое звучание. В собственном творчестве переводчика в сборнике «Palavik» («Лихорадка») прямо ассоциируется с «Утопленником» стихотворение «Lair rannal» («Труп на берегу»), в котором повторяются мотивы пушкинского произведения.

В сборнике «Избранной поэзии» Пушкина напечатала свой первый перевод из Пушкина поэтесса Б. Альвер, в будущем самый крупный переводчик пушкинской поэзии на эстонский язык. Это был перевод поэмы «Медный всадник». Именно во второй половине 1930-х годов началось увлечение Б. Альвер творчеством Пушкина. В те годы, когда молодая поэтесса выступала в печати со своими первыми произведениями, Пушкин привлекал Б. Альвер прежде всего как непревзойденный мастер художественной формы. Известное воздействие оказали на ее поэтику легкость пушкинского стиха, тонкая ирония, нашедшие, в частности, выражение в «Евгении Онегине». Первые следы увлечения Б. Альвер этим произведением можно обнаружить уже в «Поэме о белой вороне».²⁰

В частности, сближает поэму Б. Альвер с пушкинским «Евгением Онегиным» и авторская ирония, легкий стих.²¹ Вообще же вся поэма скорее игра, артистическая игра с материалом.

²⁰ В той поэме можно на каждом шагу встретить следы чтения «Евгения Онегина». Сама героиня поэмы Барбара, одинокая, разочарованная, скучающая, ее любовь к А. Пехалу напоминают пушкинский роман в стихах. В поэме множество мотивов, реминисценций, которые прямо указывают на «Евгения Онегина»: это характеристика героя через книги, которые он читает, опустевшие комнаты и дива героини и т. д. Сама пестрота построения поэмы, многочисленные авторские отступления тоже свидетельствуют о влиянии на Б. Альвер структуры пушкинского романа в стихах. (См.: Alver B. Lugu valgest varestest. Trl., 1931).

²¹ Еще современная критика уловила связь ее с пушкинским романом в стихах, см.: Ogas A. Luulest ja pikast poemist. — Akadeemia, 1938, nr. 7. lk. 461; k <rusten> P. Oegin seelikus. — Vaba maa, 1932, 9. lnr. 7.

Таким образом, и пушкинский роман в стихах был воспринят по правилам этой артистической игры. Однако для понимания перевода Б. Альвер «Евгения Онегина» ее поэма имеет свое значение, в ней можно обнаружить зачатки того стиля, в котором в дальнейшем был осуществлен перевод романа в стихах.

Перевод «Медного всадника» также отличается особой легкостью стиха, стремительным ритмом, живостью изображения. Перевод Б. Альвер был в то же время и полемичен по отношению к более раннему и очень популярному в конце прошлого — начале XX века переводу Я. Тамма. Если Я. Тамм видел в поэме прежде всего возвеличение дел Петра, то Б. Альвер более близка к пониманию сложного философского смысла пушкинского произведения.²²

Книга «Избранной поэзии» Пушкина, в которую входили еще и переводы П. Вийдингом песни Мерри и песни Председателя из трагедии «Пир во время чумы» и трагедии «Моцарт и Сальери», сыграла важную роль в ознакомлении эстонцев с поэзией Пушкина.²³

По сравнению с переводами конца 1890-х годов — начала XX века, к 1930-м годам в Эстонии заметно изменилась функция переводов из пушкинского творчества. Раньше основным источником знакомства эстонского читателя с пушкинским наследием были не переводы, а оригинальные тексты. Знание пушкинского творчества в оригинале было тогда довольно распространенным. Перевод в такой ситуации выполнял некую дополняющую, «вторичную» функцию. При чтении переводов в сознании читателя чаще всего незримо присутствовал оригинальный текст и читатель мог оценить перевод, но не он

²² Об основной коллизии поэмы «Медный всадник» см.: Т о м а ш е в с к и й Б. В. Пушкин: Кн. 2. Материалы к монографии. М., 1951, с. 523.

²³ Сборник «Избранной поэзии» Пушкина в известной мере дало начало переводам П. Семпера и Ю. Шумакова на страницах периодической печати. П. Семпер опубликовал в журнале «Лооминг» за 1937 г. четыре перевода из Пушкина — стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне...», «Эхо», «Сонет» и отрывок из сказки «Царь Никита и его сорок дочерей». В год пушкинского юбилея Ю. Шумаков, плодовитый переводчик эстонской поэзии на русский язык, опубликовал на эстонском языке ряд пушкинских стихотворений («Родословная моего героя», «На выздоровление Лукулла», «Черная шаль», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Сожженное письмо», «Калмычке», «К Языкову», впервые вышедшие на эстонском языке). Однако, разбросанные по страницам самых разных нелитературных журналов и газет, они не воспринимались как нечто целостное.

формировал оценку поэта в целом, как и каждого произведения в отдельности.

К 1930-м годам знание русского языка среди эстонских читателей резко сократилось. Молодое, да и среднее поколение читателей второй половины этого десятилетия не могли читать русских авторов в оригинале. Таким образом, в культурной ситуации 1930-х годов переводы из пушкинского творчества выполняли важную рецепционную роль, они стали для основной части читателей единственным путем знакомства с пушкинской поэзией. Переводы реализуются теперь, как, например, и переводы из английской, французской литератур, «безотносительно к оригиналу».²⁴ Возрастает репрезентативная роль переводов. Таким образом, книга «Избранной поэзии» Пушкина, а в особенности переводы А. Ораса, формировали в течение длительного времени — до появления уже в советское время новых переводов — отношение к поэтическому наследию Пушкина.

О том, что сборник «Избранной поэзии» Пушкина отвечал литературным требованиям своей эпохи, что он соприкасался с тенденциями развития самой эстонской поэзии, говорит тот живой отклик, который он вызвал в эстонской критике. Все критики, откликнувшиеся на названную книгу (Э. Раудсепп, А. Алле, Х. Пауксон, О. Ургарт и др.) признавались в нужности и своевременности этой книги.

В целом одобрительно были оценены и переводы А. Ораса (см. восхищенные рецензии Э. Раудсеппа и Х. Пауксона). Лишь несколько лет спустя, в 1940 году в журнале «Вараму» с острой и серьезной критикой переводов А. Ораса выступил Я. Кярнер.²⁵ Я. Кярнер был представителем демократического крыла эстонской критики. Для него были неприемлемы эстетизм и социальная индифферентность А. Ораса. В своем критическом отзыве о переводах последнего Я. Кярнер справедливо указывает на смысловые отклонения переводчика от оригинала. Я. Кярнер резко осуждает метод «пересочинения» А. Ораса, стремление к формальной красоте за счет смысловой верности оригиналу. Хотя в своем переводческом методе Я. Кярнер стоял, в противоположность А. Орасу, на позициях

²⁴ См. о различном восприятии перевода читателями, знающими оригинал, и читателями, для которых перевод является единственным текстом: П о п о в и ч А. Проблемы художественного перевода. М., 1980, с. 68—70.

²⁵ K ä r n e r J. Moonutatud Puškin. — Varamu, 1940, nr. 5, lk. 515—525.

буквализма, его выступление против А. Ораса имело важное значение, оно указало на очень существенный недостаток переводов последнего (при безусловно высоком художественном мастерстве А. Ораса), а именно — в его эстонских переводах Пушкина не были воссозданы народность и социальная активность русского поэта, и представление о Пушкине, выработанное у эстонских читателей переводами сборника «Избранной поэзии», не было лишено односторонности.

В целом же 1930-е годы были важным этапом в истории рецепции Пушкина в Эстонии. Эстонской литературой был к 1930-м годам достигнут сравнительно высокий типологический уровень развития, был усвоен значительный опыт перевода на эстонский язык образцов мировой поэзии. Все это способствовало более глубокому пониманию творчества Пушкина, воссозданию его поэзии на эстонском языке.

Пушкинская поэзия оказалась «созвучной» новым тенденциям развития эстонской поэзии, она способствовала выявлению в ней нового качества. Если, например, Л. Толстой и Ф. Достоевский воздействовали на целое поколение эстонских писателей прежде всего своим «миром идей», то восприятие Пушкина было в значительной мере связано и с поисками в области художественной формы, с усвоением нового эстетического идеала.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
О. Н. Скачкова. Дружеское послание А. С. Пушкина и «Евгений Онегин»	5
Л. С. Сидяков. «Евгений Онегин» и «Арап Петра Великого»	16
Е. А. Годдес. К вопросу о каменноостровском цикле	26
Н. Е. Мясоедова. Наблюдения над поэтикой мемуарной прозы Пушкина (Поэтика биографических текстов)	45
А. Л. Осповат. К литературным отношениям Пушкина и С. П. Шевырева	57
Ю. М. Лотман. Три заметки к проблеме «Пушкин и французская культура»	66
Р. Д. Тименчик. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века	82
Л. В. Спроге. Рецепция пушкинских образов и сюжетов в лирике А. Блока (цикл «Мэри»).	102
Д. Д. Ивлев. Путь к Пушкину... (Из исканий советской филологической науки 20-х годов)	115
Г. Ершофф. О двух первых переводах на немецкий язык поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник»	126
З. И. Дырченко. Хосе Марти о Пушкине	133
И. Я. Бергман. Пушкинский юбилей 1899 года и латышская общественность	141
Ю. К. Пярли. Из истории рецепции поэзии А. С. Пушкина в Эстонии в 1930-е годы	153

ПРОБЛЕМЫ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ
Сборник научных трудов

Редакторы Л. С. Сидяков и Р. Д. Довгополова
Технический редактор Н. А. Лангер
Корректор Н. Г. Сарамонова

Сдано в набор 01.04.83. Подписано в печать 21.12.83. ЯТ 09327. Формат 60x84/16.
Бумага типогр. № 1. Высокая печать. 11,0 физ. печ. л.; 10,2 усл. печ. л.; 10,5 уч.-
изд. л. Тираж 1.000 экз. Заказ № 2221. Цена 1 р. 60 к.
Латвийский государственный университет им. П. Стучки, Рига 226098, б. Райниса, 19.

Отпечатано в типографии издательства газеты «За Родину». Рига, ул. Муйтас, 1.