

«НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ»

1

Творческая история этого замечательного стихотворения, одного из шедевров лирики Пушкина, представляет особый интерес, так как к его появлению оказались причастными два великих современника поэта — М. И. Глинка и А. С. Грибоедов. О необычных обстоятельствах создания знаменитого романса мы узнаем из «Записок» Глинки. Характеризуя круг своих литературных и музыкальных общений, происходивших летом 1828 г., композитор отмечал: «Около этого же времени я часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины. Провел около целого дня с Грибоедовым (автором комедии «Горе от ума»). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс „Не пой, волшебница, при мне“».¹

Это сообщение уточняется и конкретизируется сведениями, заключенными в так называемой «Зеленой тетради» Глинки (подаренной им А. С. Даргомыжскому), которая содержит рукописи ранних романсов композитора на слова русских поэтов (его современников), и в том числе автограф интересующего нас романса на пушкинский текст.² Здесь он имеет характерное название — «Грузинская песня» и сопровождается позднейшей припиской, сделанной рукой окончательно не установленного лица из непосредственного окружения композитора. В любом случае — принадлежит ли эта помета В. П. Энгельгардту³ или Н. В. Кукольнику,⁴ — несомненно одно, что ее источником было разъяснение самого Глинки. Важность сообщаемых сведений

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. М.—Л., Госмузгиз, 1952, стр. 110.

² ГПБ, ф. 190 (М. И. Глинки), № 10, лл. 56 об.—57.

³ См. об этом: М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина. М., 1914, стр. 6.

⁴ ГПБ, ф. 190 (М. И. Глинки), № 10, л. 56 об. (опись).

дважды подчеркнута значком NB. Прямо под текстом Глинка начата и зачеркнута фраза: «Мелодия была сообщена. . .». По-видимому, убедившись, что его приписка не сможет уместиться на л. 57, автор набрасывает ее на обороте соседнего листа, л. 56 (вновь со знаком NB): «Национальная эта грузинская мелодия была сообщена М. И. Глинке от А. С. Грибоедова. [А. С. Пушкин написал слова сей песни нарочно под самую мелодию]. Известные давно уже публике слова сей песни написаны А. С. Пушкиным под мелодию, которую он случайно услышал».⁵

Сведения, сообщаемые самим Глинкой или исходившие от него, позволяют скорректировать освещение тех же событий в работах первых биографов и комментаторов Пушкина, также касавшихся обстоятельств создания пушкинского стихотворения. По этому поводу П. В. Анненков сообщил следующее: «... знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию, с свойственным ему выражением и искусством. На замечание присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал стихотворение:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной».⁶

Следует особо подчеркнуть, что все дошедшие до нас документальные свидетельства, связанные с историей создания этого стихотворения, не только не оспаривают, но и всячески подчеркивают то обстоятельство, что мелодия будущего романса предшествует его стихотворному тексту. В таком случае перед нами единственный в своем роде случай в поэтической деятельности

⁵ ГПБ, ф. 190, № 10, лл. 56 об.—57.

⁶ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 243. Ср. с комментарием Н. В. Гербеля: «Происхождение этой пьесы следующее: Грибоедов, возвратясь из Грузии, сообщил один грузинский мотив нашему известному композитору, покойному Глинке, который записал его и сыграл его пришедшему к нему Пушкину. Тому так понравилась музыка, что он тут же написал к ней слова» (Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. Берлин, 1861, стр. 157). Нетрудно убедиться, что свидетельства и Анненкова, и Гербеля в общих чертах близки рассказу Глинка, однако они содержат ряд подробностей, отсутствующих у Глинка (в частности, указание на то, что Пушкин сочинил стихи «на замечание присутствующих» или что он «тут же» написал к музыке слова). Рассказ Глинка хотя и лишен подобной конкретизации, но гораздо точнее и достовернее. Неточности и натяжки версий Анненкова и Гербеля отмечены в работе М. А. Цявловского «Два автографа Пушкина» (стр. 7—8); см. также подробный критический анализ приведенных выше документальных свидетельств в работе: С. Л. Гинзбург. Пушкин и грузинская песня. (К истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне»). — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды III Всесоюзной Пушкинской конференции. М.—Л., Изд. АН СССР, 1953, стр. 314—318.

Пушкина, когда стихи были написаны им на готовую музыку, послужившую одновременно и творческим импульсом и конечной целью его поэтического творчества. Это в свою очередь представляется чрезвычайно существенным для изучения важнейших закономерностей творческого процесса у Пушкина.

Известно, что Пушкин относился резко отрицательно к любому «подчинению» поэта музыканту. Именно за это упрекает он П. А. Вяземского, сочинившего вместе с Грибоедовым оперу-водевиль «Кто брат? Кто сестра? или Обман за обманом». По этому поводу Пушкин писал Вяземскому в письме от 4 ноября 1823 г.: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для России не пошевелился» (XIII, 73).

Однако, касаясь стихотворения «Не пой, красавица, при мне», мы сталкиваемся со значительно более сложным явлением, чем с сочинением стихов на популярный мотив. Созданное не по «заказу», а в процессе живого творческого общения великого поэта с великим музыкантом, это произведение возникло из взаимодействия поэзии и музыки, композиторского и исполнительского мастерства и поэтического вдохновения и в свою очередь дало новую жизнь безыскусственной грузинской мелодии в замечательном романсе Глинки. Не случайно поэтому творческая история стихотворения Пушкина, интересная и поучительная как для пушкинистов, так и для музыковедов, издавна привлекала внимание многих видных ученых.⁷ Благодаря тому что музыкальной основой романса Глинки и поэтическим импульсом для Пушкина послужила грузинская народная песня, стихотворение «Не пой, красавица, при мне» прочно вошло в историю русско-грузинских культурных связей, став объектом всестороннего изучения со стороны грузинских исследователей, знатоков народного творчества.⁸ В настоящее время стихотворение принадлежит к числу едва ли

⁷ Назовем важнейшие работы, расположив их в хронологическом порядке: А. Белый. «Не пой, красавица, при мне» Пушкина. — В кн.: А. Белый. Символизм. М., «Мусагет», 1910. стр. 396—428; М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 3—13; В. Васина-Гроссман. Глинка и лирическая поэзия Пушкина. — В кн.: М. И. Глинка. Сборник материалов и статей под ред. Т. Ливановой. М.—Л., Госмузгиз, 1950, стр. 98—101; Е. Канн-Новикова. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 2. М.—Л., Госмузгиз, 1951, стр. 120—126; С. Л. Гинзбург. Пушкин и грузинская песня. (К истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне»), стр. 314—334; Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 256—257.

⁸ О работах грузинских ученых, в частности Д. Аракишвили, см. в кн.: И. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., Музгиз, 1937, стр. 102, 280—281. Из исследований последнего времени см. итоговую характеристику стихотворения в кн.: В. С. Шадурц. Пушкин и грузинская общность. Тбилиси, «Литература да Хеловнеба», 1967, стр. 107—115.

не самых изученных произведений Пушкина. Но как это ни покажется парадоксальным, именно поэтому оно продолжает ставить перед современным исследователем, которому доступен весь материал, накопленный наукой, новые сложные биографические и творческие проблемы, требующие углубленных разысканий.

2

Ряд загадок, в сущности еще не нашедших разрешения, задает прежде всего сохранившийся автограф стихотворения,⁹ имеющий значительные отличия от окончательной, печатной редакции, которая появилась, как известно, в «Северных цветах» на 1829 г. Автограф, начинающийся строкой «Не пой, волшебница, при мне», явился убедительным подтверждением фактической точности воспоминаний Глинки о совместной работе с Пушкиным над романсом. Начальная строчка этого автографа удержалась в памяти композитора, так как при создании своего романса Глинка использовал именно эту редакцию пушкинского стихотворения.¹⁰

Автограф Пушкина имеет авторскую дату — 12 июня 182<8> г.,¹¹ являющуюся конечной вехой для всех построений, связанных с историей и романсом, и стихотворения. Эта дата чрезвычайно важна, так как позволяет фиксировать во времени этапы творческой работы Пушкина и Глинки.¹² Однако для того чтобы определить начало этой работы, необходимо обратиться к хроно-

⁹ Впервые на него указал (с приведением зачеркнутой строфы, отсутствующей в напечатанной редакции) А. Е. Викторов (см.: Отчет московского Публичного и Румянцевского музеев за 1873—1875 гг. М., 1877, стр. 49). Однако в научный оборот автограф ввел М. А. Цявловский.

¹⁰ В этом убеждает прежде всего стихотворный текст романса, состоящий из двух строф, переписанных рукой Глинки в «Зеленую тетрадь». Мелодическое развитие романса рассчитано на данный поэтический текст и не вмещает драматизма, свойственного III строфе печатной редакции («Я призрак милый, роковой...»). Текст, переписанный Глинкой, идентичен первоначальному, кроме замены «волшебницы» «красавицей» (в чем музыковеды справедливо усматривают стремление композитора соотнести свой романс с получившим самостоятельную известность печатным текстом стихотворения, появившегося в декабре 1828 г. в «Северных цветах»). Укажем на еще одно разночтение с автографом Пушкина, не отмечавшееся в научной литературе. У Глинки вторая строчка I строфы читается: «Ты песней Грузии печальной», что может быть истолковано и как описка при переписывании с автографа, и как запись по памяти.

¹¹ ПД, № 904. Цифра 8 (последняя) восстанавливается предположительно, так как верхняя ее часть залита чернилами. Подробнее об этом см.: М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 9—10.

¹² Вопрос о хронологии записи Глинки в «Зеленой тетради» не связан непосредственно с проблематикой данной статьи. Представляются, однако, существенными наблюдения С. Гинзбурга, датирующего работу Глинки над романсом летом 1828 г., а запись в «Зеленой тетради» относящего к осени—зиме 1828 г. (см.: С. Л. Гинзбург. Пушкин и грузинская песня..., стр. 319—321).

логии тех встреч композитора с Грибоедовым и Пушкиным, о которых он пишет в своих мемуарах.¹³ Как в свое время справедливо указал М. А. Цявловский, это могло происходить в момент присутствия всех троих в Петербурге. Нет необходимости повторять хода рассуждений М. А. Цявловского, заключившего, что стихотворение могло быть написано только в 1828 г., точнее — в тот момент, когда живущий в Петербурге со второй половины октября 1827 г. Пушкин встретался с Грибоедовым, приехавшим в Петербург в середине марта 1828 г., и с Глинкой, оказавшимся здесь же в первой половине мая.¹⁴ Летопись жизни и творчества Глинки вносит уточнение, важное для установления начальной даты возможной встречи Глинки и Грибоедова. Она не могла состояться ранее 13 мая, времени, когда Глинка вернулся в Петербург после двухмесячного отсутствия.¹⁵ Таким образом, периодом между 13 мая и 6 июня (днем отъезда Грибоедова из Петербурга) обычно датируют ту встречу с Грибоедовым, о которой Глинка пишет в своих «Записках», а общение Пушкина с Глинкой, в ходе которого был создан романс, соответственно приходится на период между 13 мая и 12 июня.¹⁶ Между тем в «Записках» Глинки сказано, что Пушкин написал свой романс «вскоре» после того, как ему стала известна от Глинки грузинская мелодия. В настоящее время имеется реальная возможность подтвердить это сообщение композитора, несколько уточнив хронологию встреч Пушкина и Глинки. М. А. Цявловский, изучавший пушкинский автограф, обратил внимание на то, что авторская дата имеет несомненной правки, последовательность которой представлялась исследователю в следующем виде: «Вторая цифра месяца сначала была 3, а затем переделана на 2».¹⁷ Если учесть, что первая цифра 1, то получается, что первоначальной датой было 13 июня, исправленное затем на 12. Однако обращение к автографу Пушкина убеждает в ином: нетрудно заметить, что цифра 12 написана с более сильным нажимом пера, чем слово «июня». Она безупречно написана поверх отчетливо читаемой цифры 3, которая по легкому нажиму пера сходна с написанием слова «июня». Оста-

¹³ «Записки» Глинки — ценнейший документ по части сообщаемых фактов и сведений, но они страдают недостатком, общим для мемуаристов, записывающих по памяти: недостаточно точной хронологической прикрепленностью тех или иных событий. О своих встречах с Пушкиным, происходивших весной — летом 1828 г., Глинка пишет приблизительно («около этого же времени»).

¹⁴ М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 9—10.

¹⁵ См.: А. Орлова. Летопись жизни и творчества М. Глинки. М., Госмузгиз, 1952, стр. 52.

¹⁶ Об этих встречах мы узнаем из писем Пушкина и П. А. Вяземского, дневника А. А. Олениной. См. эти данные: М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 9—10. См. также: Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной, стр. 256.

¹⁷ М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 5.

ется заключить, что первоначальной датой автографа было 3 июня, исправленное затем на 12 июня. Автограф (беловой) самого стихотворения (ПД, № 904) содержит, однако, следы дальнейшей правки: с тем же сильным нажимом пера зачеркнута II строфа, не вошедшая ни в романс Глинки, ни в печатную редакцию стихотворения Пушкина:

Напоминают мне оне
Кавказа гордые вершины,
Лихих чеченцев на коне
И закубанские равнины.

В связи с этим можно сказать, что работа Пушкина над текстом стихотворения «Не пой, волшебница, при мне» шла в такой последовательности: 3 июня был написан беловик произведения, а 12 июня поэт вернулся к рукописи, зачеркнул в ней строфу II и исправил дату. В таком виде автограф попал к Глинке, который, как отмечалось выше, использовал именно эту редакцию в своей работе над романсом.

Что же дает новая дата, извлекаемая из рукописи Пушкина? Прежде всего она позволяет несколько сузить хронологические пределы интересующих нас встреч Грибоедова, Глинки и Пушкина, которые происходили между 13 мая и 3 июня, а следовательно, позволяет уточнить соответствующие данные в «Летописях жизни и творчества» Глинки и Пушкина. Если текст романса на грузинскую мелодию был написан 3 июня, то не исключена возможность того, что с ним мог ознакомиться и Грибоедов, уехавший из Петербурга лишь 6 июня. По собственному признанию Пушкина, он расстался с Грибоедовым «пред отъездом его в Персию» (VIII, 460), а частые упоминания имени Грибоедова в письмах и самого поэта и близких к нему лиц (например, в записке Вяземского Пушкину от 21 мая 1828 г.) свидетельствуют о теснейших дружеских контактах, приходившихся именно на май—начало июня 1828 г. И, наконец, новая дата позволяет сделать вывод о том, что творческая работа Пушкина над текстом будущего романса, которая представлялась чуть ли не одновременной со знакомством поэта с мелодией (о чем, например, писал Н. Гербель), прошла по меньшей мере две стадии. Промежуток в восемь дней, разделяющий эту работу, несомненно имел реальное биографическое и творческое наполнение. Не исключено, что именно в эти дни произошло какое-то событие или встреча, заставившая поэта вновь обратиться к рукописи, внести последнее исправление и уточнить дату. Однако ни сами создатели романса (Пушкин и Глинка), ни современники, осведомленные в обстоятельствах их совместной работы, не оставили никаких указаний, позволяющих высказать какие-то предположения на этот счет. Такого рода указания, как нам представляется, содержит сам автограф, снабженный двумя пометами, не связанными с текстом

стихотворения по содержанию, но имеющими какое-то отношение к обстоятельствам его создания. Верхняя помета (написанная слева, сбоку) — «Отослать, куда следует» — сделана рукой Пушкина; нижняя (написанная несколько наискось) — «Читал» (далее следует подпись) — по традиции считается принадлежащей Михаилу Погодину. Смысл этих помет, несмотря на многочисленные попытки исследователей их прокомментировать, остается во многом неясным. Оставляя пока в стороне существующие на этот счет предположения, подчеркнем, что между этими пометами существует известного рода смысловая, логическая связь, не привлекшая во внимание никем из исследователей. В самом деле, рукопись отсылается «куда следует» (для какого-то неясного нам ознакомления). Получив ее, неизвестное нам лицо, которому рукопись была послана, оставляет на автографе следы ознакомления с ним: отмечает, что «читал» рукопись, и расписывается на ней. Однако для того чтобы наметить наше решение вопроса о характере и смысле этих помет, следует обратиться к истории их комментирования.

3

Принадлежность верхней пометы самому Пушкину не вызвала сомнения ни у одного из исследователей, однако первая (и, по существу, единственная) попытка уяснить ее смысл и назначение принадлежит М. А. Цявловскому. Характер пушкинской надписи заставляет ученого предположить, что «стихотворение кому-то посылалось, и это лицо в свою очередь должно было „отослать, куда следует“». Учитывая обстоятельства, сопутствующие появлению пушкинского стихотворения, ученый пришел к выводу, что верхняя помета адресована Глинке, «может быть, для того, чтобы он согласовал его со своей музыкой».¹⁸

В решении же вопроса об авторе нижней пометы М. А. Цявловский исходил из имевшихся в его распоряжении данных, основанных на свидетельстве владельца автографа И. Е. Бецкого, который записал на обложке со вложенным в нее автографом (ПД, № 904): «Подлинное черновое стихотворение Александра Сергеевича Пушкина | „Не пой волшебница при мне“. | 12 июня 1826. | Внизу рукою М. П. Погодина: | Читал М. П.».

Многолетний корреспондент М. Погодина, состоявший с ним в тесных дружеских и литературных контактах, связанный с кругом московского славянофильства, группировавшегося вокруг «Москвитянина»,¹⁹ И. Е. Бецкий вполне мог знать, пишет М. А. Цявловский, «что к этому автографу имел отношение Погодин, и потому определенно и утверждал, что это его помета».²⁰

¹⁸ Там же, стр. 5, 13.

¹⁹ См.: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, т. XXII. СПб., 1910 (см. по указателю имен).

²⁰ М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 5.

Однако И. Е. Бецкий не только не разъясняет сути этого отношения, но и проявляет известную неосведомленность в обстоятельствах создания пушкинского стихотворения, в частности ошибочно относит его к 1826 г.²¹

Наиболее вероятные предположения на этот счет возникают в связи с тем, что Пушкин был деятельным (если не ведущим) сотрудником «Московского вестника», редактором которого в 1827—1830 гг. являлся М. Погодин. В таком случае помета «отослать, куда следует» по неизбежной логике должна была иметь в виду этот журнал и быть адресованной М. Погодину. Между тем стихотворение «Не пой, красавица, при мне» никогда не предназначалось для московских изданий: история его появления прочно связана с Петербургом. Оно было напечатано в альманахе А. Дельвига «Северные цветы» на 1829 г. Никаких сведений о том, что пушкинский автограф был в руках М. Погодина, нет также ни в дневнике последнего, ни в обширной его переписке. Напомним, что спустя немногим более двух недель после создания первой редакции стихотворения, 1 июля того же 1828 г., Пушкин в письме к М. Погодину оправдывался в том, что не присылает ему своих произведений: «Правда, что и посылать было нечего; но дайте сроку — осень у ворот; я заберусь в деревню и пришлю Вам оброк сполна» (XIV, 21). Таким образом, возможность передачи стихотворения М. Погодину в 1828 г. (до появления стихотворения в печати) полностью отпадает, а после выхода его из печати такая передача вообще теряла всякий смысл.²²

К изложенным выше соображениям необходимо добавить и текстологические наблюдения. Определяя принадлежность пометы по почерку, М. А. Цявловский, опираясь на свидетельство И. Е. Бецкого, писал: «Мы тоже склонны читать так же, считая характерным для почерка Погодина отсутствие нажимов». Однако исследователь не решался «категорически утверждать, что это написал М. П. Погодин», добавляя при этом: «Почерк М. П. Погодина мы знаем довольно хорошо, так как в течение нескольких месяцев читали его дневники, хранящиеся в Румянцевском музее, но, во-первых, в дневнике, естественно, его подписей нет, а, во-вторых, написанное здесь слишком невелико и набросано кое-как».²³ Сомнения относительно почерка Погодина, высказанные таким высокоавторитетным текстологом, как М. А. Цявлов-

²¹ Несомненно, что, составляя свое «описание», И. Е. Бецкий исходил прежде всего из имевшегося в его распоряжении автографа, на котором, как указывалось выше, последняя цифра года залита чернилами и читается неясно.

²² Если предположить, что нижняя помета позднейшего происхождения, то остается необъяснимым, как мог М. Погодин, видный историк, архивист, владелец уникальной коллекции древних рукописей, расписаться на документе, к тому же столь небрежно, что его подпись отпечаталась на тексте пушкинского стихотворения?

²³ Там же, стр. 5.

ский, представляются симптоматичными и заставляют продолжить дальнейшие разыскания в том же направлении.

Вернемся, однако, к утверждению И. Е. Бецкого, исходившего в своей атрибуции пометы скорее всего из данных почерка. Другими сведениями о том, что же послужило ему основанием для такого заключения, мы в настоящее время не располагаем. Начертание некоторых букв, в особенности прописных «М» и «П» (с «крышечкой», загнутой вниз), самая манера расписываться инициалами — все это отчасти напоминает подпись Погодина. И. Е. Бецкий, не вникая в суть дела, легко мог принять расписку на пушкинской рукописи за «руку» Погодина. Между тем изученные нами образцы подписей Погодина в его письмах²⁴ не позволяют признать их идентичность с нижней пометой автографа. Наиболее характерная по начертанию буква «ч» в рукописях Погодина иная: «крышка» буквы не начинается у него с росчерка и всегда пишется прямо. Погодин действительно расписывался своими инициалами, однако ни один из рассмотренных нами документов не дает их в слитном написании, как на автографе Пушкина. И, наконец, рассмотренные нами образцы скорописи Погодина (с небрежной подписью) значительно отличаются от интересующей нас подписи.²⁵ Итак, причастность Погодина к автографу стихотворения «Не пой, волшебница, при мне» и принадлежность ему нижней пометы на этом автографе вызывают сомнения. Вследствие этого необходимо продолжить дальнейшие поиски.

Обратимся вновь к гипотезе М. А. Цявловского, предположившего, что верхняя (пушкинская) помета имеет в виду Глинку. Эта гипотеза в настоящее время разделяется всеми исследователями жизни и творчества композитора. О том, что автограф не предназначался для печати, а был адресован Глинке, пишет С. Л. Гинзбург.²⁶ Е. Канн-Новикова истолковывает пушкинскую ремарку «отослать куда следует» «как намерение поэта отослать через посредника (например, Голицына) стихи Глинке, для того чтобы тот, руководствуясь поэтическим текстом, окончательно завершил музыкальную обработку песни».²⁷ Можно согласиться с тем, что автограф предназначался и Глинке, однако необходимо

²⁴ Для наших целей существенны именно эти данные, так как в свое время ими не располагал М. А. Цявловский, строивший свои наблюдения на материале «Дневника» Погодина, где нет его подписей.

²⁵ См., например, записку Погодина В. А. Нащокиной — вероятно, в ответ на ее просьбу о днягах: «Посылаю, что могу: ей богу, я сам нахожусь ныне в тесных обстоятельствах. Мне книги не нужно — попробуйте послать к Соболевскому, или Одоевскому, или Лонгинову, или Сушкову. Ваш МП» (ПД, ф. 18 (П. И. Бартенева), № 48). От слов «Ваш» идет росчерк вниз, соединяющий это слово с подписью. Инициалы даются раздельно.

²⁶ С. Л. Гинзбург. Пушкин и грузинская песня..., стр. 319.

²⁷ Е. Канн-Новикова. М. И. Глинка..., стр. 123—124.

решительно отвести посредничество С. Голицына, о котором пишет исследовательница, так как Пушкин не мог давать ему подобные поручения в столь категорической форме, явно противоречившей формулам светской вежливости. Иное дело, если доверенным лицом Пушкина выступал, например, Плетнев — близкий друг и поверенный поэта во всех его делах, связанных с напечатанием новых произведений (см. XIII, 309, 312). Однако за неимением прямых свидетельств мы вынуждены и в данном случае ограничиваться предположениями.

Несмотря на кажущуюся бесспорность выдвинутой Цявловским точки зрения, следует все же еще раз вернуться к адресату пушкинской пометы. Трудно возражать против того, что Глинка видел этот автограф (а может быть, и был какое-то время его владельцем),²⁸ но остается неясным, почему Пушкин, посылая (или поручая послать) рукопись стихотворения Глинке, не называет его имени, а пользуется официальной формулой, подразумевающей обычно какую-то служебную инстанцию. Какая же инстанция могла оказаться заинтересованной в знакомстве с новым пушкинским стихотворением? Ею не могла явиться цензура, поскольку текст стихотворения не предназначался для печати, а вопрос о выходе в свет нотного издания был делом не слишком близкого будущего. Мысль напечатать стихотворение тоже возникла позднее.

Для ответа на поставленный вопрос необходимо напомнить о тех особых цензурных условиях, в которых Пушкин находился после возвращения из михайловской ссылки. Как известно, Николай I освободил поэта от общей цензуры, приняв на себя функции его личного цензора. Посредником в общении Пушкина и Николая I стал А. Х. Бенкендорф (наделенный самыми широкими полномочиями), а тем самым поэт был поставлен под прямой контроль III отделения. Не касаясь широкоизвестных в пушкиноведении подробностей взаимоотношений Пушкина и Бенкендорфа, связанных с цензурованием произведений поэта, подчеркнем, что после не санкционированных высочайшей цензурой публичных чтений Пушкиным «Бориса Годунова» (в сентябре—октябре 1826 г.) ему было предписано свои «новые литературные произведения» «до напечатания или распространения оных в рукописях» «представлять» в высочайшую цензуру (XIII,

²⁸ Как указывалось выше, это подтверждается текстом романа, находящимся в «Зеленой тетради» Глинки. Напомним также, что автограф Пушкина не имеет жандармских помет и, следовательно, не находился в составе его архива к моменту смерти поэта. Естественно предположить, что автограф оставался у Глинки и после окончания работы над романом, к которой композитор обращался неоднократно, растянув ее вплоть до 1829 г. Не исключено, что именно от Глинки — через посредство С. А. Соболевского или В. Ф. Одоевского — автограф мог попасть к Бецкому.

307; письмо Бенкендорфа Пушкину от 22 ноября 1826 г.). Таким образом, всякое распространение в рукописях новых, неизвестных еще произведений грозило Пушкину самыми тяжелыми последствиями. В этих условиях, усугублявшихся возбужденным против Пушкина в 1826 г. делом о распространении запрещенного цензурой отрывка из элегии «Андрей Шенье», прошедшим к лету 1828 г. ряд инстанций, в преддверии окончательного решения по данному делу (вынесенного 28 июня 1828 г.), поэт должен был проявлять повышенную осторожность.

В случае с романом Глинки речь шла, казалось бы, о той самой «безделице», о которой Пушкин пишет в письме Соболевскому от 1 декабря 1826 г. в связи с полученным выговором от Бенкендорфа: «Освобожденный от цензуры, я должен, однако ж, прежде чем что-нибудь напечатать, предоставить оное выше; хотя бы безделицу <...> Конечно, я в точности исполню высшую волю» (XIII, 312). Не будучи предназначенным для печати, роман вместе с тем получал широкую известность как музыкальное произведение и тем самым по неизбежности должен был подчиняться особым правилам, о которых писал Пушкину Бенкендорф. Однако необычность «жанра», в котором выступал в данном случае поэт (автор слов к новому романсу), лишала его, по-видимому, возможности прямо обратиться в высочайшую цензуру. Кроме того, поэт избегал, как он писал в письме к М. Погодину, обращаться «к высшему цензору» «с каждым правоучительным четверостишием» (XIII, 350). В общую цензуру произведение также не могло быть адресованным, так как не предназначалось для печати. Оставался, как нам представляется, единственный выход, позволявший найти компромиссное решение — адресоваться в III отделение, которое в любом случае надлежало информировать о новом, еще не известном произведении. Таким образом, помета «отослать куда следует», по нашему мнению, имеет в виду III отделение, выступавшее в целом ряде случаев инстанцией, принимавшей на себя цензурные полномочия.²⁹ В связи с тем что поэт не намеревался издавать свое стихотворение, такое обращение в III отделение могло произойти без соблюдения принятой процедурной формы. С другой стороны, и III отделение — по тем же соображениям — не могло направить это «дело» по привычным официальным каналам. Поэтому было достаточно ознакомиться с присланным произведением и отразить это в формуле — расписке одного из чиновников III отделения, удостоверяющего факт знакомства с ним. Именно так, по-видимому, и следует понимать загадочную роспись на нижней помете «Читал М. П.». В таком случае автора пометы нужно искать среди чиновников III отделения.

²⁹ См. о присвоенном Бенкендорфом праве цензурировать драматические произведения, предназначенные для сцены, в кн.: М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1908, стр. 140—141.

Среди впечатлений, ставших творческим стимулом поэта при создании стихотворения «Не пой, красавица, при мне», воспоминания о состоявшейся в 1820 г. поездке на Кавказ с семейством Раевских занимают одно из центральных мест. Это обстоятельство не оспаривается никем из исследователей, писавших о стихотворении. Необходимо только сильнее подчеркнуть достоверность и конкретность воссозданных в нем поэтических картин, навеянных этой поездкой и настолько живо запечатлевшихся в памяти Пушкина, что спустя 8 лет воспоминания о них отлились в образы, напоминающие строки его известного письма к брату от 24 сентября 1820 г., написанного по горячим следам кавказской поездки. В этом письме, часто цитируемом в пушкиноведческих работах, мы находим довольно близкие параллели к тексту зачеркнутой строфы. «Кавказа гордые вершины» и «закубанские равнины» находят соответствие в следующих строчках письма: «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великодушную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижимыми...». Далее поэт пишет о том, что он видел «берега Кубани»; и даже «лихие чеченцы» находят текстуальную параллель в этом письме: «Там, где бедный офицер безопасно скачет на перекладных, там высокопревосходительный легко может попасться на аркан какого-нибудь чеченца» (XIII, 17—18).

Несомненно реально и пережитое поэтом на Кавказе чувство, которое пронизывает все стихотворение. П. И. Бартечев писал: «Глубокая задушевность этих стихов заставляет думать, что они связаны с каким-нибудь действительным случаем и в них, может быть, заключена какая-нибудь биографическая черта. Но подробностей, разумеется, нечего спрашивать».³⁰ Комментируя стихотворение, Н. Лернер тоже связывал его с «полузабытым, мучительным чувством», которое «пробудила в душе Пушкина страстная мелодия Глинки». Вслед за Бартечевым он констатировал, что «повесть его (Пушкина — *Р. И.*) сердечной жизни снова раскрылась перед нами на самой заветной странице, которую он старался забыть, но к которой все-таки иногда возвращался».³¹ В работе Н. Лернера была предпринята первая попытка включить стихотворение в цикл произведений, где отразилась «утаенная любовь» поэта, однако исследователь не смог назвать имя его вдохновительницы, ограничиваясь указанием на текстуальные соответствия стихотворения «Не пой, красавица, при мне» с некоторыми строчками из «Посвящения» к «Полтаве» и одной из строф (III) седьмой главы «Евгения Онегина».

³⁰ П. И. Бартечев. Пушкин в южной России. М., 1862, стр. 25.

³¹ Пушкин. «Сочинения». Под ред. С. А. Венгерова. Т. IV. СПб., 1910, стр. LXVIII.

После работы П. Е. Щеголева «Из разысканий в области биографии и творчества Пушкина»,³² установившего, что кавказским увлечением Пушкина была М. Н. Раевская, расширились возможности для углубленного комментария пушкинского стихотворения. Однако, анализируя весь круг материалов, связанных с поисками «утаенной любви» Пушкина, П. Е. Щеголев прошел мимо стихотворения «Не пой, красавица, при мне», на что справедливо указал М. А. Цявловский в своей работе «Два автографа Пушкина», после появления которой стихотворение стало безоговорочно включаться в цикл произведений, посвященных М. Н. Раевской. Так, автор специальной монографии «М. Н. Раевская — кн. Волконская в жизни и поэзии Пушкина», подчеркивая, что «стихотворение это воспроизводит действительность, является отражением пережитого», объясняет, в частности, произведенную Пушкиным замену «милой девы» (в рукописной редакции) «бедной девой» (в редакции печатной): « Не выражение ли это таившегося глубокого чувства в душе поэта к бедственной судьбе Марии Раевской, страдавшей в это время в далекой Сибири?»³³

М. А. Цявловский, опиравшийся в своих выводах на работы Н. Лернера и П. Е. Щеголева, продолжил дальнейшие разыскания по установлению адресатов пушкинского стихотворения: «Мы идем дальше, — писал он, — и позволяем себе утверждать, что и первая (и последняя) и третья (печатного текста) строфы воспроизводят действительность.

И в этих строфах Пушкин ничего не сочиняет: волшебница-красавица так же реальна, как и „Кавказа гордые вершины“ и „лихие чеченцы на коне“. Конечно, Пушкин слушал красавицу, певшую при нем песни Грузии, и под влиянием ее пения написал свое стихотворение».³⁴ В работе М. А. Цявловского впервые было сделано сопоставление имен двух воодушевлявших поэта женщин, чувства к которым отразились в стихотворении «Не пой, красавица, при мне», — имен М. Н. Раевской и А. А. Олениной. Правота гипотезы М. А. Цявловского была подтверждена позднейшими исследователями, располагавшими материалами из архива Олениных и парижским изданием дневника А. А. Олениной.³⁵

Однако это направление в изучении стихотворения, имеющее, как мы могли убедиться, почти столетнюю традицию, встретило возражения со стороны ряда исследователей творчества Пушкина, изучающих проблему соотношения его поэзии с музыкой, и в осо-

³² См.: Пушкин и его современники, вып. XIV. СПб., 1911, стр. 53—193.

³³ Б. М. Соколов. М. Н. Раевская — кн. Волконская в жизни и поэзии Пушкина. М., «Задруга», 1922, стр. 36—37.

³⁴ М. А. Цявловский. Два автографа Пушкина, стр. 8.

³⁵ См.: Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 247—292; Ф. Я. Прийма. Пушкин и кружок Оленина. — Там же, стр. 229—246.

бейности музыковедов, авторов работ о взаимоотношениях Глинки и Пушкина. Так, И. Эйгес писал: «Стихотворение „Не пой, красавица“ возбуждает ряд проблем. Действительное ли лицо красавица, которая пела, или это поэтический вымысел? Составляет ли музыкальное впечатление содержание стихотворения или содержание его — простое воспоминание о Кавказе, пробудившееся по поводу услышанной грузинской мелодии?». Справедливо полагая, что «правильное освещение всего этого круга проблем <...> может быть дано только углубленным прочтением самого стихотворения»,³⁶ ученый тем не менее исключает из этого круга вопрос о происхождении стихотворения, точнее сказать, вопрос о том, что же послужило непосредственным поэтическим импульсом для создания стихотворения. Мотивы такого исключения исследователь видит в «приведенных данных», т. е. в свидетельствах Глинки и П. В. Анненкова. Между тем еще Цявловский отмечал неточность версии Анненкова, расходящейся со свидетельством Глинки в подробностях, существенных в первую очередь для решения вопроса о непосредственном стимуле к созданию стихотворения. В отличие от Анненкова, утверждавшего, что Пушкин написал свой романс, услышав игру композитора, Глинка пишет лишь о своем знакомстве с грузинской мелодией, добавляя, что вскоре после этого Пушкин сочинил к ней стихи. Где, от кого и при каких обстоятельствах Пушкин услышал эту мелодию, чем именно она его привлекла — на этот счет Глинка не оставил никаких свидетельств.

Таким образом, приходится признать, что никаких новых данных, позволяющих отвести гипотезу Цявловского, И. Эйгес в своей работе не привел. В связи с этим его стремление решить вопрос о происхождении стихотворения вне поэтического текста едва ли правомерно. Нельзя согласиться и с утверждением И. Эйгеса, что «грузинская мелодия не была пропета Пушкину и обращение поэта в начале стихотворения к красавице-певице является поэтическим вымыслом».³⁷ Этому противоречит вся совокупность фактов и сведений, из которых вырисовываются пути формирования замысла стихотворения, теснейшим образом связанного с реальными событиями и жизненными впечатлениями, вне которых и самое восприятие грузинской мелодии не могло бы стать эстетически действенным. Едва ли можно согласиться с тем, что музыкальное впечатление (насколько сильным оно бы ни было!) способно само по себе, вне какой-то конкретной жизненной ситуации, породить поэтическое произведение, обладающее столь отчетливо выраженным лирическим сюжетом, как «Не пой, красавица, при мне». Конечно, история поэзии знает примеры лирических стихотворений, описывающих настроения и переживания, порожденные

³⁶ И. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина, стр. 105.

³⁷ Там же.

музыкой. Однако стихотворение Пушкина отличается от них тем, что музыкальное впечатление, оказав определенное эмоциональное воздействие, не замыкается в нем, а дает толчок к развитию собственной поэтической мысли, обращающей поэта к своему жизненному опыту во всей его конкретности и неповторимости. Это полностью согласуется с характером лирического творчества, специфику которого сам Пушкин усматривал в способности выражать «настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах» (XI, 177). Истинность, подлинность чувства, запечатленного в лирике, отнюдь не является, как полагает С. Л. Гинзбург, копированием биографии, натуралистичностью.³⁸ Но вне совершенно определенного круга событий, лиц, отношений, вне конкретной жизненной ситуации, нашедшей свое отражение в стихотворении, его восприятие становится обедненным, а самая постановка проблемы творческой истории — абсолютно неправомерной. Насильственное отторжение стихотворения «Не пой, красавица, при мне» от реальных событий и лиц, с ним связанных, приводит к произвольным построениям. Так, в частности, произошло с С. Л. Гинзбургом, автором во многих отношениях ценной статьи о творческой истории пушкинского стихотворения. Стремясь во что бы то ни стало избежать злоупотребления так называемой «биографической эмпирикой», исследователь заявляет, что под «волшебницей», напевающей поэту «песни Грузии печальной», следует понимать... музу поэта. Однако характерно, что С. Л. Гинзбург не может подтвердить свою мысль ни одной строфой данного стихотворения, а вынужден прибегать к цитированию эпилога из «Кавказского пленника», в котором действительно поэт обращается к музе. Т. Г. Цявловская справедливо замечает в связи с этим, что остается непонятным пафос исследователя, отрицающего «отражение живых черт подлинной жизни в поэзии Пушкина».³⁹

В этой связи возвращение к поэтическому тексту Пушкина представляется не только оправданным, но и необходимым. Грузинский напев при всех своих высоких музыкальных достоинствах не обладал способностью такого сюжетного развития, которое придал ему поэт. Известно, что музыкальное переживание не имеет однозначного словесного (или поэтического) эквивалента, не выражает те или иные сугубо конкретные настроения и чувства, но возбуждает их в слушателях, в зависимости от свойственного каждому из них неповторимого душевного опыта. Движение поэтической мысли поэта идет более сложным путем, чем простое воспроизведение в поэзии пережитого музыкального впечатления. Воображение поэта поражают «песни Грузии печальной» не сами по себе, а в устах «волшебницы», напоминая «другую жизнь» и «берег дальний», делая зримыми «черты далекой, милой девы».

³⁸ С. Л. Гинзбург. Пушкин и грузинская песня..., стр. 332.

³⁹ Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной, стр. 257.

Два поэтических женских образа оказываются связанными воедино, вызывая сложнейшие переплетения мыслей, чувств, настроений, контрастируя между собой и одновременно дополняя друг друга, окрашивая воспоминания живыми впечатлениями настоящего и сообщая этим впечатлениям особый задушевный настрой. «Песни Грузии печальной» — это не только этнографически точное наблюдение, но и восприятие их поэтом, определенная эмоциональная тональность, в которой эти воспоминания даются. Точно так же и «жестокые напевы» не являются определением характера грузинской мелодии, а выявляют отношение поэта, обратившегося к воспоминаниям: «жестокые» от того, что они бередят его незажившие сердечные раны. Биографические разыскания, связанные с М. Н. Раевской, помогают понять истоки подобного настроения поэта. «Волшебница», напевающая эти песни, тоже предстает в ореоле живого и страстного чувства поэта. Обращение к имени А. А. Олениной позволяет уяснить характер сопоставления, составляющего смысловую и композиционную основу стихотворения.⁴⁰

5

Разыскания, связанные с реальным комментарием к стихотворению Пушкина «Не пой, красавица, при мне» (М. А. Цявловского, Н. Лернера, Т. Г. Цявловской и др.), позволяют дополнить свидетельство Глинки об обстоятельствах создания романса на пушкинский текст, а также уточнить наши представления о творческой работе Пушкина. Материалы дневника А. А. Олениной вводят Глинку в круг лиц, особенно часто посещавших дом Олениных в Приютино летом—осенью 1828 г., т. е. как раз в то самое время, когда Пушкин переживал сильное увлечение Олениной. В доме Олениных композитор мог играть

⁴⁰ О психологической сопоставимости М. Н. Раевской и А. А. Олениной писал еще М. А. Цявловский. Т. Г. Цявловская дополняет это наблюдение сведениями из дневника Олениной, среди которых наиболее важным является сообщение о том, что Оленина обладала голосом, училась пению (важнейшее свидетельство: брала уроки музыки у Глинки!), пела соло, участвовала в исполнении вокального трио и вообще обладала незаурядными музыкальными способностями (см.: Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной, стр. 256—257). О том, что А. А. Оленина чем-то напоминала Пушкину М. Н. Раевскую, выразительно свидетельствует поэма «Полтава», при создании которой Пушкин постоянно обращался к мыслям о судьбе Раевской-Волконской и об Олениной. На связь «Посвящения» к «Полтаве» с именем Раевской указал еще П. Е. Щеголев в упомянутой выше статье «Из разысканий в области биографии и творчества Пушкина», а в черновиках поэмы встречаются записи, представляющие собой различные сочетания имени и фамилии А. А. Олениной (Olenine, Annette Pouchkine, AP, AO — см.: ПД, № 838, л. 48). В недавнее время стало известным и свидетельство С. Полторацкого о посвящении «Полтавы» Олениной (см.: В. В. Крамер. С. Д. Полторацкий в борьбе за наследие Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., «Наука», 1970, стр. 58—75).

понравившуюся ему грузинскую мелодию (фортепьянные импровизации на темы народных песен очень характерны для раннего Глинки),⁴¹ музыкальная Оленина могла, как справедливо пишет Т. Г. Цявловская, запомнить мотив грузинской песни и напевать его в присутствии Пушкина: «Мог при этом Глинка или она сама подыгрывать аккомпанемент. Могла она и „слегка“ напевать мотив, „его невольно затвердив“».⁴² Характерно, что в самом тексте стихотворения поэт говорит именно о напевах (а не о пении «романса»). Грузинские напевы в устах воодушевлявшей поэта «вольшебницы» напомнили ему кавказскую поездку и пережитую во время ее любовь, — вот та реальная почва, на которой мог возникнуть замысел стихотворения, опоэтизировавшего грузинскую народную песню.

Следующий этап этой работы несомненно связан с мыслью о создании совместно с Глинкой романса. 3—12 июня поэт работает над его стихотворным текстом, который сообщается или отсылается Глинке. Летом 1828 г. романс Глинки был создан, однако и композитор, и поэт возвращались к дальнейшей работе над этим произведением: Глинка, намереваясь впоследствии издать свой романс; Пушкин, подготавливая стихотворение к печати в альманахе А. Дельвига. В связи с этим необходимо более определенно и четко поставить вопрос о двух стадиях творческой работы Пушкина над своим произведением, нашедших отражение в двух редакциях стихотворения. Между тем в пушкиноведении вопрос о рукописной и печатной редакциях все еще недостаточно дифференцирован. Остается не до конца ясным, зачем потребовалось Пушкину новое возвращение к тексту стихотворения, уже после того, как на этот текст был создан романс Глинки? Что заставило поэта внести исправления в уже написанные строфы и добавить новую, третью строфу, которая существенно меняет тональность стихотворения и самый характер лирического переживания, заключенного в нем? По нашему мнению, главное различие рукописной и печатной редакций стихотворения состоит в том, что первая представляла собой «романс» в прямом значении этого термина, т. е. такое поэтическое произведение, которое создается в расчете на музыкальное воплощение, не существует вне музыки и где поэтическое начало поддерживается и усиливается музыкальным началом, где «поэзия и звук равноправные державы» (Ц. Кюи) и не существуют отдельно; вторая же редакция имеет вполне самостоятельное художественное значение и является собственно поэтическим произведением.

⁴¹ См. рассказ А. П. Керн о ее знакомстве с М. Глинкой, который в ее присутствии сыграл вариации на тему украинской народной песни «Наварила, наекла...», в кн.: А. П. Керн. Воспоминания. Л., «Academia», 1929, стр. 296.

⁴² Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной, стр. 257.

В первом случае народная мелодия, на основе которой возникает «романс», становится символом поэтических воспоминаний автора, а стихотворный текст предельно приближен к простому напеву народной песни и не выходит за пределы окрашенных светлой грустью воспоминаний поэта о пережитой им любви. Само лирическое чувство предельно обобщено, развитие поэтической темы не допускает никакой нарочитой конкретизации. Тема прошлого здесь лишь обозначена, но не развита, и благодаря этому на первый план выступает образ «волшебницы», пробудившей в поэте дорогие ему воспоминания, которые, однако, не заслоняют живого и страстного чувства. Именно это чувство, в основе своей светлое и мажорное, пронизывает первую, условно говоря «оленинскую», редакцию стихотворения.

На второй редакции, созданной осенью 1828 г., лежит печать иных чувств, вызванных и пережитой Пушкиным сердечной драмой (Оленина не ответила поэту взаимностью), и его тяжелыми настроениями, связанными с политическими процессами лета—осени 1828 г.⁴³ Хотя поэт сохраняет неизменными и кольцевое построение, и основные строфы, стихотворение приобретает глубокий внутренний драматизм, в общем не свойственный первой редакции. Безмятежное оленинское начало оказывается приглушенным путем замены «волшебницы» более нейтральной в эмоциональном отношении «красавицей»; романсный колорит второй строфы («черты далекой милой девы») сменяет трагическая интонация («бедной девы»). Скрытый драматизм усиливается введением третьей строфы, отсутствующей в первой редакции:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю...

Меняется самый ритм стихотворения, передавая взволнованную, страстную речь поэта. Грузинская мелодия вызвала глубоко сокровенные, затаенные воспоминания, и образ юной красавицы заслоняется мучительным воспоминанием о трагической участи Марии Волконской, заживо погребенной в «хладных пустынях» Сибири.

⁴³ См.: Ф. Я. Прийма. Пушкин и кружок Оленина, стр. 239—242.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

**СТИХОТВОРЕНИЯ
ПУШКИНА
1820-1830-х
ГОДОВ**

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ
И ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ПРОБЛЕМАТИКА**



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД**

1974