

востояния человека и власти, мессии и толпы как бы примеряется Пушкиным на себя. Это рождает несомненный автобиографический аспект проблематики «<Повести из римской жизни>», но в то же время снимает всякие хронологические или социально-исторические акценты, делая главной основную для пушкинского метаверсума <sup>6</sup> проблему «Человек перед лицом вечности».

Сохраненная в набросках плана, отразившая духовную ориентацию Пушкина 1830-х гг. последовательность эпизодов очень важна, ибо позволяет прочитывать неоконченную «<Повести из римской жизни>» как философско-поэтическое размышление о прошлом и будущем человечества.

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического творчества. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 150.

<sup>2</sup> Там же. С. 149.

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

<sup>4</sup> Там же. С. 151.

<sup>5</sup> Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. М., 1994. С. 8.

<sup>6</sup> Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995.

Ю. П. Фесенко

(Луганск, Украина)

### «СНЫ» ШЕКСПИРА, ПУШКИНА, ДАЛЯ

В 1873 г. в своем обстоятельном очерке о В. И. Дале П. И. Мельников (Андрей Печерский) отмечал: «Написал Казак Луганский и драматическое произведение *Ночь на распутии или утро вечера мудренее*. Эта „старая бывальщина в лицах“ написана В. И. Далем по настояниям Пушкина. Содержание ее фантастическое. Тут кроме удельного князя Вышеслава, его дочери Зори и ее женихов, действуют Домовой, Водяной, Леший,оборотень, Русалки, и все они действуют вполне по-русски, то есть вполне сообразно с представлениями о них, созданными русским народом. В художественном отношении *Ночь на распутии* слаба, но она замечательна как опыт выставить на сцену русский сказочный мир. Даль рассказывал, что Глинка не раз ему говаривал, что после *Руслана и Людмилы* он непременно примется за *Ночь на распутии*. И какое бы в самом деле прекрасное либретто для русской оперы можно было сделать из этой „старой бывальщины“!» <sup>1</sup>

Перед нами еще одно авторитетное подтверждение творческих взаимоотношений Даля и Пушкина <sup>2</sup>. Некоторая нестыковка в цитате между признанием и отрицанием оригинальности не отменяет ценности сообщаемых сведений. Во всяком случае, свидетельство о прича-

стности Пушкина к возникновению произведения и подразумеваемое сближение М. И. Глиной «Руслана и Людмилы» с «Ночью на распутье» — на основании слов самого Даля — не противоречит имеющимся фактам.

Первая публикация пьесы «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее» с подзаголовком «Старая бывальщина в лицах» открывала в 1839 г. 4-ю книгу «Былей и небылиц Казака Луганского». Вслед за пьесой тут шла «Сказка о Георгии Храбром и о волке», сопровождаемая примечанием: «Сказка эта рассказана мне А. С. Пушкиным, когда он был в Оренбурге и мы вместе поехали в Бердскую станицу, местопребывание Пугача во время осады Оренбурга. В. Даль»<sup>3</sup>. Ссылка на Пушкина тем более обращала на себя внимание, что она отсутствовала при первой публикации сказки — тремя годами ранее — в «Библиотеке для чтения»<sup>4</sup>. Несомненно, ответ преднамеренно воссоздаваемых пушкинских ассоциаций падал и на предшествующую «старую бывальщину». Разумеется, определенная смысловая сопряженность возникает и между «Сказкой о Георгии Храбром» и «Ночью на распутье»<sup>5</sup>. Но все же программное схождение далевской пьесы с поэмой Пушкина было совершенно очевидным.

И там и тут изображаемое погружено в условное историческое время Древней Руси, сюжет начинается обильным княжеским пиршеством с потчеванием гостей медом: у Пушкина — в связи со свадьбой Руслана и Людмилы, у Даля — по случаю сватовства к дочери Вышеслава Зоре. Казалось бы, перед нами различные этапы свадебного обряда. Однако в поэме ситуация незамедлительно возвращается к исходной точке после внезапного похищения Людмилы. Князь Владимир, отменяя, по сути, едва только совершившееся бракосочетание, обещает отдать дочь в жены и полцарства в придачу тому, кто ее спасет. И сразу же недавний супруг Руслан становится *горестным женихом* и уравнивается в правах со своими недавно неудачливыми соперниками Рогдаем, Фарлафом, Ратмиром. Подобно этому и в «Ночи на распутье» на поиски похищенной невесты бросаются четыре жениха различных национальностей: князь Карпатский Удача, княжич Болгарский Браковит, царевич Армянский Хочатур, королевич Мурманский Рудигар. В финале обе девушки соединяются со своими возлюбленными. И тут и там ход событий предопределяют дружественные и враждебные персонажам волшебные силы. Попутно Рогдаю, сброшенного в реку десницей Руслана, «Тех вод русалка молодая / На хладны перси приняла / И, жадно витязя лобзая, / На дно со смехом увлекла» (IV, 36). Но сходно забавляются русалки и с похищенным ими князем Удачей (Даль, 34, 38, 52—53). Невольно вспоминаются и проделки двенадцати дев с хазарским ханом Ратмиром. Кстати, в пьесе упомянут некий князь Ратмир (Даль, 6). Или вот Оборотень неожиданно принимает вид *приземистого карлы* (Даль, 87), внешне как бы уподобляясь злему Черномору.

Подтверждается и мнение Мельникова-Печерского о творческих интенциях Глинки и о музыкальной сценичности «Ночи на распутье», которую Даль и задумывал как оперу<sup>6</sup>. Напомним, замысел оперы «Руслан и Людмила», подсказанный Глинке еще при жизни поэта популярным тогда комедиографом и либреттистом А. А. Шаховским, был реализован только в 1842 г.<sup>7</sup> Шаховскому, кстати, принадлежала первая драматическая обработка эпизода пушкинской поэмы под названием «Финн» (премьера состоялась в Петербурге 3 ноября 1824 г.)<sup>8</sup> и либретто по далевской пьесе для «волшебной оперы» на музыку А. Н. Верстовского «Чурова долина, или Сон наяву» (впервые представлена в Москве, по одним данным 28 августа 1841 г.<sup>9</sup>, по другим — в 1844 г.<sup>10</sup>). Первоначально взявшийся за сочинение оперного варианта «Ночи на распутье» Глинка потом передумал, как принято считать, из-за ее сходства с сюжетом «Руслана и Людмилы» и появления оперы Верстовского—Шаховского<sup>11</sup>. Полагаем, Глинка хотел избежать неминуемого полемического столкновения новой вокально-инструментальной интерпретации с «Чуровой долиной», которая отчасти оспаривала его оперную версию «Руслана и Людмилы»<sup>12</sup>, и тем самым исключить саму возможность появления ложной антитезы Даль—Пушкин. Видимо, Глинка, хорошо знавший и Пушкина и Дала, был достоверно осведомлен об их многолетнем конструктивном сотрудничестве.

Немаловажен и вопрос об одновременном сближении Далем своей пьесы с комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь», что было сразу же отмечено критикой в 1839 г.<sup>13</sup> и подтверждено И. С. Тургеневым в 1846 г.<sup>14</sup> Слишком уж бросалось в глаза массовое усыпление героев волшебными силами. Но, как известно, именно Пушкин в 1832 г. посоветовал А. Ф. Вельтману написать либретто по комедии Шекспира для оперы композитора Е. П. Есаулова<sup>15</sup> (с 1838 г. музыку к этому либретто сочинял А. А. Алябьев<sup>16</sup>). Конечно, Даль мог знать об этом и от коротко знакомого ему Алябьева<sup>17</sup>, и от своего давнего приятеля Вельтмана<sup>18</sup>. Вполне вероятно, Пушкин и лично «мог указать Далю на „Сон в летнюю ночь“ как на образец волшебной драматической сказки»<sup>19</sup>. Так или иначе, но подобное построение укрупняло присутствие пушкинской поэме шекспировские черты.

Скажем, слова «сон», «спать» и производные от них («сновиденьем», «усыпленною», «заснули», «спящую», «бессонных» и др.) пронизывают поэму и составляют порядка 70 единиц. С учетом соотносимых эквивалентов («задремав», «зевал», «храпит», «почивать» и др.) и перифрастических оборотов («И нужен для тебя покой», «Ночлега меж дерев искал» и др.) их общее количество превышает 100 позиций. Обозначенная лексико-семантическая группа является самой многочисленной и доминантной в тексте. С ситуацией засыпания, сна, пробуждения связаны основные эпизоды поэмы. Вот далеко не полный перечень: Людмила похищена Черномором прямо с брачного ложа; Руслан в полудремотном состоянии выслушивает историю Финна; во

время предполагаемого сна Людмилы ей наносит «официальный» визит карла; Руслан наезжает в поле на спящую голову и будит ее; Ратмир попадает в замок заснувших было, но проснувшихся двенадцати дев. А с момента погружения Людмилы в «дивный сон» в конце четвертой песни образ спящей героини прямо или исподволь мотивирует все изображаемое вплоть до финала, включая пророческий сон Руслана и его убийство Фарлафом.

Как видим, разветвленный, видоизменяющийся лейтмотив сна оказывается главным приводным и передаточным механизмом поэмого сюжета. Но именно сон, сновидение С. Д. Кржижановский называет «сквозным образом» шекспировской драматургии<sup>20</sup> и поясняет сказанное так: «Ответ прост: сновидение есть единственный случай, когда мы свои мысли воспринимаем как внешние факты: во сне снимается противоречие между внешним и внутренним...»<sup>21</sup>. Не случайно комедия «Сон в летнюю ночь» построена «на путанице яви и сна»<sup>22</sup>. У Шекспира, равно как и у идущих вслед за ним Пушкина и Даля, герои не уверены зачастую в реальности происходящего (понятно, с учетом ограниченной возможности произнесения прямых реплик персонажами в поэме по сравнению с драмой). Во «Сне в летнюю ночь» Титания, совсем недавно под воздействием волшебства влюбленная в Основу с ослиной головой, восклицает: «Мне снилось, что влюбилась я в осла!»<sup>23</sup> Основа, принявший свой обычный вид, замечает: «Ну и чудной же мне сон приснился!» (Шекспир, 191). Смысл происходящего скрыт от героев. Недоумевают Лизандр, Гермия, Елена, Деметрий (Шекспир, 189, 191). В «Ночи на распутье» князь Вышелав силится понять: «Что было? — что случилось?.. не помню; сон не сон, и был не был — а что-то тугою легло на сердце...» (Даль, 96). Ему вторят его дочь Зоря и князь Удача (Даль, 97, 98).

В «Руслане и Людмиле» в обращении к главному герою сказано: «Людмилу, свадьбы день ужасный, / Все, мнится, видел ты во сне» (IV, 12). Или, видя страшный «вещий сон» как явь, спящий Руслан убеждает себя, что «это сон» (IV, 72). (Любопытно, что и Гермия видит пророческий сон перед уходом от нее Лизандра (Шекспир, 159).) Или — вновь оживший герой все произошедшее с ним воспринимает, «Как безобразный сон, как тень» (IV, 80). А вот строки о возвращенной к жизни Людмиле «Казалось, что какой-то сон / Ее томил мечтой неясной» (IV, 84).

Более того, Пушкин конкретно реализует сюжетные возможности, едва лишь намеченные Шекспиром. Так, Лизандр и Деметрий, на какой-то миг по волшебству влюбленные в Елену, готовы сразиться на мечах (Шекспир, 179), но Оберон и Пэк все расставляют по своим местам, соединяя Лизандра с Гермией, Деметрия с Еленой (Шекспир, 180—183, 190). Причем попутно Гермия беспричинно подозревает Деметрия в предательском убийстве: «Что если ты убил Лизандра спящим?»; «Его убил ты спящим? Так постыдно / Мог поступить лишь гад, змея, ехидна» (Шекспир, 169). Все три заявленных здесь варианта

разрешения конфликта развернуты в поэме: Руслан и Рогдай сражаются из-за Людмилы; Рагмир обретает счастье с пастушкой, Руслан — с Людмилой; Фарлаф убивает Руслана во сне.

Нельзя не отметить и неожиданных, острых политических намеков у Шекспира и Пушкина, соответственно, на королеву Елизавету с ее приближенными<sup>24</sup> и на Александра I с его Баболовским дворцом<sup>25</sup>.

Вслед за Шекспиром Пушкин и Даль воспевают всепобеждающую силу подлинной любви. И если Шекспир, изображая «капризы любовного чувства»<sup>26</sup>, заставляет красавицу влюбиться в осла, то в поэме и «старой бывальщине» поклонниками красавиц оказываются уроды Черномор и Тумак (да и Леший не отличается фотогеничностью). К тому же у Пушкина дряхлая Наина пылает неудержимой страстью к Финну.

Во всех трех произведениях волшебные силы сперва разводят влюбленных — у Шекспира это происходит чисто случайно, — а затем соединяют их. Изображаемое прослаивается музыкой, пением, волшебными превращениями, исчезновениями и полетами, что создает эффект некоей условной театральности. Основная сюжетная линия начинает разворачиваться вечером. Правда, главные события в пьесах происходят в течение одной ночи, а в поэме охватывают более длительный временной промежуток. Но и здесь завершение всех приключений приходится на утро. Именно тогда, когда *рождался* день, Руслан напал на спящий лагерь печенегов, освободил Киев и вновь обрел Людмилу.

Следует упомянуть и используемый авторами в эпизодах обманый зов. Пэк ложными голосами заставляет блуждать по лесу Деметрия и Лизандра, Леший водит вокруг Белого камня женихов Зори. Сбежавшая от Черномора Людмила шутя подает голос, а при приближении преследователей надевает шапку-невидимку.

Думается, необходимо было бы дополнить новейшую сводку литературных и театральных источников «Руслана и Людмилы»<sup>27</sup> гениальной комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь». Кроме того, не отвергая основательного изучения Пушкиным творчества английского драматурга по французскому изданию 1821 г. в южной ссылке<sup>28</sup>, должно признать знакомство русского поэта со «Сном в летнюю ночь» в период между выпуском из Лицея в июне 1817 г. и отбытием на юг в мае 1820 г.

Возможны и дополнительные сопоставления комедии со «старой бывальщиной», к чему предрасполагает сама драматургическая природа произведений. В обеих пьесах имеется 10 сцен<sup>29</sup>, на которые приходится 20 засыпаний и пробуждений действующих лиц<sup>30</sup>. Пэк одновременно похож на Лешего (заставляет людей блуждать в лесу) и на Домового (склоняет их ко сну). Причем и Пэк (Шекспир, 183), и Домовой (Даль, 39—40, 94—95) убаюкивают персонажей<sup>31</sup>, хозяйничают в жилище (Шекспир, 147; Даль, 25, 40, 58—59). Простой люд судит о происходящем на свой лад: у Шекспира это афинские ремеслен-

ники, представляющие пьесу о любви Пирама и Фисбы; у Даля — гудочник, исполняющий песню о князе Гориславе, и его слушатели. Да и хлесткие прозвища афинян *Дудка*, *Рыло*, *Заморыш* звучны колоритным величаниям русских мужиков — *Свайка*, *Тугоухий*.

Ощутимо обозначив сходство «старой бывальщины» с комедией и поэмой, Даль совершенно иначе расставляет акценты. Например, Зоря, влюбленная в Удачу, не согласна с отцом, который прочит ей в женихи Рудигара. Эгей хочет видеть своим зятем Деметрия, но Гермия предпочитает Лизандра, что и является завязкой комедии. Вроде бы у Даля намечается сходная коллизия, однако никакого развития она не получает. Или — в отличие от Шекспира и Пушкина — Даль сразу же исключает саму вероятность какой-либо вражды между женихами<sup>32</sup>. Они даже договариваются между собой, что первый из них, устроивший разладицу, должен «кормить и угощать по-боярски три десятка калек да нищих» (Даль, 7).

Первое действие «Ночи на распутье» представляет собой развернутую экспозицию и завязку сюжета. Как оказывается, князь Вышеслав в шутку обещал своему недалекому шуту Тумаку («межеумку»<sup>33</sup>, по общему мнению, чем он очень гордится) в жены Зорю. Тот, узнав об обмане, бросается с ножом на приезжих женихов, за что князь сторяча хочет его строго наказать, но по просьбе гостей прощает. Тумака решает отомстить и с помощью своего дяди Лешего в самом начале второго действия похищает дочь Вышеслава, а русалки уносят на озеро князя Удачу. Все главные герои вскоре засыпают, кроме Тумака и Зори, которые появляются затем только в предпоследней сцене. Все они не могут повлиять на ход событий. Перед нами, по сути, вплоть до финала разыгрывается другая драма с участием волшебных сил и нахлебника Вышеслава Весны. Только заступничество Домового приводит к счастливой развязке. Для сравнения — у Шекспира герои активно, хотя и не без вмешательства Оберона и Пэка, борются за свою любовь; у Пушкина Руслан преодолевает прямо-таки немислимые препятствия. «Ночь на распутье» предстает некоей универсальной метафорой русской жизни: Древняя Русь как бы спит, а нечто благодатное в ней осуществляется, на первый взгляд, само собой, как бы помимо ее воли.

И в поэме пустынные степные и лесные просторы погружены в тяжелую дрему. Лишь иногда вековечный сон нарушается звоном боевых доспехов да жестокими битвами. Если бы не Киев, замок двенадцати дев, хижина Ратмира, то можно было бы подумать, будто на Руси вообще нет живых людей. Тут властвуют колдуньи, отнюдь не принадлежащие к персонажам восточнославянской мифологии<sup>34</sup> (кроме русалок да упомянутого Фарлафом лешего), но тем не менее имеющие здесь собственные пристанища (пещера Финна, чертоги Черномора, безвестная обитель Наины). Они действуют по личной прихоти и чужды обычаям и верованиям восточных славян. Помогать

Руслану Финна подвигает не долг защищать русичей, а исключительное вражда с Нанной и Черномором и сочувствие витязю. Поневоле возникает впечатление, что из-за нескончаемых угроз и опасностей русскому человеку никак нельзя расслабляться и даже противопоказано спать. Так, Руслану удается выспаться только однажды после боя с живою головой, а уже вторая попытка опочить завершается его гибелью. Бедной Людмиле вообще не удается уснуть, ей постоянно приходится быть начеку вплоть до «очарованного сна».

Безусловно, в такой трактовке выразилось неприятие Пушкиным чрезмерной зависимости отечественной литературы от западных образцов и призыв к национальной самобытности. Этому способствовал и «Пролог» («У лукоморья...»), предпосланный второму изданию поэмы 1828 г. (1-е изд. вышло в 1820 г.). По крайней мере, контраст между вдохновенным гимном русской фольклорной сказке и последующим содержанием слишком разителен. Возникшее противостояние было тонко уловлено В. Г. Белинским, но оставлено им без надлежащего объяснения<sup>35</sup>.

Даль рисует совершенно иную картину. Подхватывая пафос пушкинского «Пролога» («Там русский дух... там Русью пахнет!» — IV, 6), он вводит читателя-зрителя в средоточие русской ментальности. Воссозданные им демонологические существа не просто *русские*, но и, как справедливо заметил Мельников-Печерский, *действуют вполне по-русски*. Впрочем, иначе и не могло быть, ведь Даль — автор капитального труда «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа» — являлся выдающимся фольклористом. Ни для какой иностранной нечисти на сцене простоту не остается места, ибо все пространство вокруг межвого Белого камня (своей значимостью напоминающего загадочный Алатырь-камень<sup>36</sup>) четко поделено между Домовым, Лешим и Водяным. По сравнению с колдунами в поэме они явно «снижены», по-мужицки простоваты. За пределы установленных границ их власть не распространяется (в то время как колдовство Черномора, например, бессильно только «против времени закона»). Но именно поэтому, как в крестьянской общине, они вынуждены договариваться друг с другом по любому спорному вопросу, что и подтверждает «старая бивальщина».

Если начало поэмы окружено некоей таинственностью (неизвестно, кто и зачем похитил Людмилу), то в пьесе изначально ясна расстановка противоборствующих сторон. Добрые и злые волшебные силы действуют сходным образом, хотя и преследуют различные цели. Тумак по наущению своего дяди Лешего перебрасывает Зорю через между прямо ему на руки, а потом Весна с помощью Домового похищает русалку. Похоже, мы становимся свидетелями старинной игры, в которой Домовая выполняет свой долг покровителя дома, а Леший едва ли не понарошку притворяется чрезмерно «крутым».

Герои в пьесе спят, но за них сражаются их представления об окружающей действительности. Согласно этим представлениям демоно-

логические существа должны склоняться если уж не к доброте, то хотя бы к компромиссу<sup>37</sup>. Русский мир предстает суверенным и монолитным. Счастье приходит к героям не случайно, а вполне закономерно, как результат их незлобивого, доброжелательного отношения к жизни. Нерасторжимая общность обыденной реальности и восточнославянской мифологии придает нравственным устоям русского народа функции оберега, надежного средства для достижения счастья. Неправдоподобно удачный исход перипетий поистине ошеломляет представителей других земель — Рудигара, Браковита, Хочатура — в конце пьесы (Даль, 98).

Собственно, подобная тенденция заложена и в поэме, однако она лишь иногда прорывается на поверхность. Например, в начале второй песни читаем: «Но вы, соперники в любви, / Живите дружно, если можно!» (IV, 22). В пятой главе Черномор, нося по воздуху вцепившегося в его бороду Руслана, *изумляется* «русской силе», а чуть позже автор сожалеет: «Печальной истины поэт, / Зачем я должен для потомства / Порок и злобу обнажать / И тайны козни вероломства / В правдивых песнях обличать?» (IV, 71). Фарлаф и карла прощены в финале поэмы, но, с другой стороны, от руки Руслана погибает Рогдай, Руслан становится причиной гибели живой головы да и сам чудом остается в живых. В пьесе Даля все это невозможно. Даже предатель Тумак отделяется легким испугом после наводнения, почему Леший и спрашивает у него: «Что, брат, плохо? захлебнулся, ротозея? — / И ништо...» (Даль, 92).

Пушкин создавал свое произведение тогда, когда требование национальной самобытности русской литературы еще только прокладывало себе дорогу, а понятие народности лишь зарождалось. Поэтому в поэме отразилась бесприютность русского человека в окружении чуждых верований и инонациональных культурных вкраплений<sup>38</sup>. Подразумевается здесь и массовое преклонение дворянства перед чужеземцами, что так хорошо было показано Грибоедовым в «Горе от ума».

Даль сочиняет «старую бывальщину» в изменившейся историко-литературной ситуации. Доказывать в конце 1830-х гг. необходимость национальной самобытности и народности было бы явным анахронизмом. Отсюда стабильность и всеобъемлемость обрисованного Далем русского мира. Но само это изменение историко-литературной ситуации стало возможным во многом благодаря новаторским поискам Пушкина, в частности в «Руслане и Людмиле». Даль самым принципиальным образом продолжает актуальную проблематику пушкинской поэмы. Каждое сближение с ней в пьесе переводится в плоскость усиления фольклорного начала. Примечательно, что оба произведения сразу же после их выхода были обвинены некоторыми критиками в чрезмерной простонародности<sup>39</sup>.

Самодостаточность воссоздаваемого в пьесе мира не означала его непроницаемой замкнутости, почему вслед за Пушкиным и проводит Даль параллели с Шекспиром. Одновременно это же укрупняло мас-

штаб пушкинско-далевских творческих взаимосвязей, погружало их в европейский контекст. Тем самым обозначался главный эстетический вектор новой русской литературы. Возникли контуры некоей невраждебной человеку действительности, а восточнославянская ментальность и возбуждалась от навязанной ей извне излишней воинственности и возвращалась к исконно присущим ей человеколюбию и добросердечию. Причем ведущую роль в этом возвращении играло фольклорное слово. Именно таким представало произведение, написанное Далем *по настояниям Пушкина*.

### Примечания

<sup>1</sup> Мельников П. И. Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале // Русский вестник. 1873. № 3. С. 307.

<sup>2</sup> См. об этом мои заметки: Дарственная надпись А. С. Пушкина В. И. Далю // Русская филология. Украинский вестник. 1994. № 4. С. 21—24; Стихотворное обращение В. И. Даля к А. С. Пушкину // Русская речь. 1999. № 2. С. 39—46; К творческой истории «Сказки о Георгии Храбром и о волке» В. И. Даля // Русская речь. 2001. № 6. С. 102—109.

<sup>3</sup> Были и небылицы Казака Луганского: В 4 кн. СПб., 1839. Кн. 4. С. 101. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с пометой: Даль и указанием страниц.

<sup>4</sup> См.: Библиотека для чтения. 1836. Т. 14. Отд. 1. С. 133—144.

<sup>5</sup> В контексте «Былей и небылиц» непримиримое противостояние гармонии человеческих взаимоотношений жестокому миру социальной несправедливости в сказке несет на себе важнейшую идейную нагрузку.

<sup>6</sup> См.: Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Ч. 1 / Публ. А. А. Ильина-Томича // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 2. С. 308.

<sup>7</sup> См.: Дурюлин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 13.

<sup>8</sup> См.: Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 822.

<sup>9</sup> Там же. С. 825. См. также: Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. М.; Л., 1949. С. 47.

<sup>10</sup> См.: Стасов В. В. Избранные статьи о М. И. Глинке. М., 1955. С. 315; Гозенгуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969. С. 277—278; Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. С. 308—309.

<sup>11</sup> См.: Стасов В. В. Избранные статьи о М. И. Глинке. С. 309—312, 315—316. В последующем к пьесе Даля обращались композитор А. Н. Серов в 1843 г., композитор А. К. Лядов, музыковед В. В. Стасов, поэт А. А. Кутузов, либреттистка В. Д. Комаровская в 1870-е—1880-е гг. (см.: Там же. С. 313—315; Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. С. 309). К сожалению, все эти начинания по различным причинам не были завершены.

<sup>12</sup> См.: Гозенгуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 275, 284—285.

<sup>13</sup> См.: Сын отечества. 1839. Т. 9. Отд. 4. С. 137—138; Отечественные записки. 1839. Т. 4. Отд. 7. С. 2.

<sup>14</sup> См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 1. М., 1978. С. 280.

<sup>15</sup> См.: Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 144—145; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 63—64, 153.

<sup>16</sup> См.: Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. М., 1966. С. 181—182.

<sup>17</sup> См.: Штернпресс Б. С. А. А. Алябьев в изгнании. М., 1959. С. 74—75, 81—82.

<sup>18</sup> См.: Переписка В. И. Даля с А. Ф. Вельтманом / Публ. Ю. М. Акугина // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 6. С. 527—532.

<sup>19</sup> Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 271.

<sup>20</sup> Кржижановский С. Д. Комедиография Шекспира // Шекспировские чтения. 1990. М., 1990. С. 249.

<sup>21</sup> Там же. С. 255.

<sup>22</sup> Там же. С. 249.

<sup>23</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 187. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с пометой: Шекспир и указанием страниц.

<sup>24</sup> См.: Жэнэ Р. Шекспир, его жизнь и сочинения. М., 1877. С. 227—228; Брандес Г. Собр. соч. СПб., 1909. Т. 16. С. 112, 117—120.

<sup>25</sup> См.: Денисенко С. В., Фамичев С. А. Пушкин рисует. Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 28—30.

<sup>26</sup> Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 39.

<sup>27</sup> См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 60—120, 136—142.

<sup>28</sup> См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 254—257.

<sup>29</sup> Членение на акты «Сна в летнюю ночь» — а в используемом нами восьмитомнике Шекспира их пять, по две сцены в каждом, — не является авторским. В первом издании пьесы (в 1600 г.) оно отсутствовало и появилось только в 1623 г. (см.: Морозов М. М. Театр Шекспира. М., 1984. С. 173), т. е. после смерти Шекспира (1564—1616), а потом неоднократно менялось. Например, С. Д. Кржижановский в цитируемой нами выше статье 1934 г. говорит о 3-й сцене II акта (см.: Кржижановский С. Д. Комедиография Шекспира. С. 249), чего исходя из современных представлений не может быть. Поэтому три раздела — так Даль называет акты — «Ночи на распутье» (четыре сцены в первом и по три во втором и третьем соответственно) попросту не с чем сравнивать.

<sup>30</sup> Аналогичный подсчет в поэме Пушкина чрезвычайно затруднен ввиду многочисленных описаний сна, полусна или мнимого сна, а также из-за нередкого отсутствия однозначных указаний на их начало и завершение. Обо всем этом читатель зачастую должен судить по обрисовке сопутствующих обстоятельств.

<sup>31</sup> Более того, Домовой, подыгрывая себе на гуслях, исполняет народную колыбельную песню со сноской Даля на ее фольклорную подлинность (Даль, 55—57). Под музыкальное сопровождение на мелодию колыбельной танцуют Оберон и Титания. Этот фрагмент не вполне точно переведен Т. Л. Щепкиной-Куперник (Шекспир, 187), на что указал М. М. Морозов (см.: Морозов М. М. Театр Шекспира. С. 173).

<sup>32</sup> На миролюбивость женихов в «старой бывальщине» уже обращалось внимание в научной литературе (см.: Грачева В. М. Национальная специфика и шекспировская традиция пьесы В. И. Даля «Ночь на распутье» // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: Тез. докл. и сообщений Четвертых Далевских чтений. Ворошиловград, 1988. С. 27).

<sup>33</sup> Гудочник говорит о нем: «Межеумок тот же Тумах и есть; все одно» (Даль, 23). В Словаре Даля *тумах* — это «сублюдок, выродок, всякая помесь животных двух разных видов», а также «удар кулаком» и «полоумный, глуповатый, с придурью» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 442), а *межеумок* — «нечто среднее, ни туда, ни сюда», «недоумок, полоумок»; «Лошак межеумок, выродок, тумах, ублюдок» (Там же. Т. 2. С. 315). Как видим, значения обоих слов во многом совпадают, что еще раз подтверждает нерасторжимую связь художественного творчества Даля с его Словарем.

<sup>34</sup> См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. С. 57—58.

<sup>35</sup> См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 366.

<sup>36</sup> См.: *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 1. С. 9; Персонажи славянской мифологии / Сост. А. А. Кононенко, С. А. Кононенко. Киев, 1993. С. 7.

<sup>37</sup> Ср.: *Даль В. И.* Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб.; М., 1898. Т. 10. С. 300, 336—337; *Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия* / Собр. М. Забылиным. Репринт. воспроизв. изд. 1880 г. М., 1990. С. 245—248; *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 32—43, 64—67, 76—85.

<sup>38</sup> Видимо, с целью создания подобного эффекта Пушкин специально вычленил из произведений русских авторов различные подражания иноязычным образцам, а затем демонстративно воспроизвел их в «Руслане и Людмиле».

<sup>39</sup> Ср.: *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века. С. 273; *Кошелев В. А.* Первая книга Пушкина. С. 155—158.

Е. А. Андрущенко

(Харьков, Украина)

#### СТАТЬЯ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ПУШКИН» В ТЕЗИСАХ В. Д. СПАСОВИЧА И ПОМЕТАХ Н. О. ЛЕРНЕРА

В основу данного сообщения положены архивные находки, которые еще не были предметом изучения и не публиковались.

Статья Мережковского «Пушкин» впервые печаталась в составленном П. Перцовым сборнике «Философские течения русской поэзии» в 1896 г., а затем вошла в сборник «Вечные спутники» (1897). О своеобразии этой статьи, о вкладе Мережковского в создание образа, по выражению З. Минц, «символистского» Пушкина, а также об откликах на нее сказано много. Однако вне поля зрения исследователей остаются неопубликованные отклики на эту статью, в том числе тезисы В. Д. Спасовича к лекции о «Вечных спутниках» и пометы Н. О. Лернера на страницах отдельного издания статьи «Пушкин».

Тезисы Спасовича хранятся в архиве П. И. Вейнберга<sup>1</sup> в Пушкинском Доме вместе с его письмами. На документе есть помета, сделанная рукой Спасовича: «Тезисы мои для беседы о „Вечных спутниках“ — тезисы к лекции о Мережковском». Эта помета дает возможность приблизительно датировать документ. Сборник «Вечные спутники», в состав которого была включена статья «Пушкин», впервые вышел в свет в 1897 г. Была ли Спасовичем прочитана лекция, установить не удалось. Однако в летних номерах журнала «Вестник Европы» им была помещена рецензия на сборник, датированная 11 апреля того же года, содержание которой тесно связано с его тезисами. Это дает основание приблизительно датировать документ январем—апрелем 1897 г.

Размышления Спасовича о статье «Пушкин» обусловлены общим неприятием субъективно-художественного метода Мережковского, его

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ  
«МОСКВА—КРЫМ»

# ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

*Материалы шестой Международной конференции*

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,  
Симферополь,  
2003