

С. БОНДИ

СТИХИ О БЕДНОМ РЫЦАРЕ

I

Стихотворение Пушкина о бедном рыцаре («Жил на свете рыцарь бедный») существует в двух резко отличающихся друг от друга редакциях: краткой (в качестве песни Франца в так называемых «Сценах из рыцарских времен») и распространенной (как отдельное самостоятельное стихотворение — «Легенда», «Баллада о рыцаре, влюбленном в деву»). Песня Франца, не напечатанная при жизни Пушкина, была опубликована в год его смерти в «Современнике» и сделалась одним из самых знаменитых стихотворений Пушкина, особенно после того, как Достоевский включил ее в своего «Идиота» со своим толкованием. Распространенная же редакция «Легенды» до недавнего времени оставалась неизвестной широкой публике: сначала по черновику Пушкина приводились в специальных изданиях и в примечаниях к собраниям сочинений дополнения и варианты к общеизвестному тексту песни Франца, затем С. А. Венгеров напечатал в собрании сочинений Пушкина изд. Брокгауза и Ефрона по тому же черновику всю первую редакцию целиком (текст ее крайне несовершенный, плохо прочитанный, обрывочный), затем В. Брюсов напечатал ее в своем издании (1920 г.), дав при этом текст, комбинированный из того же черновика и беловика песни Франца. В 1922 г. была впервые опубликована другая рукопись распространенной редакции — беловая с поправками, находившаяся в парижском музее А. Ф. Онегина (см. «Неизданный Пушкин», «Атеней», 1922), а в 1929 г. была найдена среди рукописей Ленинградской публичной библиотеки и еще одна рукопись — беловой, чистый автограф, где стихотворение имеет заглавие «Легенда». Он опубликован в 38-м выпуске «Пушкин и его современники» 1930 г. Наконец, в 1930 г. «Легенда» (по тексту только что указанного автографа) была напечатана в массовом издании сочинений Пушкина, вышедшем в приложении к «Красной Ниве», и вторично — в пятитомнике ГИХЛ. Эта распространенная (более ранняя) редакция отличается от краткой, как известно, наличием в ней целого ряда моментов, отсутствующих в краткой: сообщено содержание «непостижного уму» видения рыцаря, рассказано о кощунственных его молитвах; заканчивается стихотворение рассказом о попытке дьявола после смерти рыцаря «утащить в свой предел» душу рыцаря и о заступничестве «Пречистой» за своего паладина.

Взаимоотношения этих двух редакций одного стихотворения крайне интересны, разбор и правильное объяснение причин такого резкого

изменения и сокращения Пушкиным своей «Легенды» очень важны для понимания его творчества.

Настоящая статья посвящена этому разбору.

Прежде всего обратимся к рукописям стихов о бедном рыцаре. Самая ранняя из них, относящаяся, вероятно, к 1829 г., написана Пушкиным на четырех страницах толстой красной тетради-альбома, служившей Пушкину в конце 20-х годов (тетрадь № 2371, Публичная библиотека СССР им. Ленина). Это основной рабочий черновик стихотворения. По характеру своему он таков же, как и громадное большинство пушкинских черновиков. Вопреки распространенному взгляду на эти черновики, он представляет собою не разрозненный набор слов, фраз и т. д., из которых текстологу приходится самому собирать связный текст, реконструировать первоначальную редакцию, а последовательную запись хода творческой работы, работы, доведенной почти до конца: большинство строф закончены, и осталось только переписать их, остальные же — немного доработать. В таком виде Пушкин обычно и оставлял свои черновики. При переписке он дорабатывал недоделанное и иной раз видоизменял отдельные места. Вот какой текст дает сводка этого черновика:

Был на свете рыцарь бедный
духом смелый и прямой¹
С виду сумрачный и бледный²
Молчаливый и простой

*

Он имел одно виденье
Непонятное уму³
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему⁴

*

поехал он в Женеву⁵
Он увидел у креста⁶
На пути Марию деву⁷
Матерь Господа Христа⁸

Следующая строфа сначала написана в виде зачеркнутых разрозненных набросков: «С той поры ни на девицу», «Ни на юную (с опиской: «юная») вдовицу», и т. д. Затем почти без поправок идет окончательный текст:

С той поры заснув душою⁹
Он на женщин не смотрел¹⁰
И до гроба ни с одною
Молвить слова не хотел

¹ Зачеркнутые варианты второго стиха «Прост умом»... «Духом сильный»

² Зачеркнутый вариант: «Ликом сумрачный и бледный».

³ В рукописи описка: «Непонятную ему».

⁴ Сначала первые два стиха звучали иначе:

Он имел одно виденье
В первой юности своей.

⁵ Первое слово в стихе не написано вовсе (что-нибудь вроде «Как поехал он в Женеву»).

⁶ Сначала Пушкиным были написаны второй, третий и четвертый стихи в такой редакции: «Он увидел у креста — Благодатную Марию — Матерь Господа Христа».

⁷ Варианты: «На дороге», «Близ ручья».

⁸ В рукописи описка «Матерь Господа гневу».

⁹ Сначала было: «С той поры уж до могилы».

¹⁰ В рукописи описка: «Он на женщиной не смотрел ой».

Далее опять наброски строфы (даем их не полностью):

Dei mater dolorosa¹
вечная звезда
мистическая <роза> <?>

и затем строфа другого содержания:

Никогда стальной решетки²
Он с лица не подымал
И на грудь [святые] четки
Вместо шарфа привязал.

Далее опять сначала наброски строфы:

смертной красоте³
Ave Maria — regina
Написал он на щите

А затем вся строфа целиком:

Глея девственной любовью.
Верен набожной мечте,
Ave mater Dei кровью⁴
Написал он на щите —

Далее — наброски двух строф:

Пред ее кумиром ночи⁵
На коленях проводил

и

Никогда не молился
Он ни Сыну ни Отцу

или

Рыцарь ни Отцу ни Сыну
Ни святому духу век
Не молился до кончины⁶
Как безбожный человек.⁷

Затем те же строфы, доработанные до конца:

Проводил <он> целы ночи⁸
Перед ликом Пресвятой
Устремив к ней страстные очи
Тихо слезы лья рекой⁹

¹ Сначала было «Дева».

² Пушкин начал строфу с другой половины ее: «Он носил святые четки — Вместо шарфа красоты» или «На груди (было «На щите») святые четки — Вместо шарфа он держал — Никогда стальной решетки — Он с очей не подымал», затем, исправив «И на грудь святые четки» и т. д., он тем самым, очевидно, перенес этот стих во вторую половину строфы, хотя никаких знаков переноса в рукописи нет (ср. такое именно чтение в беловике «Легенды» см. Приложение II).

³ Т. е., очевидно, не желая служить «смертной (зачеркнутый вариант «дамской») красоте».

⁴ Варианты: «Ave Maria он кровью», «Ave sancta mater Dei», «Ave sancta virgo кровью».

⁵ Вариант: «Перед заступницей он ночи».

⁶ Кроме этого написаны отдельные рифмы: «Палладию», «в Палестину».

⁷ Вариант: «Как погибший», «Что преступный».

⁸ Варианты: «Но в часовне целы ночи», «Но в своей часовне», «На коленях целы ночи».

⁹ Вариант: «Тихо слезы лил рекой».

*

Петь псалмы Отцу и Сыну¹
И Святому духу век

*

Не случилось Палладину —
Был он странный человек:

*

Между тем как Паладины
Мчались ко врагам²
По пустыням Палестины
Именуя нежных дам.

В черновике следующей строфы идет ряд набросков отдельных слов и разрозненных стихов; сначала она складывалась, видимо, таким образом:

Он всех громче восклицал
И неверные злодеи

Тут же записи: «хитрые злодеи», «трофеи», «Он один», «Там», «Где». Затем строфа написана несколько по другому:

Lumen coelum, sancta rosa³
Восклицал всех громче он⁴
И гнала его угроза
Мусульман со всех сторон⁵

*

Возвратясь в свой замок дальний⁶
Жил он будто заключен⁷
Все влюбленный <все> печальный⁸
Без причастья умер он⁹.

*

Как боролся он с кончиной
Бес лукавый подоспел
Душу грешника собирался
Утащить он в свой предел¹⁰.

*

«Он-де богу не молился
Он не ведал-де поста
Не путем - де волочился
Он за Матушкой Христа»¹¹.

¹ Вариант: «Умолять отца и сына»; этому стиху предшествуют наброски: «В Палестину» — «Ни к Отцу ни к Сыну», «Ни (?) в тай... (?) ни вслух».

² Тут же зачеркнутое слово «вместе» («Мчались вместе ко врагам»).

³ Раньше было: «Mater Dei, sancta rosa» «Sancta virgo, sancta rosa», Кстати «Lumen coeli Sancta rosa» окончательная форма «Lumen coelum», смущавшая редакторов своей видимой неправильностью, — есть нередкая в латинской поэзии стяженная форма родительного множественного вместо «coelorum».

⁴ Вариант: «Всех он громче восклицал».

⁵ Варианты: «Нехри (стей), тьмы».

⁶ Сначала было написано: «Возвратясь в свой замок бедный — Добрый рыцарь занемог».

⁷ Вариант второго стиха: «Без причастья умер он».

⁸ Второго «все» нет в рукописи, а есть зачеркнутое слово «век». Предложение в тексте чтение опирается на чтение всех беловиков этой строфы.

⁹ Первоначальный вариант четвертого стиха: «И скончался наконец».

¹⁰ Сначала эта строфа была написана в таком виде: «Как боролся он с кончиной — Бес лукавый подоспел — И тащить... Душу рыцаря хотел»; переделав затем два последних стиха (см. в тексте), Пушкин забыл согласовать рифмы первого и третьего стихов: «кончиной» — «сбирался». В беловике это место исправлено.

¹¹ Вариант: «Непристойно волочился». Сначала было написано и зачеркнуто «Он де в матушку Христа». Написав четвертый стих «Не путем де во-

*

Но Пречистая сердечно¹
 Заступилась за него² —
 И пустила в царство вечно³
 Паладина своего⁴:

Таков черновик баллады. Текст, как мы видим, почти доведен до конца.

Существуют, как указано выше, два беловика этой редакции: один в ИРЛИ в Ленинграде (из Онегинского музея), а другой — в Публичной библиотеке, там же. Тексты этих двух автографов довольно близки между собой, но есть и отличия. Вопрос, который из них является более ранним, Л. Модзалевский, опубликовавший библиотечный автограф («Пушкин и его современники» вып. 38, 1930 г.), решает в том смысле, что автограф ИРЛИ — первоначальный, а библиотечный списан с него, причем включены в него некоторые варианты черновика.

Мне кажется, вернее думать, что, наоборот, библиотечный автограф — более ранний, а автограф ИРЛИ — позднейший. По крайней мере, текст первого более близок к тексту черновика, между тем как варианты беловика ИРЛИ приближаются к последней редакции (песни Франца) и в ряде случаев производят впечатление исправления не вполне удачных мест библиотечного автографа.

Так, например, первая строфа в библиотечном автографе читается так: «Был на свете рыцарь бедный⁵. — Молчаливый как святой. — С виду сумрачный и бледный — Духом смелый и простой». В автографе же ИРЛИ текст ничем не отличается от последнего текста — песни Франца: «Жил на свете рыцарь бедный — Молчаливый и простой — С виду сумрачный и бледный — Духом смелый и прямой».

В библиотечном автографе сохранился отвергнутый было вариант черновика «Ave sancta virgo кровью», тогда как в автографе ИРЛИ: «Ave mater Dei», так же как и в песне Франца: «А. М. Д.».

В библиотечной рукописи, согласно с черновиком: «Петь псалом⁶ Отцу и Сыну», и затем «Был он странный человек», а в автографе ИРЛИ: «Петь мольбы Отцу и Сыну» и «Странный был он человек».

В библиотечном автографе, как и в черновике: «Устремив к ней страстны очи», в ИРЛИ: «скорбны очи».

В библиотечном: «Мчались грозно ко врагам», близко к недоконченному стиху черновика — «Мчались ко врагам», в ИРЛИ: «В встречу трепетным врагам»; в библиотечном: «Именуя нежных дам» (кажется, так и в черновике), в ИРЛИ: Мчались, именуя дам».

В библиотечном автографе (согласно с черновиком) — «Жил он будто заключен», в ИРЛИ — «Жил строго заключен».

Вариант библиотечного автографа: «Как с кончиной он сражался» имеет вид исправления (согласования рифмы) текста черновика: «Как

лочился», Пушкин забыл исправить предыдущий стих. В беловом «Он за матушкой Христа».

¹ Вариант: «Но Пречистая Мария».

² Строфа была начата так: «Но Мария заступилась — За него»... или «Но пред сыном заступилась»...

³ Вариант: «И пустила в рай небесный».

⁴ Прежде чем был написан третий стих («И пустила в царство вечно») последний стих намечался (в рифму со вторым) «Принял его», т. е. очевидно, принял сын, перед которым она заступилась за рыцаря.

⁵ Так и в черновике: «Был на свете».

⁶ В черновике «псалмы».

боролся он с кончиной»; в тексте же автографа ИРЛИ совершенно другой оборот: «Между тем, как он кончался».

В библиотечном автографе (как в черновике): «Утащить он в свой предел», в ИРЛИ: «Бес тащить уж в свой предел».

Есть несколько случаев совпадения текста автографа ИРЛИ с черновиком (и расхождения с библиотечным текстом): «Lumen coelum, sancta rosa» (а в библиотечном «coeli», как в зачеркнутом варианте черновика); «Все влюбленный, все печальный» (в библиотечном — «И влюбленный и печальный») и «Непутем-де волочился» (в библиотечном — «Целый век-де волочился»). Но эти случаи не меняют основного положения о более раннем происхождении библиотечного автографа, так как Пушкин нередко возвращался к отвергнутым сначала вариантам (тем более, что все эти чтения перешли и в позднейшую редакцию, в песне Франца)¹; кроме того, возможно, что второй автограф (ИРЛИ) списывался, хотя и позднее, но также непосредственно с черновика, и Пушкин в этот момент не имел перед собою вовсе первого автографа: по вполне вероятной догадке Л. Модзалевского, он был отослан Пушкиным к Дельвигу (для помещения в «Северных цветах»).

Во всяком случае, библиотечный автограф не носит на себе никаких следов дальнейших поправок (см. его воспроизведение в книжке «Рукописи Пушкина». Описание Л. Модзалевского, Л. 1930, и в «Пушкин и его современники», вып. 38, Л. 1930).

На автографе же ИРЛИ, остававшемся у Пушкина, он продолжал свои исправления.

Эти исправления, сделанные поверх белого текста, обнаруживают два одновременных слоя поправок. Первый из них представляет собой отделку «легенды», баллады «о рыцаре, влюбленном в деву»; в нем изменения коснулись отдельных слов, оборотов, переставлены строфы (причем переделка 10-й строфы — *Lumen coelum, Sancta rosa*)... — осталась недоконченной), но содержание ее не изменено, ни размеры не нарушены — 14 строф, 56 стихов. Можно предположить, что эти исправления и хронологически не очень далеко отстоят от момента написания этого беловика (1829—1830).

Совсем другой характер имеет второй слой поправок — видимо, более поздний (вероятно, 1835 г.). Он резко меняет и характер стихотворения, и его размеры: во-первых, вычеркнуты пять строф — осталось девять из четырнадцати; в оставшийся же текст внесены изменения, совершенно меняющие его содержание (подробно об этом будет сказано ниже).

Четвертый автограф стихов о бедном рыцаре написан в толстой переплетенной тетради — «Последней тетради» Пушкина (№ 2384, Публичная библиотека им. Ленина).

Там стихотворение находится в составе так называемых «Сцен из рыцарских времен» в качестве песни Франца. Этот текст (беловик с поправками), написанный в 1835 г., продолжает работу сокращения и переделки стихотворения, начатую вторым слоем поправок автографа ИРЛИ. Здесь, правда, восстановлена (с сильными изменениями) зачеркнутая в автографе ИРЛИ строфа «Полон верой и любовью», но вместо нее уничтожены две другие: «Между тем, как он кончался» и «Но Пречистая сердечно». Первая из них отсутствует вовсе, а вто-

¹ Последний случай — с изменением: «Все безмолвный, все печальный».

рая сначала была написана, но затем, после попыток переделки ее, тоже вычеркнута.

Конечный текст, даваемый этой (последней) редакцией, имеет, таким образом, всего восемь строк; он, следовательно, почти вдвое короче первой редакции и резко отличается от нее.

Это — общеизвестный текст «Бедного рыцаря». В нем уничтожено все сюжетное содержание: влюбленность рыцаря в «богоматерь» и ее заступничество за «безбожного человека», в нем недоговорено, в чем состояло видение, посетившее рыцаря, опущен рассказ о борьбе за душу умирающего и вытравлены все конкретные указания на кощунственную любовь рыцаря, а также все упоминания божественных персонажей (бог, отец, сын, дух святой, мать господина Христа и т. д.). Сюжетное стихотворение, законченная «баллада» превращена в своего рода «очерк», характеристику, произведение, из-за некоторой неясности содержания и незавершенности, отрывочности формы создающее впечатление какой-то таинственности и символичности.

III

Когда перед нами случай такой переработки стихотворения, произведенной через несколько лет после его написания, переработки, при которой в корне изменяется весь характер произведения и самое его содержание, мы должны поставить вопрос, чем вызвана эта переработка, эта ломка первоначального замысла.

Мы знаем не мало случаев, когда Пушкин значительно сокращал и переделывал свои стихотворения (даже после их напечатания), например: «К Жуковскому» («Когда к мечтательному миру»), «Дионея» или «На холмах Грузии», «Воспоминание», «Вновь я посетил» и др., где для печати отбрасывался ряд стихов черновика. Но все это — лирические стихи, по существу своему допускающие почти без ущерба такие сокращения, выделение из своего состава «отрывков». Здесь же перед нами некоторое законченное сюжетное целое, баллада, эпический рассказ, вследствие переделки лишившийся формы, превращенный в «эюд», «очерк», статическое изображение героя, «образ бедного рыцаря». Необходимо поставить вопрос, чем это вызвано, каковы были внутренние или внешние поводы для такой радикальной ломки?

Обратив внимание на характер изменений, произведенных Пушкиным в стихотворении в 1835 г., мы сразу увидим ту тенденцию, которую они преследовали. Убирая «кощунственный» сюжет (рыцарь влюбился в «богоматерь», бес хотел его за безбожие утащить в ад, но Мария вступилась за своего поклонника — таков в грубом обнажении этот сюжет), вытравляя даже религиозные термины и имена, Пушкин, несомненно, преследовал цель сделать это стихотворение цензурным, провести его в печать.

Если не ошибаюсь, впервые эту мысль высказал Н. К. Гудзий в рецензии на работу Г. Фрида «История создания стихов о бедном рыцаре», о которой речь будет ниже: «Не исключена возможность, — говорит он, — что к переработке стихотворения побудили Пушкина и соображения цензурного характера. Мотив влюбленности рыцаря в Марию вряд ли мог быть одобрен тогдашней духовной цензурой» («Печать и Революция», 1927, кн. II, с. 188).

Это нерешительно высказанное предположение на самом деле совершенно несомненно. Оно должно сразу притти внимательному и

притом непредубежденному исследователю: оно единственно без натяжки объясняет все особенности и все детали изменения стихотворения.

В самом деле, если проследить, что вычеркнуто Пушкиным при переработке, то окажется, что уничтожены как раз те строфы, которые все равно не прошли бы сквозь цензуру, т. е. те, которые излагают кощунственный сюжет баллады: «Путешествуя в Женеву» (о видении Марии-девы), «Петь мольбы Отцу и Сыну» (о «безбожии» рыцаря), «Проводил он целы ночи» (о его страстном поклонении образу бого-«матери») и весь конец, начиная со стиха «между тем, как он кончался», т. е. весь посмертный спор за душу рыцаря и заступничество Марии.

Такого же автоцензурного характера и ряд замен отдельных слов во второй редакции: например, вместо «Все влюбленный, все печальный — Без причастья умер он» — «Все безмолвный, все печальный, — Как безумец умер он». Особенно отчетливо ясен характер изменений в переработке строфы «Полон верой и любовью». Первоначальный текст этой строфы в автографе ИРЛИ был такой:

Тля девственной любовью,
Верный набожной мечте,
Ave mater Dei кровью
Написал он на щите.

Отделявая эту строфу (в первом слое исправлений), Пушкин первые два стиха изменил таким образом:

Полон верой и любовью,
Верен набожной мечте.

При переработке же стихотворения (в 1835 г.) Пушкин сначала вовсе вычеркнул всю строфу, очевидно как нецензурную, а затем сбоку приписал «А. М. Д. своею», думая, очевидно, зашифровкой одними начальными буквами прямого упоминания девы Марии (Ave mater Dei — Радуйся, божья мать) спасти для печати всю строфу. Иначе, как можно было бы без натяжки объяснить эту замену полносмысленных выражений буквами, инициалами каких-то таинственных слов. И действительно, в автографе песни Франца Пушкин восстановил эту строфу с зашифровкой латинской фразы, а также с заменой религиозных выражений более нейтральными, вместо «Полон верой и любовью» — «Полон чистою любовью» и вместо «Верен набожной мечте» — «Верен сладостной мечте»...

Если от анализа отдельных мест, отдельных изменений мы перейдем к рассмотрению общего хода переработки баллады, то доказываемое положение станет еще более отчетливым.

При первом сокращении Пушкин думал, видимо, пожертвовать лишь самым необходимым, наиболее бросающимся в глаза: он вычеркнул в начале описание видения (зерно сюжета) и две строфы (об «Отце и Сыне» и следующую — «Проводил он целы ночи — Перед ликом Пресвятой»). Конец же он надеялся сначала сохранить, выбросив только наиболее острую строфу:

Он-де Богу не молился,
Он не ведал де-поста,
Не путем-де волочился
Он за матушкой Христа.

Окончание стихотворения получало, таким образом, следующий вид:

Между тем, как он кончался,
 Дух лукавый подоспел,
 Душу рыцаря собирался
 Бес тащить уж в свой предел.
 Но Пречистая сердечно
 Заступилась за него
 И впустила в царство вечно
 Паладина своего.

В таком виде Пушкин, очевидно, считал стихотворение приемлемым для цензуры. Здесь отсутствует вовсе описание «греха» рыцаря — его влюбленности в «матушку Христа». Впрочем, Пушкин тут же стал пробовать зашифровать и «обезвредить» последнюю строфу: вместо «Пречистая» он наметил выражение «Дама дивная», слово «сердечно», как кощунственный, может быть, намек на поощрение со стороны богородицы любви к ней рыцаря, заменил словом «конечно».

Кроме этих сокращений и замен, в этой стадии переработки была сначала зачеркнута, а потом намечена к исправлению строфа «Полон верой и любовью» («А. М. Д. своею кровью»), о чем было сказано выше.

При втором сокращении — в песне Франца — Пушкин прежде всего восстановил в измененном виде только что указанную строфу «Полон верой и любовью» (см. выше), но зато в конце уничтожил еще две строфы, оставив в слегка измененном виде одну последнюю, столь необходимую для композиционной законченности стихотворения. Вот какой конец получился было в этой редакции:

Возвратясь в свой замок дальный,
 Жил он строго заключен,
 Все безмолвный, все печальный,
 Как безумец умер он.
 Но Пречистая конечно,
 Заступившись за него,
 Водворила в царство вечно
 Паладина своего.

Затем Пушкин попытался еще смягчить конец, изменив последнее слово: «Водворила в царство вечно — Паладина моего». Но тут же, видимо, убедившись в бесполезности всех этих уверток, совсем зачеркнул и эту строфу.

Так образовалась последняя редакция стихотворения, где, вопреки обыкновению Пушкина, заканчивать стихотворение четкой и острой концовкой, оно как-то неопределенно обрывается, где наряду с необыкновенной точностью, яркостью и силой разработки деталей сохранившихся в нем строк и общее содержание, и композиция полны неясности, туманности и недоговоренности.

Проделанный здесь разбор подтверждает выставленное выше положение и приводит нас неминуемо к выводу, что обычное представление о текстологической ценности двух редакций «бедного рыцаря» — первой, полной, и второй, сокращенной и переделанной, — следует перевернуть. Во все не сокращенная редакция (песни Франца) является основной, окончательной редакцией, полная же — лишь первоначальными вариантами стихотворения, отмененными последующими исправлениями. Наоборот, основной редакцией, вполне выражающей замысел Пушкина, является только полная редакция 1829—1830 гг.; общеизвест-

ная же сокращенная — есть цензурная переделка, заведомое искажение, хотя и произведенное самим автором.

Этот простой вывод, однако, осложняется некоторыми обстоятельствами. Если бы все поправки последней редакции были автоцензурного происхождения, то дело было бы просто: можно было бы целиком отвергнуть эту редакцию, как вынужденную внешними обстоятельствами, и иметь дело только с редакцией автографа ИРЛИ (как позднейшего), включая и первый слой его поправок.

Но дело в том, что помимо цензурных исправлений и сокращений в редакцию песни Франца внесен ряд поправок и изменений чисто художественного свойства. Во-первых, строфа «Lumen coelum, sancta rosa», переработка которой как указано выше (стр. 663), не была докончена в автографе ИРЛИ, здесь приобрела новый гораздо более законченный вид:

Lumen coelum, sancta rosa,
Воскличал он дик и рыан,
И как гром его угроза
Поражала мусульман¹.

Равным образом перередактирована и предыдущая строфа — «Между тем как паладины»:

И в пустынях Палестины
Между тем, как по скалам
Мчались в битву паладины,
Именуя громко дам.

Точно так же слегка видоизмененная строфа «С той поры стальной решетки»:

Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Поскольку эти изменения имеют творческий характер, а не цензурный, игнорировать их мы не в праве. Неужели мы должны отвергнуть в окончательном тексте эти варианты, значительно улучшающие его, на том формальном основании, что они написаны не на том листе, с которого мы печатаем стихотворение? Внести же эти исправления в текст полной редакции, составить комбинированный текст нас останавливает то, что отшлифовывая, доводя до предельного совершенства строфы песни Франца в 1835 г., Пушкин естественно оставил без окончательной обработки строфы, не включенные им (по цензурным соображениям) в подготовляемый к печати текст, вследствие чего сочетание тех и других строф образует некоторый стилистический диссонанс...

Здесь мы имеем один из не столь уж редких в пушкинской текстологии случаев, когда единого, бесспорного «канонического» текста нет и не может быть по самому положению. Всякий выбранный нами текст — сводный ли, как давал Брюсов, или взятый целиком из раннего, библиотечного автографа, как сделал М. А. Цявловский в краснонивеком и первом гослитиздатовском изданиях — будет иметь

¹ Здесь уничтожено не вполне точное выражение — «И гнала его угроза — Мусульман со всех сторон»; точнее было бы — «во все стороны».

лишь относительную «окончателъность». Все зависит от того, что важнее окажется в сознании редактора — требования ли единства стиля произведения, или желание не скрыть от читателя позднейшие, совершенствующие вещь поправки автора. Оба эти решения относительно законны при практической необходимости дать в издавии какой-то один текст. По существу же здесь единого текста нет вовсе, и полное понимание стихотворения дает только обращение ко всей истории его создания, длительному процессу, не получившему своего окончательного завершения.

IV

Совершенно иной взгляд на смысл переработки Пушкиным стихов о бедном рыцаре мы находим в двух специальных работах, посвященных истории создания этого стихотворения: в небольшой статье М. Гофмана в «Неизданном Пушкине» (П. 1922, сс. 113—120) и в статье Г. Н. Фрида «История романа о бедном рыцаре» в сборнике «Творческая история» (М. 1926, сс. 92—123). Я приведу их высказывания, любопытные как сами по себе, так и по тем текстологическим выводам, которые связаны с ними у обоих исследователей.

М. Гофман не замечает цензурного характера исправлений Пушкина. Поправки автографа ИРЛИ («рукописи Онегинского музея») он характеризует (не различая двух различных и разновременных слоев этих поправок), как художественную переработку и отделку, в которой Пушкин добивался большей художественной законченности и цельности. «Восстановление истории создания романа, — говорит он в заключение своего изложения этой истории, —...вводит в творческий мир Пушкина и яснее говорит о том, как Пушкин создал образ бедного рыцаря — молчаливого и пораженного одним видением — мечтой. В самом творческом процессе создания для Пушкина прояснялась даль художественного совершенства образа, которую он еще неясно различал, когда приступал к созданию романа. Первоначально, рассказав о «непонятном» видении (тетрадь 2371), Пушкин (в 3-й строфе) конкретизировал его: оказывается, по дороге в Женеву он увидел «Марию-Деву»; но затем поэт отказался от конкретизации видения, «непостижного уму», и через это сразу обострился и утончился экзальтированный образ бедного рыцаря. Точно так же первоначально Пушкин говорил о том, что сумрачный Паладин (бледно названный «странным») никогда не молился Отцу, Сыну и Святому духу (в первой половине романа), и за это (во второй половине романа) после его кончины душу рыцаря собирался тащить бес. Но при работе над романом Пушкин стал исключать все, что непосредственно не относится к непостижному уму видению, к тому священному бреду, который овладел Паладином. И в этом направлении Пушкин все время продолжал работу, и потому далее устранены события, находившиеся за пределами его священного бреда, события, которые ненужным образом объективировали его безумную мечту и тем самым превращали ее в простую сказку-предание, ослабляли впечатление от самого образа безумца — бедного рыцаря» («Неизданный Пушкин», сс. 119, 120).

Г. Фрид говорит о том же, только более пространно и «красноречиво». Сказав о том, что первая реализация замысла для Пушкина — «только повод... к дальнейшему перевоплощению образа», он продолжает: «В образе странного чудака, средневекового вероотступника он (Пушкин) вскрывает черты высокой духовной красоты и высшего

человеческого совершенства. Это новое видение овладевает теперь творческой мыслью Пушкина. Спокойно-эпическое отношение к изображенному сменяется лирически-повышенным и патетическим.

Вся дальнейшая переработка «баллады» есть постепенное углубление замысла, и каждый зачеркнутый стих, каждое замененное слово явственно говорит о стремлении возвысить образ бедного рыцаря, очистить его от всего случайного и внешнего и явить нам его сокровенную сущность, его внутренний смысл» (там же, с. 106).

Замечательно при этом, что от Г. Фрида, внимательнейшим образом продлавшего свою работу, вовсе не укрылся основной характер исправлений Пушкина — уничтожение упоминаний религиозных имен и образов; приведу примеры: «в строфе 7-й он <Пушкин> устранил церковно-молитвенный оттенок — «несть мольбы» вместо прежнего «петь псалмы» (с. 106), эпитеты «девственный», «набожный», надпись «Ave mater Dei» — вот что исчезло из этой строфы, вот что Пушкин хотел устранить, когда зачеркнул сначала всю строфу. Этот пример наглядно показывает, как тщательно Пушкин старался скрыть всякие намеки на богоматерь и затушевать религиозный оттенок мечты бедного рыцаря» (с. 107).

Он <Пушкин>увидал, что в этой строфе <последней>особенно в ее последнем стихе, раскрывается все, что он так старательно утаивал. Раскрывается, что рыцарь был паладин богоматери, что ей было посвящено его пламенное служение. Тогда Пушкин делает попытку скрыть это неожиданное разоблачение и вносит такую поправку: «Паладина моего»... <Пушкин> «устранил детали, так или иначе связывавшие образ рыцаря с религией и церковью»... и т. д. Видя все это, отдавая себе полный отчет в «утаивающем» характере поправки Пушкина, Фрид, таким образом, подошел почти вплотную к правильному решению о «цензурном» происхождении этих поправок; больше того: он своим анализом натолкнул на эту мысль своего рецензента — Н. К. Гудзия, сам же он никак не может (не хочет?) сделать этого вывода, и вместо этого мы читаем у него такую «историю текста»: «Прежняя <баллада> имела довольно сложную сюжетную схему, заключала в себе некоторую историю отношений и столкновений, — теперь все это исчезло. Романс не имеет сюжета, в нем почти нет повествования, и его единственной темой стал образ печального рыцаря, единый и цельный, напряженный в тонкой духовности экстаза». «Образ рыцаря очищен от всего земного, высоко поднят над дольным миром...», — только одна тонкая нить еще связывает его с реальной средой, с рыцарством: Палестина, сражение с мусульманами и клич *Lumen coelum sancta rosa*¹. «В образе средневекового грешника, «странного» паладина Марии Пушкин увидел полноту и совершенство целостной души, познавшей цель и смысл своего бытия. Напряженная страстность душевного пламени, экстатическая просветленность чистой любви — эти черты, выраженные прежде бледно и неясно, терявшиеся в шелухе колорита эпохи и аксессуаров религиозной легенды, сосредоточили теперь на себе все внимание Пушкина; смелым и твердым ударом он отсекает все, что не вело его к единственной цели, все, что затемняло и приносило образ рыцаря. Этот образ, освобожденный от всего конкретного, Пушкин возносит на горные высоты и на руинах прежней баллады начинает строить новое воплощение».

¹ Цитата из Гершензона.

V

Эти длинные выдержки приведены мною, во-первых, потому, что они отчетливо выражают традиционное представление о пушкинском бедном рыцаре, и нам необходимо выяснить ошибочность этого представления, а, во-вторых, потому, что с этими взглядами М. Гофмана и Г. Фрида тесно связаны их чисто текстологические ошибки, на которых также мы остановимся ниже.

Итак, по мнению М. Гофмана и Г. Фрида, переработка баллады производилась Пушкиным в целях чисто художественного совершенствования, для «уточнения» образа рыцаря, очищения его «от всего лишнего», «ненужным образом» засоряющего его. Этим «лишним» прежде всего является «конкретизация» видения рыцаря, упоминание о Марии деве, которую увидел рыцарь на пути в Женеву. После переработки видение оказалось неназванным, нераскрытым, Пушкин отказался от конкретизации его. Читателю неизвестно, в чем состояло это видение, «непостижное уму» как подчеркивает М. Гофман. Г. Фрид идет дальше и утверждает, что Пушкин старался удалить в переработке не только видение богоматери, но даже вообще «религиозный оттенок мечты бедного рыцаря». Было какое-то видение, видение это «непостижно уму», и больше ничего о нем Пушкин сказать не хочет. При такой тенденции переработки естественно, что отпали не только строфы о поклонении рыцаря богоматери, но и весь сюжетный план стихотворения, и остался в нем только «образ печального рыцаря», охваченного «священным бредом».

Все это очень глубоко и тонко, но совершенно не соответствует тому, что мы читаем у самого Пушкина. Отказ от конкретизации видения, замены девы Марии «непостижным уму» «священным бредом» нет и в последней редакции. Дева Мария сохранена в песне Франца, но только зашифрована так, как Пушкин зашифровывал, укрывал от глаз цензуры то или иное, оставляя намек для внимательного читателя.

Когда Пушкин говорит, что четки рыцарь навязал себе на шею вместо шарфа, т. е. вместо шарфа своей дамы, который носили рыцари на груди¹, то нам должно быть ясно, что видение его было эротически-религиозного характера, тем более, что выше сказано, что «с той поры, сгорев душою, он на женщин не смотрел» и т. д.

В следующей строфе любовный характер «священного бреда» рыцаря прямо указан: «Полон ч и с т о ю л ю б о в ь ю, — Верен с л а д о с т н о й м е ч т е»... А вот второй половине строфы сам Пушкин «ненужным образом» «объективирует», «конкретизирует» предмет этой «безумной мечты»: на что другое могут указывать таинственные инициалы А. М. Д., написанные на щите, как не на имя этого предмета. И много ли нужно догадливости читателю, чтобы, зная из предыдущего, что объект «чистой любви» и «сладостной мечты» рыцаря не земная женщина («он на женщин не смотрел»), а существо религиозного порядка («четки вместо шарфа»), расшифровать таинственные буквы — Ave mater Dei?

Наконец, еще один раз в стихотворении «конкретизировано» видение рыцаря, когда сказано, что рядом с другими паладинами, мчавшимися в битву, «именуя громко дам», и он также именовал свою даму — «Lumen coelum, sancta rosa», «Свет небес, святая роза» — средневековые эпитеты богоматери.

¹ В черновике сказано: «Вместо шарфа красоты».

Таким образом, и в последней редакции, в песне Франца, вовсе не «затушеван религиозный оттенок мечты бедного рыцаря», Пушкин не отказался от конкретизации видения, оно все то же, что и в балладе, — женское божество, внушившее любовь к себе рыцарю. Образ рыцаря остался и в последней редакции неизменным: это тот же «рыцарь, влюбленный в Деву». Только то, что было ясно и четко названо и рассказано в балладе, в песне Франца, благодаря купорам, обиньякам и зашифровкам, сделалось туманным, неясным, требующим разгадки, расшифровки и, что хуже всего, дающим повод ко всевозможным неверным и субъективным толкованиям и применениям.

Мне не приходится в голову хулить песню Франца, одно из лучших стихотворений Пушкина даже в таком виде, в каком оно приведено поэтом, но я хочу все же указать на черты в нем неясности, некоторой нескладности — следы насильственной операции, произведенной над ним автором. Несомненно, что начальные слова стихотворения — «Жил на свете рыцарь бедный» — вводят в какое-то эпическое повествование, описание каких-то событий, балладу (ср. начало сказок «Жил-был») и мало подходят к статическому портрету, каким является сейчас стихотворение. Да и вообще несколько странно, что Пушкин вкладывает в уста миннезингера Франца эти стихи, так не похожие в нынешнем своем виде на песню, между тем как первоначальная редакция явно имитирует средневековый романс.

Нам не легко отвлечься от того представления о «бедном рыцаре», которое навязано нам «Идиотом» Достоевского и которое очень далеко от пушкинского образа. Мы невольно смотрим на этот образ сквозь призму Достоевского и даже символистов, Блока, и нагружаем пушкинского героя чертами, которых при всем желании вычитать из пушкинского текста невозможно. Для этого, с другой стороны, нужно игнорировать, недочитать или исказить в понимании то, что есть в тексте Пушкина, — пример тому мы видим у М. Гофмана и Г. Фрида.

→ Неясность и недоговоренность содержания стихотворения придает ему какую-то таинственную значительность — несомненно мнимую. И когда мы противопоставляем этой таинственной значительности второй редакции ясную, четкую концепцию первой, то получается некоторое разочарование...

Мы так привыкли восхищаться безрукой Венерой Милосской, что, несомненно, если бы было найдено ее повторение с сохранившимися руками, то оно показалось бы хуже, менее художественным, чем известная нам издавна статуя. Своей определенностью, «ненужной конкретностью», цельная статуя нарушила бы свободу воображения, к которой нас приучил обломок. Песня Франца есть такой обломок высочайшей художественности, но все же обломок, а не художественно отделанное целое.

При исключении «кошунственных» строф пропал и слегка иронический тон автора, еле заметная улыбка поэта, тем более уместная, чем ярче и сильнее изображена одержимость рыцаря. Это дает повод и М. Гофману и Г. Фриду (хотя и не дает им права) приписывать Пушкину не только вполне сочувственное отношение к рыцарю, но даже какой-то апофеоз его. И действительно, М. Гофман говорит в повышенных выражениях, об «обострении и уточнении экзальтированного образа бедного рыцаря», называет его видение «священным бредом», полная редакция, по его словам, «ненужным образом объективирует его безумную мечту, превращая ее в простую сказку — предание,

ослабляет впечатление от самого образа безумца — бедного рыцаря». Г. Фрид идет еще дальше: следуя Гершензо́ну, которого он с сочувствием цитирует («образ рыцаря очищен от всего земного, высоко поднят над дольным миром»...), он и сам варьирует эту тему: «в образе странного чудака... он вскрывает черты высокой духовной красоты и высшего человеческого совершенства» (где это?), «в образе средневекового грешника... Пушкин увидел полноту и совершенство целостной души» и т. д. «Этот образ, освобожденный от всего конкретного, Пушкин возносит на горные высоты»... и т. д.

Нечего и говорить, что все это фантазия, ни одной точкой не опирающаяся на подлинные высказывания самого Пушкина. Утверждать, что для Пушкина бедный рыцарь, с его религиозно-эротической манией, был образцом «высшего человеческого совершенства», что его образ Пушкин стремился «вознести на горные высоты», можно только совершенно забыв или исказив все содержание поэзии Пушкина, смешав Пушкина с Достоевским, с Блоком или с Гершензоном. Это одна из многих попыток, пользуясь необычайной яркостью, выпуклостью, силой объективно показанных Пушкиным образов (а в данном случае и некоторой неясностью, вызванной автоцензурной переработкой вещи), отождествить его взгляды со взглядами его персонажа, приписать Пушкину совершенно чуждую ему, но близкую данному критику идеологию.

Итак, повторяю, переработка баллады вовсе не изменила по существу образа рыцаря, вторая редакция вовсе не является другим, новым произведением; она просто, уничтожив всю сюжетную постройку баллады, сделала вещь несколько неясной, нуждающейся в расшифровке недоговоренного¹.

Предположения о чисто художественных мотивах переработки баллады заставило бы считать, что Пушкин в последние годы жизни и в литературном отношении начал вступать на новый путь: на путь туманного символизма, поэзии намеков, недоговоренного, незавершенного... Никаких следов этой эволюции в творческой биографии Пушкина нет. Между тем, так и представляет себе дело (со своей точки зрения вполне последовательно) внимательно проанализировавший рукописи баллады Пушкина Г. Н. Фрид. Приведу заключение его статьи: «Три пути вели Пушкина к решению его художественной задачи, к последнему воплощению образа. От биографии рыцаря — к почти статическому его изображению. От поклонения, обращенного к Марии, — к беспрепятственному экстазическому горению, никуда во вне не направленному². И, наконец, от образа, конкретными чертами связанного с определенной эпохой, — к образу общего, почти универсального значения. Этот последний, третий путь, если понимать его в более расширенном смысле, покрывает собой все остальные пути.

Мысль Пушкина долго витала над землей (?), погруженная в конкретные черты и детали эпохи. Лишь постепенно прояснялось перед ним виденье.

От конкретного к общему, от явления к смыслу, — таков путь,

¹ Нечего и говорить, что попутно с этим поправки чисто художественного порядка довели отдельные строфы произведения до высшей степени совершенства.

² Мы видели, что это недоразумение результат невнимательного чтения пушкинского текста.

который прошел Пушкин при создании романса о бедном рыцаре». («Творческая история», с. 112).

Я думаю, что нет надобности доказывать, что путь, начертанный здесь Г. Фридом для Пушкина, прямо противоположен тому пути, которым шел Пушкин всегда в своей работе. Что, углубляя свои замыслы, придавая образам своей поэзии, «общее, почти универсальное значение», он не отбрасывал конкретные черты, а, наоборот, максимально уточнял и тщательно отбирал их, именно конкретное возводя до значения общего. Мы знаем другие переработки Пушкиным своих вещей, современных переработке «бедного рыцаря». Такова, например, переработка «Клеопатры», написанной во второй редакции в 1827 г.¹ и передельваемой для включения в «Египетские ночи» в 1835 г. Там, углубляя рассказ о ночах Клеопатры до общего, почти универсального значения, Пушкин не только не отбрасывал конкретных деталей, черт эпохи, но, наоборот, старался нагрузить ими новую редакцию. Так появилось изумительное описание пира Клеопатры и ее чертогов в прозе взамен двух лаконических строчек предшествующей редакции: «Чертог сиял. Гремели хором — Певцы при звуке флейт и лир». В этой переработке впервые появились такие «конкретные черты», связанные с определенной эпохой, как «сирийский фимиа», «тирское золото», «сидонский пурпур», «клоч утрогого скопца» и т. д. и т. д. Нечего и говорить, что все это несколько не уменьшает общего значения образов произведения, а наоборот.

Мы не знаем у Пушкина случая переработки произведения, сделанного по методу Г. Н. Фрида, — «от конкретного — к общему, от явления — к смыслу». С другой стороны, случаи цензурного приспособления, искажения и сокращения своих произведений нам известны в не малом количестве.

На этом можно бы кончить возражения традиционному взгляду на песню Франца, ее смысл и отношение к первой редакции. Хотелся лишь в заключение еще раз напомнить изложенный в начале статьи последовательный ход работы Пушкина при переделке стихотворения. Где там следы постепенного улучшения, «уточнения» и углубления? Или «Дама дивная» вместо «Но Пречистая» есть уточнение? «А. М. Д.» вместо «Ave mater Dei» — углубление? «Впустила в царство вечно — Паладина моего» вместо «своего» также есть шаг к «прояснению художественного совершенства образа»? Нужно быть или слепым, или ослепленным своим предубеждением, чтобы сомневаться в вынужденном, цензурном характере исправлений второй редакции стихотворения.

Приходится только крайне сожалеть, что перерабатывая в 1835 г. балладу, Пушкин подверг окончательной обработке только строфы, которые он мог рассчитывать напечатать. Если бы он сделал это для всего стихотворения, то в этой балладе, «легенде» «о рыцаре, влюбленном в деву», мы имели бы одно из самых лучших стихотворений Пушкина, где за серьезным, почти патетическим описанием бедного рыцаря с его видением сквозит слегка ироническая улыбка автора, где вслед за намеренно наивными и грубоватыми стихами о бесе, утаскивающим рыцаря за то, что

Не путем - де волочился
Он за Матушкой Христа

¹ См. историю создания «Египетских ночей» в моей книжке «Новые страницы Пушкина».

следует заканчивающая балладу необычайная по ритмической гармонии трогательная строфа:

Но Пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.

VI

Выше уже было сказано о том, что разобранные только что взгляды М. Гофмана и Г. Фрида оказали решительное влияние на их текстологические выводы относительно стихов о бедном рыцаре. К этому мы и переходим.

Удивительным представляется уже и то, как М. Гофман и Г. Фрид, видевшие оба почти все известные нам теперь материалы, проделавшие оба внимательную работу анализа рукописных поправок Пушкина, не заметили цензурного характера этих поправок. В их распоряжении был, повторяю, почти весь материал, они не знали только о существовании чистого, без поправок, беловика «Легенды», найденного уже позже в Публичной библиотеке. Но у них был все же автограф ИРЛИ, представляющий собой, как мы знаем, беловик первой редакции с дальнейшими поправками, дающими ясную историю его переработки. Как мог Гофман, опытный текстолог, обработавший многие десятки пушкинских рукописей, совершенно не понять этого автографа? Мы знаем, что он нередко искажал истину, не желая видеть прямо бросающегося в глаза — в угоду формализму, в угоду какому-нибудь внешнему, ограничивающему его мысли «принципу». Но здесь, как мы увидим, его утверждения резко противоречат и чисто формальной очевидности. Дело в том, что над ним слишком сильно тяготело предвзятое представление о смысле анализируемого им произведения, и это предвзятое представление управляло его текстологической мыслью. Он смотрел на стихотворение сквозь призму «бедного рыцаря» Достоевского, блоковского Бертраана из «Розы и креста», рассуждений Гершензона... Этот искаженный традицией образ «бедного рыцаря», одержимого какой-то неизвестной, таинственной мечтой, молчаливого, но смелого духом, отвергнувшего все плотские соблазны во имя какой-то таинственной любви к чему-то не названному, дико и рьяно поражающего врагов в битве и, наконец, безмолвно и печально умирающего в своем дальнем замке, — этот туманный и символический образ, видимо, крайне дорог М. Гофману. И то обстоятельство, что у Пушкина существует первая редакция стихотворения шутливая и ироническая по своему тону, дающая вполне конкретную и притом слегка кощунственную расшифровку всех таинственностей — все это так неприятно противоречит концепции М. Гофмана. Ему хотелось бы, чтобы этой редакции вовсе не существовало, хотелось бы объявить ее вовсе не бывшей.

И как это ни покажется мало вероятным, М. Гофман так и делает; он прямо так и заявляет: «Включение романса «Жил на свете рыцарь бедный»... в так называемые «Сцены рыцарских времен» создало легенду о двух редакциях¹ — первоначальной, самостоятельной, и позднейшей, переделанной для «Сцен». Этот комбинированный текст «склеенный из... стихов черновика и из стихов текста,

¹ Здесь и ниже разрядка принадлежит мне.

включенного в «Сцены», создавал впечатление, что действительно существуют две самостоятельные, законченные различные редакции, а не просто черновой набросок и его отделка — художественно законченная пьеса, прошедшая различные стадии творческой работы. Существование двух различных, самостоятельных редакций проф. С. А. Венгеров как бы узаконивал, помещая романс в двух разных местах и даже томах своего издания»... «Ошибка С. А. Венгерова состояла в том, что он утверждает легенду о двух разновременных и самостоятельных редакциях романса, и эту легенду последний редактор сочинений Пушкина — Брюсов — принимает как нечто совершенно незыблемое». Заключает эти рассуждения М. Гофман так: «Между тем, никаких рзличных разновременных и самостоятельных редакций романса не существовало, а имеется одна художественно завершенная редакция, процесс создания которой можно проследить по трем рукописям Пушкина: в первой (тетрадь 2371 Румянцевского музея) мы имеем черновой набросок романса, во второй — автограф ИРЛИ... отделку этого черного наброска, и в третьей (тетрадь 2384 Румянцевского музея) — переписанную набело окончательно завершенную редакцию романса»¹. Никаких текстологических доводов в пользу этого противоречащего явной очевидности тезиса Гофман не приводит. Если бы он был здесь формалистом, он должен был бы как раз утверждать противное: существует черновик полной редакции конца 20-х годов, существует другая рукопись полной редакции, на ней знаки сокращения, существует, наконец, автограф сокращенной редакции (1835 г.). Даже подходя чисто формально, мы видим явно две различные и притом разновременные редакции. Но в этом случае М. Гофман противоречит и формализму. Он противоречит и самому себе, ибо в той же статье с самого начала он печатает по автографу Онегинского музея (теперь ИРЛИ) эту самую первую, полную редакцию.

Не имея возможности отрицать самый текст, он всеми силами отрицает его самостоятельность и отдельность: по его мнению, это лишь стадия непрерывного творческого процесса (продолжавшегося пять с лишним лет), лишь черновая сводка с другого черновика. Г. Н. Фрид в вышеупомянутой статье как будто возражает М. Гофману в этом пункте. Он говорит: «Впадая в явное недоразумение, Гофман пытается опровергнуть «легенду о двух редакциях — первоначальной, самостоятельной, и позднейшей, переработанной для Сцен». Однако сам Г. Фрид дает совершенно неожиданный ответ: «Остается совершенно непонятным, — говорит он, — из чего Гофман заключает, что первоначальной редакции придавали самостоятельное значение, — ее печатали именно как первоначальную черновую редакцию» («Творческая история», с. 99). По существу же вопроса и сам Г. Фрид стоит в этом пункте на гофмановской точке зрения: и по его убеждению не было отдельной «кощунственной» редакции, была одна редакция — последняя — и предшествовавший ей сплошной творческий процесс. Давая «реконструированный» им текст по черновику первой редакции, он

¹ Напоминаю, что М. Гофману был тогда неизвестен четвертый автограф — чистый беловик первой редакции с заглавием и подписью, переданный Пушкиным Дельвигу, найденный в 1929 г.; он, надо думать, должен был бы убедить Гофмана в реальном существовании отдельной и самостоятельной первой редакции.

говорит: «Текст, приведенный нами здесь,— не законченная и самостоятельная редакция. Это лишь один момент в творческой работе поэта, искусственно зафиксированный нами; момент, когда хаотический словесный материал отливается в четкую стихотворную форму. Но Пушкин не останавливается на этой стадии воплощения. Первая реализация замысла, с лаконической точностью названная им «Баллада о рыцаре, влюбленном в Деву», для него только повод к дальнейшему перевоплощению образа» («Творческая история», с. 106).

И Фрид, так же как и Гофман, не приводит никаких чисто текстологических доводов в пользу этого положения. Однако и у того, и другого мотивировка его есть: оба они считают нужным присоединить к своей текстологии вышеприведенный «идеологический комментарий», толкование смысла переделок Пушкина.

Именно это ошибочное понимание смысла переделок Пушкина вызвало появление ошибки чисто текстологического характера. Больше того, личное отношение обоих авторов к содержанию той и другой редакции, то, что им не нравится баллада Пушкина в полном виде (см. иронические комментарии М. Гофмана, приведенные выше, и несочувственные замечания Г. Фрида), и то, что им так близок и мил вычитанный ими из последней редакции образ рыцаря,— это их личное отношение к анализируемому произведению, вытекающее из их собственного мировоззрения, всецело направляло их текстологическую работу и обусловило ее выводы. В статье «О чтении рукописей Пушкина я старался показать, что чтение рукописей предполагает у текстолога хорошее знание разбираемого писателя и его темы. Однако это «знание» не есть что-то абстрактное, одинаковое для всех и общеобязательное. Оно всецело зависит от того, как преломляется это знание в психике данного человека, как понимает он этого автора. Прекрасное «знание» Пушкина не помешало Гершензону приписать ему в качестве «скрижали» писание Жуковского, а Коршу — счесть стихи Зуева за конец пушкинской «Русалки» и т. д.

Это крайне важно в принципиальном, методологическом отношении. На этом примере можно лишний раз убедиться, насколько работа текстолога, даже простое чтение и разбор рукописей, не является делом чисто механическим, техническим. Текстолог — не простой переписчик или протоколист, в его чисто текстологических выводах отражаются и его понимание автора, и его пристрастия.

**ИЗВЕСТИЯ
АКАДЕМИИ НАУК СССР**

ОТДЕЛЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

**BULLETIN
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE L'URSS
CLASSE DES SCIENCES SOCIALES**

№ 2—3

1937

**ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД**