

ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П. СТУЧКИ

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТОМ 106

# ПУШКИНСКИЙ СБОРНИК

Рига 1968

**Т р у д ы**  
кафедры русской литературы  
Редакционная коллегия:  
Д. Д. ИВЛЕВ, В. В. МИРСКИЙ, Л. С. СИДЯКОВ.

## ОТ РЕДАКЦИИ

*Пушкинский сборник кафедры русской литературы Латвийского государственного ордена Трудового Красного Знамени университета имени Петра Стучки содержит в себе преимущественно работы сотрудников кафедры и выпускников историко-филологического факультета, участников работающего при кафедре Пушкинского кружка. Формы и жанры пушкинского творчества, сложные и малоисследованные вопросы изучения отдельных произведений поэта и проблемы его творческого метода, наконец, связь творчества Пушкина с русской и другими литературами — вот круг тем, затронутых авторами предлагаемого сборника.*

*Предпринимая издание Пушкинского сборника, кафедра исходила из убеждения, что и в дальнейшем необходимо стимулировать изучение Пушкина в нашей республике, поэтому издание подобных сборников предполагается и впредь, расширяя круг авторов как внутри кафедры и университета, так и по-прежнему приглашая их извне.*

*Все ссылки на произведения А. С. Пушкина, за исключением особо оговоренных, в сборнике даются по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. т. I—XVI и Справочный том (именуемый условно как XVII). Изд. АН СССР, М.—Л., 1937—1959 с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.*



## НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ

(1815—1822)

Вопрос о начале пушкинской прозы, один из наиболее актуальных в ее изучении<sup>1</sup>, почти не привлекал внимания исследователей. Общеизвестным считается, что историю художественной прозы Пушкина следует начинать лишь с 1827 года, когда он приступил к работе над «Арапом Петра Великого»<sup>2</sup>. Правда, в работах ряда исследователей материалы, относящиеся к «предыстории» пушкинской прозы, подвергались анализу, но лишь эпизодически, и в своей совокупности еще ни разу не рассматривались. Прежде всего нужно назвать книгу А. З. Лежнева, где вопрос об истоках пушкинской прозы поставлен наиболее конкретно и широко, хотя не все в его решении представляется бесспорным<sup>3</sup>. Важные наблюдения, касающиеся не дошедших до нас прозаических произведений Пушкина, сделаны Б. В. Томашевским, подробно проанализировавшим сведения о лицейских «романах» и так называемых «молдавских повестях» начала 20-х годов<sup>4</sup>. Последние рассмотрены также в работах Г. Ф. Богача и Е. М. Двойченко-

<sup>1</sup> См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения Коллективная монография под ред. Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 477—478 (глава «Художественная проза» написана Н. В. Измайловым).

<sup>2</sup> См., напр.: Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 26.

<sup>3</sup> См.: А. Лежнев. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. Гослитиздат, М., 1937, стр. 11—26.

<sup>4</sup> См.: Б. Томашевский. Пушкин Книга первая (1813—1824) Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 32—38, 464—469.

Марковой<sup>5</sup>, конкретизировавших вероятный сюжет этих повестей, что позволило более основательно судить об их характере. Неоднократно подвергался оценке и отрывок 1819 года «Надинька», наиболее интересно и полно проанализированный А. В. Чичериным<sup>6</sup>. Наконец, ценные соображения, связанные с определением роли эпистолярной и мемуарной прозы Пушкина, а также планов стихотворных и прозаических произведений в формировании стиля пушкинской прозы, в том числе и на раннем этапе ее развития, мы находим в ряде работ Г. О. Винокура, Л. П. Гроссмана, Е. А. Маймина, Б. Л. и Л. Б. Модзалевских, Н. Л. Степанова, Ю. Н. Тынянова, И. Л. Фейнберга, Д. П. Якубовича и других исследователей<sup>7</sup>.

Таким образом, накоплен уже значительный материал, позволяющий поставить вопрос о начале пушкинской прозы на твердую почву. Однако до сих пор этот материал, изучавшийся обычно при исследовании других вопросов, практически не привлекался еще к построению *истории* развития прозы Пушкина и вообще не подвергался систематическому изучению в

---

<sup>5</sup> См.: Г. Богач. Пушкин и молдавский фольклор. Изд. «Картя молдовеняскэ», Кишинев, 1963, стр. 131—174; Е. М. Двойченко-Маркова. Русско-румынские литературные связи в первой половине XIX века. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 54—58.

<sup>6</sup> См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 69—73.

<sup>7</sup> См.: Г. Винокур. Пушкин-прозаик. — В его кн.: Культура языка. Очерки лингвистической технологии. Изд. «Рабочник просвещения», М., 1925, стр. 179—188; Л. Гроссман. Культура писем в эпоху Пушкина. — В его кн.: Цех пера. Статьи о литературе. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 236—245; Е. А. Маймин. Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики. — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962, стр. 77—87; Б. Модзалевский. Предисловие. — В кн.: Пушкин. Письма, т. 1. 1815—1825. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. III—XLVIII; Л. Б. Модзалевский. Эпистолярное наследие Пушкина. — «Вестник Академии наук», 1937, № 2—3, стр. 230—235; Н. Степанов. Дружеское письмо начала XIX века. Письма Пушкина как литературный жанр. — В его кн.: Поэты и прозаики. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 66—100; Ю. Тынянов. Пушкин. — В его кн.: Архаисты и новаторы. «Прибой», (Л), 1929, стр. 282—285; Ю. Тынянов. Проза Пушкина. Речь на пленуме Союза советских писателей. — «Литературный современник», 1937, № 4, стр. 187—199; И. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина. Изд. 2-е Гослитиздат, М., 1958, стр. 243—253, Д. П. Якубович. Работа Пушкина над художественной прозой. — В кн.: Работа классиков над прозой. Пушкин, Толстой, Чехов, Горький, Э. Зола. Сб. статей. Изд. «Красная газета», Л., 1926, стр. 7—29; Д. Якубович. Пушкин в работе над прозой. — «Литературная учеба», 1930, № 4, стр. 46—64

историко-литературном аспекте. Более того, можно говорить даже о недооценке его в работах, посвященных прозе Пушкина, а также его творчеству в целом.

Давно установилось мнение, будто пушкинская проза возникла внезапно, без подготовки, и Пушкин-прозаик, в отличие от Пушкина-поэта, с самого начала раз и навсегда определил основные особенности своего стиля, впоследствии уже не менявшегося. Ю. Н. Тынянов писал, что «в художественной прозе Пушкина не было лицейского подготовительного периода»<sup>8</sup>, и это его мнение никем не оспорено<sup>9</sup>. Даже А. З. Лежнев, учитывая прозаические тексты Пушкина, написанные ранее конца 20-х годов, настаивал на том, что «стиль своей прозы Пушкин нашел сразу»<sup>10</sup>, подтверждая таким образом тезис об изначальной определенности пушкинского прозаического стиля. По его словам, Пушкин нашел его «очень рано, почти подростком, еще тогда, когда его стиль поэтический, его стих еще никак не сложился, и он пребывал во власти чужой поэтики»<sup>11</sup>. Думается, однако, что в действительности дело обстояло совсем не так, и материалы, которыми может располагать исследователь, позволяя утверждать обратное. И Пушкин-прозаик, прежде чем окончательно сформироваться, прошел путь ученичества и творческих поисков, не восстанавливаемый, к сожалению, в деталях, но в общих чертах все же вполне поддающийся изучению.

Предлагаемая статья и представляет собой попытку, собрав воедино известные нам материалы, касающиеся начального этапа формирования пушкинской прозы, осмыслить их в связи с общим направлением художественных исканий Пушкина в это время. Границы рассматриваемого периода — 1815—1822 годы — определяются самим исследуемым материалом. К 1815 году относится не только наиболее определенное из ранних прозаических произведений Пушкина, до нас не дошедших, — «Фатам, или Разум человеческий», но и его

---

<sup>8</sup> Ю. Тынянов. Проза Пушкина. — «Литературный современник», 1937, № 4, стр. 191.

<sup>9</sup> Солидаризируется с мнением Ю. Н. Тынянова и исходит из него в своей монографии о прозе Пушкина Н. Л. Степанов. См. в его кн.: Проза Пушкина, стр. 51. Ср.: Л. Сидяков. Проза Пушкина (рецензия на книгу Н. Л. Степанова). — «Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 209—210.

<sup>10</sup> А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 12.

<sup>11</sup> Там же, стр. 17.

первые доступные нам прозаические тексты. 1822 год — это год написания не дошедшей до нас полностью и не опубликованной при жизни Пушкина статьи «О прозе» (или «О русской прозе»), в которой он подытоживает свой первоначальный опыт работы над прозой и определяет программу ее будущего развития. Таким образом, период с 1815 по 1822 год и представляет собой начальный этап формирования пушкинской прозы, и его изучение в качестве своего рода ее «предыстории» необходимо и важно для восстановления общей картины ее развития. Конечно, материалов, которые позволили бы сколько-нибудь точно восстановить эту «предысторию» пушкинской прозы, недостаточно, но все же они есть, и это дает возможность, хотя в значительной мере и гипотетически, представить процесс ее формирования с середины 10-х до начала 20-х годов XIX века.

Пушкин обратился к прозе еще в лицее, причем едва ли не раньше, чем к стихам, как о том упоминает В. П. Гаевский в статье о лицейском творчестве Пушкина: «Пушкин писал по-русски преимущественно прозой до 1814 года: а уже с этого времени почти исключительно отдался поэзии...»<sup>12</sup>.

Если даже это и не совсем так, самый факт существования ранней прозы Пушкина, сопутствовавшей его лицейской поэзии, колеблет привычное представление о позднем появлении пушкинской прозы. Другое дело, что в общей перспективе творческого развития Пушкина проза связана преимущественно с его поздним этапом<sup>13</sup>, и ее утверждение определяется зрелостью пушкинского реализма. Однако несомненно и другое: так называемый переход Пушкина к прозе на рубеже 30-х годов XIX века был подготовлен его предшествующим, начиная еще с лицейских лет, опытом. Не будь его, Пушкин, вероятно, не смог бы сразу начать с чрезвычайно зрелых и совершенных произведений, какими оказались и «Арап Петра

---

<sup>12</sup> В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения «Современник», 1863, № 7, стр. 155.

<sup>13</sup> Только в этом отношении справедливы утверждения Д. П. Якубовича, что проза «хронологически была последним жанром Пушкина», или мысль Г. А. Гуковского: «пушкинская прозаическая манера хронологически локализована в 30-х годах». См.: Д. П. Якубович. Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 год. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 295—318; Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 332.



Велького» и другие незавершенные произведения конца 20-х годов, не говоря уже о «Повестях Белкина» и всей прозе 30-х годов. Таким образом, находит свое рациональное объяснение смущавшая исследователей уверенность, с какой Пушкин, казалось бы без предварительной подготовки, утверждает себя как прозаик в произведениях, предвещающих широкое развитие прозы в его творчестве.

Конечно, не случайно и то, что ранняя проза Пушкина почти не дошла до нас и мы вынуждены довольствоваться самыми скудными сведениями о ней. На ранних этапах своего творчества Пушкин, очевидно, не ощущал еще эстетического равноправия стихотворной и прозаической форм, и именно этим прежде всего можно объяснить отсутствие у него заботы о сохранении своих первых прозаических опытов (хотя утрата их зависела, несомненно, и от многих других причин). Однако он вновь и вновь обращался к работе над прозой, в которой вскоре же увидел важную для современной литературы задачу, от решения которой не считал себя вправе уйти.

Таким образом, и для пушкинской прозы существовал «лицейский подготовительный период» (в том числе и буквально), и, хотя он и не прослеживается так определенно и отчетливо, как период формирования поэзии Пушкина<sup>14</sup>, следы его сохранились и должны быть обязательно учтены исследователями.

Первыми прозаическими произведениями Пушкина, о существовании которых достоверно известно, были его «романы» «Цыган» и «Фатам, или Разум человеческий». Если о первом из них можно судить лишь очень приблизительно, то второй, о котором сам Пушкин упоминает в своем лицейском дневнике, благодаря его товарищам, сохранившим в памяти основную схему сюжета «Фатама», известен не только по названию. П. В. Анненков и В. П. Гаевский, основываясь на воспоминаниях лицейстов пушкинского выпуска, в своих работах, дополняя друг друга, воспроизводят сюжет «романа»<sup>15</sup>, и на этом

---

<sup>14</sup> Впрочем, и исследователи пушкинской поэзии сетуют на неполноту дошедших материалов, не дающих возможности вполне представить характер даже лицейской поэзии Пушкина. См. Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 91—92.

<sup>15</sup> См.: П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. Изд. 2-е. СПб., 1873, стр. 22, В. П. Гаевский. Пушкин в лицее.. — «Современник», 1863, № 7, стр. 158. О «Фатаме» см. также: Г. С. Глебов. Утраченная сказка Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 4—5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1933, стр. 485—487.

основании исследователи, прежде всего Б В Томашевский, восстановили возможный характер этого произведения. Нет необходимости воспроизводить здесь сведения П В Анненкова и В П Гаевского, а также соображения Б В Томашевского; отмечу только, что, по вероятным предположениям исследователей, «Фатам» представлял собой небольшую по объему (большое произведение в прозе в то время было еще, по-видимому, не по плечу юному Пушкину) философскую повесть (упоминаемая в лицейском дневнике третья глава ее носила название «Право естественное»<sup>16</sup>) Написана повесть была, конечно, в подражание Вольтеру, писателю, творчество которого, как известно, оказало значительное воздействие на Пушкина. Эта ориентация на Вольтера в создании первых прозаических произведений (по предположению Б В Томашевского, и «Цыган» мог представлять собой вариацию на тему «Простодушного»<sup>17</sup>) очень существенна Позднее, в статье «О прозе» (1822) Пушкин именно Вольтера назовет в качестве образца импонировавшей ему прозаической манеры, и самое утверждение «точности и краткости» как «первых достоинств прозы» (XI, 18), по мысли Б В Томашевского, явилось «результатом изучения прозы Вольтера»<sup>18</sup>

Конечно, не зная текста «Фатама», от которого до нас дошла только небольшая стихотворная вставка (см XVII, 15), невозможно судить о характере стиля этого прозаического произведения, однако о том, что стиль лицейской прозы Пушкина отличался от стиля его зрелой прозы, убедительно свидетельствуют сохранившиеся прозаические тексты этого же времени

Речь идет об отрывке из лицейского дневника Пушкина 1815 года, имеющем очень существенное значение не только как образец его ранней автобиографической прозы, несомненно, оказавшей воздействие на формирование и его художественной прозы Среди других записей здесь содержится также запись, которую с большим основанием можно считать первым собственно художественным текстом Пушкина в прозе это

---

<sup>16</sup> См запись 10 декабря «Вчера написал я третью главу *Фатама* и из разума человеческого *Право естественное*» (XII, 298)

<sup>17</sup> См Б Томашевский Пушкин Кн первая, стр 33

<sup>18</sup> Б В Томашевский Пушкин и французская литература — В его кн Пушкин и Франция «Советский писатель», Л, 1960, стр 126 Ср Н Л Бродский А С Пушкин Биография Гослитиздат, М, 1937, стр 678

датированная 17-м декабря запись об А. Н. Иконникове, в которой П. В. Анненков справедливо видел «первый полный опыт Пушкина в создании лица, характера — первое чисто литературное его произведение»<sup>19</sup> В последующей литературе о Пушкине это замечание П. В. Анненкова не было принято во внимание, и запись об Иконникове интересовала исследователей лишь с биографической стороны

Своеобразная личность А. Н. Иконникова, одного из первых лицейских гувернеров (неумеренное пристрастие к вину вынудило его вскоре же покинуть службу<sup>20</sup>), ярко воспроизведена Пушкиным. Встреча с Иконниковым, не порывавшим связей с лицеем и лицеистами, натолкнула его на мысль обрисовать его в своем дневнике, и этот портрет бывшего лицейского воспитателя оказался для Пушкина своеобразной «пробой пера» в художественной прозе. Хотя портрет этот основан на личных конкретных наблюдениях, Пушкин, очевидно, стремился воссоздать в нем черты, свойственные определенному типу людей. «Хотите ли видеть странного человека, чудака, — посмотрите на Ик<онникова>» (XII, 301). Иными словами, интерес к личности Иконникова вызван тем, что она дает материал для воссоздания «характера», и в этом отношении легко можно увидеть в опыте Пушкина следование литературной традиции, восходящей к «Характерам» Ж. де Лабрюйера. Жанр «характеров» — лаконичных характеристик — явился в данном случае образцом для Пушкина, и портрет Иконникова в дневниковой записи 1815 года решен именно таким образом. Связи Пушкина с литературой классицизма, в особенности французской, в лицейский период были очень значительными, и ориентация на свойственный ей прозаический жанр оказывается поэтому вполне закономерной. Правда, по словам Б. В. Томашевского, Лабрюйер принадлежит к числу тех французских классиков XVII в., «удельный вес» которых «для

---

<sup>19</sup> П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии стр. 24.

<sup>20</sup> «Иконников с бутылкой» упоминается в «национальной песне» лицейского «В лицейской зале тишина», и таким же он изображен на картине в «Лицейском мудреце». См. К. Я. Грот. Пушкинский лицей (1811—1817). Бумаги 1-го курса, собранные акад. Я. К. Гротом. СПб., 1911, стр. 218, 278. Об Иконникове см. там же, стр. 74. Ср. характеристику Иконникова, данную М. А. Корфом, в кн. Я. К. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. СПб., 1899, стр. 242—243.

Пушкина значительно меньше», чем таких писателей, как Буало, Расин, Корнель и Лафонтен<sup>21</sup>; все же творчество автора «Характеров» было ему хорошо известно<sup>22</sup>, тем более в лицейские годы.

Итак, Иконников для Пушкина — воплощение «странного человека, чудака», и портрет его, воспроизводимый далее, подтверждает эту характеристику: «Лицо бледное, волосы не острижены, не расчесаны; он стоит задумавшись — кулаком нюхает табак из коробочки — он дико смотрит на вас — вы его близкой знакомый, вы ему родственник или друг — он вас не узнает — вы подходите, зовете его по имени, говорите свое имя — он вскрикивает, кидается на шею, целует — жмет руку — хохочет задуманным голосом, кланяется — садится, начинает речь, не доканчивает, трет себе лоб, ерошит голову, вздыхает» (XII, 301).

Как видим, уже здесь намечается свойственная и зрелой прозе Пушкина передача психологического состояния героя через его внешние действия, однако решено это еще совсем иначе. В стилистическом отношении приведенный отрывок, как и вся запись об Иконникове, — свидетельство того, что лицейская проза Пушкина существенно отлична от последующей. Структура пушкинской фразы еще очень далека от той лаконичности и простоты, которые характерны для его зрелой прозы. Нагромождение действия, прерывистость фразы, даже некоторая запутанность периода — все это свидетельствует о незрелости ранней пушкинской прозы, вызывавшей, по-видимому, значительные затруднения для ее автора. Таким образом, запись об Иконникове убедительно опровергает установившееся мнение, будто уже с самого начала пушкинская проза приобрела черты, свойственные ее зрелому периоду. Другое дело, что и здесь мы убеждаемся в раннем формировании индивидуальной манеры Пушкина-прозаика, но не в большей степени, чем это применимо и к его лицейской поэзии, также рано обнаруживающей творческую индивидуальность юного поэта. Конкретность жизненных наблюдений

---

<sup>21</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 122.

<sup>22</sup> «Характеры» Лабрюйера Пушкин цитирует в своем «Путешествии из Москвы в Петербург» (см. XII, 257). В другом случае («Роман в письмах») он дает вымышленную цитату якобы из «Характеров» Лабрюйера (см. VIII, 53).

Пушкина, столь живо проявившаяся уже у истоков его поэзии (по крайней мере в тех его произведениях, которые дошли до нас), свойственна и его ранней прозе. Именно она, спорившая, как и в поэзии, с условностью унаследованных литературных форм, и в данном случае способствовала нарушению канонов избранного жанра и в конечном счете его разрушению.

Другие тексты, содержащиеся в лицейском дневнике 1815 года, также подтверждают мысль о незрелости ранней пушкинской прозы. В этом отношении характерна, например, запись от 29 ноября, в которой Пушкин говорит о своей влюбленности в Е. П. Бакунину. В записи этой проза перемежается со стихами — своими («И так я счастлив был, и так я наслаждался...») и В. А. Жуковского («Он пел любовь — но был печален глас...»). Само сочетание прозы и стихов, оказывая воздействие на прозаический текст, придает ему повышенную эмоциональность, не свойственную позднейшей прозе Пушкина. Наивное выражение юношеской любви, восторженность чувства требовали этого, и проза здесь как бы подчиняется стиху, вытекает из него: «Я счастлив был!.. нет, я вчера не был счастлив; поутру я мучился ожиданьем, с неописанным волнением стоя под окошком, смотрел на снежную дорожку — ее не видно было! — наконец я потерял надежду, вдруг нечаянно встречаюсь с нею на лестнице, сладкая минута!..» (XII, 297). И вслед за этим — стихи Жуковского.

В состав лицейского дневника 1815 года входит в сущности первая критическая статья Пушкина — «Мои мысли о Шаховском». А. З. Лежнев и в ней видел «уже налицо все особенности манеры Пушкина-критика»<sup>23</sup>. На самом же деле и эта еще очень неопытная статья свидетельствует лишь о нащупывании юным критиком своей индивидуальной манеры. Более прав поэтому Ю. Н. Тынянов, находивший, что «Мои мысли о Шаховском» «показывают, что лицейский Пушкин движется по иерархии карамзинской прозы»<sup>24</sup>.

О связанности «лицейского Пушкина» с условиями современного литературного развития говорит, быть может, и запись от 10 декабря, в которой Пушкин сообщает о своей текущей работе и планах на будущее. Среди них упоминается и

---

<sup>23</sup> А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 12.

<sup>24</sup> Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 282.

замысел под заглавием «Картина Царского Села» и приводится программа предполагаемого произведения:

- «1.) Картина Сада—
- 2.) Дворец. — *День в Ц.<арском> С.<еле>*.
- 3.) Утреннее гулянье
- 4.) Полуденное гулянье —
- 5.) Вечернее гулянье —
- 6.) *Жители Сарского Села*.

Вот главные предметы всеневных моих записок. — — Но это еще *будущее*» (XII, 298).

Б. В. Томашевский, справедливо отвергая версию, связывающую этот замысел с «Воспоминаниями в Царском селе», высказал предположение, что «Картина Царского села» должна была вылиться в большую описательную поэму в шести песнях<sup>25</sup>. Он ксылается при этом в особенности на пункты 3—5 плана, по его мнению, характерные для произведений этого жанра<sup>26</sup>. Возможно, однако, и другое предположение. Слова Пушкина: «Вот главные предметы всеневных моих записок» (курсив мой. — Л. С.), — могут относиться скорее не к описательной поэме, но к прозаическому произведению, о замысле которого в таком случае и идет речь. Если это так, то «Картина Царского Села» могла вылиться в произведение, примыкающее, например, к прозе К. Н. Батюшкова, незадолго перед тем (в конце 1814 г. в «Сыне Отечества») опубликовавшего свою «Прогулку в Академию художеств», содержащую также и описание Петербурга. Произведение это запомнилось Пушкину и много лет спустя, как известно, отразилось в его «Медном всаднике». Что касается самой возможности воздействия прозы Батюшкова на Пушкина, то вопрос этот уже поставлен Н. В. Фридманом, справедливо указывающим на Батюшкова-прозаика как предшественника Пушкина<sup>27</sup>. Если это остается гипотетичным в отношении «Картины Царского Села», то сама постановка этого вопроса заслуживает внимания. Пушкин-прозаик нередко воспринимался как писатель, не имеющий

<sup>25</sup> См.: Б. Томашевский. Пушкин. Кн. первая, стр. 38—39.

<sup>26</sup> «Именно для описательных поэм характерно разделение повествования на части дня: утро, полдень, вечер». — Там же, стр. 38.

<sup>27</sup> См.: Н. В. Фридман. Основные проблемы изучения творчества К. Н. Батюшкова. — «Известия АН СССР Серия литературы и языка», 1964, вып. 4, стр. 312—315. Ср.: Н. В. Фридман. Проза Батюшкова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 140—141; 165—166.

корней в русской литературе. По словам Г. О. Винокура, «к прозе Пушкин пришел путями неизвестными, дорогами окольными, учителей, наличных традиций на них он не повстречал»<sup>28</sup>. Но уже Ю. Н. Тынянов говорил о Карамзине, что «краткостью прозаической речи, хотя несколько искусственной», он отчасти был предшественником Пушкина<sup>29</sup>. Современные исследователи уверенно называют русских писателей XVIII века (Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина) в качестве возможных образцов для Пушкина при выработке его прозаической манеры<sup>30</sup>; А. В. Чичерин утверждает, что ранняя зрелость пушкинской прозы, уже в «Надиньке» (1819) почти не отличающейся от последующей, связана с тем, что в ней отразились итоги предшествовавшего развития русской прозы: «Пушкинская проза диалектически принимает в себя и преобразует в себе результаты длительного периода литературного развития»<sup>31</sup>.

Однако по отношению к ранней прозе Пушкина, сохранившейся лишь в очень небольшой своей части, решение этого, впрочем, чрезвычайно значительного и актуального, вопроса<sup>32</sup> не представляется возможным, и нет поэтому необходимости подробнее на нем останавливаться. Добавлю только, что связь с русской прозаической традицией очевидна в письмах Пушкина лицейского периода, также сохранившихся очень неполно. В них, и особенно в письме к П. А. Вяземскому 27 марта 1816 г. (см. XIII, 2—3), Пушкин, как это уже отмечалось в литературе<sup>33</sup>, примыкает к традиции арзамасского дружеского письма, литературность которого и связь с становлением русской прозы начала XIX века давно уже установлена.

Таковы основные материалы, позволяющие судить о лицейской прозе Пушкина; их очень немного, и уже то, что почти все они относятся к одному лишь 1815 году, говорит о яв-

---

<sup>28</sup> Г. Винокур. Культура языка, стр. 180.

<sup>29</sup> Ю. Тынянов. Проза Пушкина. — «Литературный современник», 1937, № 4, стр. 190.

<sup>30</sup> См.: А. В. Западов. Русская журналистика 1769—1774 годов. Изд. Московского университета, М., 1959, стр. 61; Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин. Творческий путь. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 75, 315.

<sup>31</sup> А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 73.

<sup>32</sup> См.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения, стр. 478—479.

<sup>33</sup> См.: Н. Л. Степанов. Дружеское письмо начала XIX века. — В его кн.: Поэты и прозаики, стр. 74—75.

ной неполноте воссоздаваемой картины. Тем не менее изучение даже этих крайне ограниченных материалов приводит к убеждению, что зрелость последующей прозы Пушкина вполне объяснима. Она была подготовлена ученическим периодом, которого Пушкин-прозаик не миновал так же, как не миновал его Пушкин-поэт. Более того, при всей недостаточности наших представлений о самом раннем этапе пушкинской прозы можно говорить о том, что пути ученичества в ней были принципиально общими с теми, которыми шел Пушкин в своей лицейской поэзии. Разница заключалась лишь в том, что для Пушкина-лицейста поэзия представлялась более важной, более органичной для него сферой деятельности. Обращения же к прозе были эпизодическими и скорее носили экспериментальный характер, нежели вызывались глубокой творческой потребностью или же ощутимыми тенденциями литературного развития. Этим, как уже говорилось, объясняется и то невнимание, с которым относился к своим первым прозаическим опытам Пушкин, видимо, не думавший даже о возможности их опубликования и не заботившийся поэтому и об их сохранении. И все же как бы мало значения ни придавал своей ранней прозе сам Пушкин, материалы, к ней относящиеся, вовсе не представляют в лучшем случае лишь биографический интерес; их не вправе обходить и исследователь пушкинской прозы, стремящийся объяснить ее генезис и пути последующего развития, во многом предопределяемого художественными исканиями уже и лицейских лет.

Дальнейшая работа Пушкина над прозой от 1815 по 1822 год прослеживается, к сожалению, очень слабо; текстов, относящихся к этим годам, совсем немного, и они, очевидно, неполно представляют то, что должно было, по-видимому, существовать. Иначе было бы необъяснимым появление в 1819 году отрывка «Надинька», который, конечно же, не мог быть первым после 1815 года обращением Пушкина к прозе. Однако никаких следов работы над ней ни в лицее, ни сразу после лицейства нет, и только в том же 1819 году возникает неясный замысел произведения, традиционно относимого к прозаическим; отрывок относящегося к нему плана начинается словами «...карты; продан...» (см. VIII, 429; речь здесь должна была, вероятно, идти о крепостном, впоследствии становящемся солдатом, а затем выслуживающемся в офицеры). Кроме того, несколько позднее, в первой половине 1820 года, Пуш-



кин работает над статьей «Мои замечания о русском театре», которую, видимо, готовил для «Сына Отечества». Однако и эта статья осталась незаконченной и неопубликованной.

1819—1820 годы в пределах начального этапа формирования пушкинской прозы отмечены, таким образом, новыми опытами Пушкина в этой области. Они отличаются от опытов 1815 года ростом мастерства Пушкина-прозаика. Это и позволило исследователям, видевшим в «Надиньке» самую раннюю из «прозаических попыток» Пушкина<sup>34</sup>, делать далеко идущие выводы о том, что вообще его ранняя проза не отличима от последующей. Спору нет, «Надинька» во многом напоминает зачины позднейших прозаических произведений Пушкина, однако этот небольшой отрывок дает основания и для иных заключений. Напомню, что А. В. Чичерин, более всего сделавший в анализе «Надиньки», акцентирует внимание не только на бесспорной близости этого отрывка к зрелой прозе Пушкина, чем обыкновенно и ограничиваются, но и указывает на то, что их различает. В эпитете, относящемся к одному из введенных персонажей, — «ветренный Вельверов» — он справедливо обнаруживает «слово, не типичное для позднейшей зрелой прозы Пушкина и напоминающее нам примитивность характеристик в русском романе XVIII века»<sup>35</sup>. Это очень существенное наблюдение, свидетельствующее о зависимости прозы Пушкина еще и в 1819 году от предшествующей литературной традиции.

Следует отметить явную близость прозаического отрывка «Надинька» лирике Пушкина петербургского периода, в которой темы молодого разгула и веселья, противопоставленных властвовавшему в «большом свете» чопорности и «мистики придворному кривлянию» («Послание к кн. Горчакову», 1819. II, 115), занимают, как известно, значительное место. Сама предполагаемая героиня задуманной повести — Надинька — также упоминается в стихах Пушкина, связанных с этой темой<sup>36</sup>. Однако стихи и в это время оставались основной сфе-

<sup>34</sup> См.: Н. О. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Книгоизд. т-ва «Книга», Пг—М, 1923, стр. 29.

<sup>35</sup> А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи, стр. 71.

<sup>36</sup> См. «К Шербинину», 1819 г.  
Житье тому, любезный друг,  
< . . . . . >  
Кто Надичьку, под вечерок,  
За тайным ужином ласкает. . (11, 87)

рой проявления таланта Пушкина, проза же по-прежнему находилась еще на далекой периферии его творчества, не играя в нем сколько-нибудь существенной роли и продолжая, как и в лицейские годы, носить экспериментальный характер. Правда, по-видимому, уже в это время у Пушкина начинает складываться представление о том, что состояние русской прозы неудовлетворительно и ее разработка представляет поэтому одну из насущных потребностей литературы. И все же основное направление его художественных исканий, как и в лицейский период, требовало преимущественного обращения к стихотворной форме, вполне способной выразить все то, что тогда занимало воображение поэта. Но, понимая принципиальную важность работы над прозой, Пушкин продолжал время от времени возвращаться к ней, разрабатывая и совершенствуя ее форму, резко противостоящую, в его сознании, стихотворной.

Современное состояние русской прозы глубоко не удовлетворяло Пушкина. В особенности отрицательно относился он к так называемой «поэтической прозе», разрабатывавшейся преимущественно писателями карамзинской школы. Пушкин считал необходимым противопоставить ей прозу, которая, отказавшись от злоупотребления поэтическими приемами, главным образом чрезмерной метафоризации и перифрастичности, основывалась бы на свойственных именно ей художественных принципах. Этого можно было достигнуть прежде всего путем собственной работы над прозой, и этим обусловлено появление уже в период южной ссылки двух так называемых «молдавских повестей» Пушкина, работа над которыми, совпав по времени с написанием статьи «О прозе» (1822), завершает начальный этап формирования пушкинской прозы.

О прозе Пушкина южного периода мы знаем очень мало, и утрата «молдавских повестей», сохранявшихся вплоть до 60-х годов прошлого века, является чрезвычайно досадной. Окружение, в котором они возникли, не дает возможности сколько-нибудь основательно судить о прозе Пушкина этого времени: это лишь отрывочные записи дневникового характера, преимущественно относящиеся к 1821 году и, как правило, очень лаконичные, а также статья, известная под названием «Заметки по русской истории XVIII века». Б. В. Томашевский и И. Л. Фейнберг видят в ней случайно сохранившееся введе-

ние к утраченным запискам Пушкина<sup>37</sup>. По собственному признанию Пушкина (см. «Начало автобиографии»; XII, 310), он начал их в 1821 г. и уничтожил в конце 1825 г. «Записки» Пушкина, бесспорно, занимали одно из центральных мест в его прозе начала 20-х годов и сыграли, по-видимому, немаловажную роль в ее совершенствовании. «Заметки по русской истории XVIII века» по своему характеру, видимо, занимали особое место в них, хотя, задуманные, по предположению Б. В. Томашевского, как «история того времени»<sup>38</sup>, записки Пушкина представляли собой скорее всего публицистическое произведение.

Ряд писем Пушкина южного периода, и особенно 1820—1821 годов, также представляет существенный интерес как своеобразная лаборатория его прозы. Прежде всего это относится к письму брату 24 сентября 1820 года, в котором описывается поездка с Раевскими на Кавказ и в Крым. Письмо это, ориентированное на традицию «писем-путешествий», выделяется тщательностью литературной отделки и было, конечно, рассчитано не на одного адресата. «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижимыми; жалею, что не всходил со мною на острый верх пятихолмного Бештау, Машука, Железной горы, Каменной и Змеиной. Кавказский край, знойная граница Азии — любопытен во всех отношениях» (XIII, 17—18).

Точность пейзажных описаний, лишенных цветистости, но не утрачивающих красочности, свойственной воссоздаваемой картине, свидетельствует о том «чувстве соразмерности и sobразности», которое вырабатывалось у Пушкина уже на раннем этапе его прозы. Подобный стиль, несомненно, противостоял прозе карамзинистов, культивировавшей жанр «путешествий» и решавшей его в направлении, прямо противоположном пушкинским принципам. В этом отношении разработка эпистолярной прозы имела для Пушкина самое существенное значение, не только дополняя, но в значительной мере и заменяя работу над прозой художественной. В собственно

---

<sup>37</sup> См.: Б. Томашевский Пушкин. Кн. первая, стр. 568; И. Л. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина, стр. 263.

<sup>38</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Кн. первая, стр. 569.

художественной же прозе Пушкина центральное место в это время должны были занять его не дошедшие до нас «молдавские повести» (1821—1823)<sup>39</sup>.

Сведения, которыми мы располагаем об этих произведениях, не позволяяют с достоверностью судить о степени творческой работы Пушкина над ними. Известно, что в их основу легли предания, записанные, по свидетельству И. П. Липранди, в несколько приемов из уст гетеристов, посещавших его дом<sup>40</sup>. Эти предания и были затем обработаны в повести, носившие, по словам Липранди, названия «Дука, молдавское предание XVII века» и «Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года». Копии их, сохраненные Липранди, находились затем в руках П. И. Бартенева, не опубликовавшего их, как полагают М. А. и Т. Г. Цявловские, из цензурных соображений<sup>41</sup>. Впоследствии они оказались утраченными, и вероятность их обнаружения, к сожалению, очень невелика. Трудно сказать, были ли «молдавские повести» Пушкина лишь обработанными записями устных рассказов или же самостоятельными произведениями, написанными на их основе<sup>42</sup>, однако в любом случае работе над ними Пушкин придавал большое значение, хотя и говорил, что «ему самому как-то не нравится» то, что он написал<sup>43</sup>. Мы не знаем причин этой неудовлетворенности Пушкина, но совершенно очевидно, что именно из-за своего недовольства написанным он охладел к своим повестям и, по-видимому, сам не позаботился об их сохранении. Однако, приступая к работе над «молдавскими повестями», Пушкин связывал ее с заботами о придании русской

---

<sup>39</sup> К этому же времени относится также и замысел «Влюбленного беса» Вопрос о нем, неоднократно рассматривавшийся в литературе, имеет самостоятельный характер и нет возможности поэтому останавливаться на нем в этой статье.

<sup>40</sup> См.: И. П. Липранди. Из дневника и воспоминаний. — В кн.: Пушкин в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1950, стр. 269—270 Г. Ф. Богач, не соглашаясь с версией Липранди, полагает, что источниками повестей явились записи рассказов не гетеристов-греков, но лиц из молдавского окружения Пушкина. См.: Г. Ф. Богач. Пушкин и молдавский фольклор, стр. 163, 166.

<sup>41</sup> См.: М. и Т. Цявловские. Дневник Долгорукова. — В кн.: «Звенья», т. IX. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 5—20.

<sup>42</sup> Липранди говорит, что Пушкин «составил» их «из молдавских преданий по рассказам трех <...> гетеристов». — Пушкин в воспоминаниях современников, стр. 269.

<sup>43</sup> Там же, стр. 270.

прозе того направления, которое он считал для нее необходимым. «С прозой беда! — говорил Пушкин Липранди в связи с «молдавскими повестями». — Хочу попробовать этот первый опыт»<sup>44</sup>.

Свидетельство Липранди, таким образом, подтверждает опытный, экспериментальный, причем в сознании самого Пушкина, характер его «молдавских повестей». Их историческая основа и сюжеты, восстановленные, как уже говорилось, усилиями исследователей, говорят о том, что эти повести вполне соответствовали романтическому направлению творчества Пушкина начала 20-х годов и в этом едва ли резко контрастировали его поэзии. Более того, их сюжеты вовсе не требовали именно прозаической формы, даже наоборот, скорее могли быть реализованы в стихотворных произведениях. Мрачную фигуру Дуки, молдавского господаря XVII века, тирана и кровопийцы, легче представить себе в качестве героя романтической поэмы; то же можно сказать и о ситуации, лежащей в основе сюжета «Дафны и Дабижи» (любовь честолюбца-арнаута Дуки к Дафне, прекрасной дочери господаря Дабижи, толкнувшая его на преступление, которое открыло ему путь к престолу). К тираноборческой теме Пушкин обращался в замыслах поэтических произведений начала 20-х годов («Вадим», 1822; поэма и трагедия); можно думать, что сюжеты из молдавской истории интересовали его с этой же стороны. Но для них Пушкин избрал не свойственную ему в это время прозаическую форму потому, что ее разработка вызывалась требованиями времени, потребностями литературы, очень остро им ощущавшимися.

О том, что Пушкин связывал свою работу над прозой с требованиями русского литературного развития и она носила в значительной мере экспериментальный характер, лучше всего свидетельствует его статья 1822 года «О прозе», к которой так или иначе приходилось уже обращаться: некоторые суждения, высказанные прежде, основаны на выводах, извлеченных из анализа этой статьи.

Статья «О прозе» не только имеет важное значение как наиболее концентрированное изложение взглядов Пушкина на прозу — и с этой точки зрения она неоднократно рассматри-

---

<sup>44</sup> Там же

валась в литературе<sup>45</sup>, — она также ретроспективно освещает весь начальный этап формирования пушкинской прозы, помогая понять его особенности и задачи, которые ставил перед собою Пушкин. Размышлениям Пушкина над проблемами прозы, закрепленным в статье, могла способствовать также и работа над «молдавскими повестями». То, что они совпадают во времени с этой статьей, а также слова Пушкина, обращенные к Липранди, подтверждают это предположение. Таким образом, и это важно учитывать, статья Пушкина «О прозе» писалась вовсе не «задолго до того, как он обратился к работе над прозой»<sup>46</sup>, но как раз в разгар этой работы, и положения этой статьи не были поэтому отвлеченным теоретизированием хотя бы и в связи с наблюдениями над современной литературой, но основывались уже и на его собственной творческой практике<sup>47</sup>. Выдвигая свои требования к прозе, Пушкин опирался на собственный опыт, и это придавало его критическим замечаниям большую весомость и убедительность. Так, критикуя, например, «вычурный перифрастический стиль театральных рецензий и противопоставляя ему свои требования, Пушкин мог основывать их на опыте статьи 1820 года «Мои замечания о русском театре», где эти требования были уже воплощены им в жизнь.

«Читаю отчет какого-нибудь любителя театра — сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполл... боже мой, да поставь — эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений. никто спасибо не скажет» (XI, 18).

Достаточно сравнить с этой пародией хотя бы характеристику Е. С. Семеновой в статье «Мои замечания о русском театре», чтобы убедиться в соответствии практики самого Пушкина требованиям, которые он выдвигает в статье «О прозе».

«Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою. Семенова никогда не имела подлинника» (XI, 10).

---

<sup>45</sup> См. Л. С. Сидяков. А. С. Пушкин и проблема прозы в 20-е и 30-е годы XIX века. — Ученые записки Латвийского государственного университета им. П. Стучки, т. XXIX. Вопросы истории литературы Рига, 1959, стр. 133—135.

<sup>46</sup> Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, стр. 235.

<sup>47</sup> Ср. А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 18.

, Кроме того, и сама статья Пушкина, по словам Ю. Н. Тынянова, не только включает полемику «против языка тогдашней прозы, но здесь предлагается взамен другой язык, которым написана заметка, язык разговорный»<sup>48</sup>.

Статья «О прозе» — это менее всего программа на будущее, как ее часто представляют, — хотя она, несомненно, имела и такое значение, — но прежде всего подведение итогов уже пройденного Пушкиным-прозаиком пути, и с этой точки зрения она непременно должна быть также осмыслена. Отвергая сложившуюся практику писателей-карамзинистов и приемы романтической прозы, статья эта выдвигает принципиально новый взгляд на прозу и, подводя итоги предшествовавшей работы, открывает перспективы будущего развития прозы Пушкина.

Итак, художественные искания Пушкина второй половины 10-х — начала 20-х годов подготовили его интенсивное обращение к прозе в будущем, когда утверждение на пути реализма неизбежно приводит его, и чем дальше, тем больше, к разработке прозаических жанров. Опыт работы над ранней прозой, несомненно, помог Пушкину в создании прозаических произведений конца 20-х и 30-х годов XIX века.

---

<sup>48</sup> Ю. Н. Тынянов, Проза Пушкина. — «Литературный современник», 1937. № 4, стр. 187—199.

## ИЗ ИСТОРИИ ЭЛЕГИИ В ПУШКИНСКУЮ ЭПОХУ<sup>1</sup>

Первая четверть XIX в. — пора напряженных исканий, лабораторных опытов в области русской лирики. Эта черта литературной эпохи осмысливается не сразу, журнальные разговоры концентрируются главным образом вокруг крупных жанров (эпопеи, трагедии), но в 1838 г. П. А. Плетнев с полным основанием заявляет: «В русской литературе более прочих родов обрабатываем был лирический»<sup>2</sup>. Внутри же «рода лирического» в числе жанров, подвергшихся наиболее настойчивой разработке, оказалась элегия. Выдвижение элегии совпало с коренными изменениями в самом строе жанрового и — шире говоря — эстетического мышления.

Положение о жанровой природе художественных представлений в XVIII — нач. XIX в. стало общим местом в историко-литературных исследованиях. Однако некоторые, и притом немаловажные, факты остаются не только необъясненными

---

<sup>1</sup> Автор считает долгом выразить искреннюю признательность Ю. Г. Оксману, Н. В. Измайлову, Л. С. Сидякову, С. Г. Исакову, А. Т. Венявскому и М. В. Розановой-Кругликовой, С. Ю. Неклюдову, А. М. Гурезичу, И. М. Семенко, С. А. Беляеву, Б. Н. Равдину, Е. А. Толдесу, Р. Д. Тименчику, Е. В. Душечкиной, А. Б. Рюгинскому, Г. Г. Суперфину и С. М. Волкову, читавшим статью в рукописи и поделившимся с ним критическими замечаниями и библиографическими справками.

<sup>2</sup> Сочинения и переписка П. А. Плетнева. СПб, 1885, т. II, стр. 246. [Рец.:] «Стихотворения Владимира Бенедиктова. Книга вторая. — «Елена» Поэма Е. Вернега».



ми, но даже незарегистрированными в научных трудах, посвященных литературной жизни того времени. А между тем факты эти вносят поправки и уточнения в сложившуюся концепцию.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что теоретики располагали чрезвычайно сбивчивыми и путанными определениями жанров. «Строгого, логического разделения стихотворений на разные роды сделать не можно, — признавал А. Ф. Мерзляков, — ибо пределы их часто сливаются и входят один в другой; самые роды заимствуют друг у друга средства для достижения цели, и потому многие отдельные части могут быть общими для всех. Впрочем, даже и нет еще определенного закона или начала, на котором бы мог основаться такой раздел: и до сих пор для отличия одного рода от другого и разделения каждого особо служили основанием иногда материя, иногда формы; все зависело от произвола поэтов, их цели и дарований. Сверх того нельзя ограничивать также и числа родов, какое теперь находится; и умножение их всегда было и будет позволено. К тому же есть предметы, которые способны к одной и двум формам, а некоторые весьма удачно представляются во всех возможных видах»<sup>3</sup>. Расплывчатость жанровой терминологии, отсутствие логического начала в разделении жанров приводили к разноречивым жанровым показаниям и вообще разного рода странностям: так появляется наименование «элегические оды» у В. В. Капниста, отсюда басня И. И. Дмитриева становится образцом элегии<sup>4</sup>, так Н. И. Греч зачисляет под рубрику «од» «Смерть Лилы. (К Ф. Ф. Кокоскину, на смерть его супруги)» Батюшкова<sup>5</sup>, а Н. Ф. Остолопов считает, что стихотворение «Пленный»,

---

<sup>3</sup> Краткое начертание теории изящной словесности. В двух частях. Издано профессором А. Мерзляковым. М., В Университетской Типографии, 1822, стр. 65—66.

<sup>4</sup> См.: Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, СПб., 1878, стр. 141.

<sup>5</sup> Учебная книга российской словесности или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности, изданные Николаем Гречем. СПб., в типографии издателя, 1820, ч. III, стр. 48. Тонкий стилистический анализ стихотворения Батюшкова дан в статье Л. Я. Гинзбург «Поездия лирика Пушкина» (журн. «Звезда», 1936, № 10, стр. 160—177).

включенное в батюшковских «Опытах» 1817 г. в раздел «Элегии», может быть образцом романса<sup>6</sup>.

Самый факт такого разнобоя в жанровых обозначениях не обращал на себе внимания историков литературы. Между тем значение его таково, что уже просгая его констатация может корректировать методологические установки. Жанровые ярлыки, не санкционированные характеристикой автора или хотя бы какого-нибудь современного ему критика либо читателя, выглядят по меньшей мере сомнительными. Становится очевидной необходимость изучения структуры авторских сборников, принципов жанровой систематизации поэтического материала и читательского восприятия его.

Однако безусловная опора на авторские сборники не гарантирует (как это могло бы показаться с первого взгляда) достоверность исследовательских выводов. В своей работе ученый вынужден постоянно считаться с тем обстоятельством, что авторские сборники не всегда в точности соответствовали представлениям автора; их композиция обычно складывалась в результате действий издателей, подчас противоречивших авторским стремлениям (убедительные примеры тому находим в истории первого лирического сборника А. С. Пушкина).

Отсутствие четко-формального принципа жанровой классификации заставляло основывать ее на критерии «чувства» («материи»)<sup>7</sup>. В литературном сознании эпохи еще жило представление о том, что идеальное произведение искусства строится как изображение строго и выпукло отграниченного «чувства» или «характера» (см. статью «Характер» в третьем томе словаря Остолопова, на стр. 456—458). Но здесь возник целый ряд сложностей, обнаруживались «пересекающиеся» явления. Во-первых, нелегко было, например, дать определение «оде», генеральному жанру (по представлениям 1800—

---

<sup>6</sup> Словарь дрезней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным Членом разных Ученых Обществ. Часть третья. В Санктпетербурге, в Тип. Императорской Российской Академии, 1821, стр. 46—48.

<sup>7</sup> Интересно, что именно отсутствием четких жанровых границ аргументирует С. Е. Раич пользу строфического экпериментирования. — Раич. О переводе эпических поэм южной Европы и в особенности итальянских. — Сочинения в прозе и стихах. Труды Общества любителей российской словесности при Имп. Московском университете. Часть третья. М., В Университетской Типографии, 1823, стр. 204—221.

1810-х гг.) лирической поэзии: Державин в своем рассуждении о лирической поэзии приводит образцы и унылых, и торжественных, и радостных, и философических од. Во-вторых, существовали жанры, характеристика которых опиралась на признание правомерности перехода от одного эмоционального тона к другому (сатира, послание). В-третьих, все более прочные позиции завоевывала элегия — жанр, по единодушному, кажется, утверждению теоретиков, воплощавший «смешанное чувство» (в этом, собственно, и заключается историческая роль элегической поэзии). Наконец, озадачивало существование «пиэс», «которые совсем не знаешь, к какому отнеси роду»<sup>8</sup>.

Но можно ли вследствие этого вообще ставить вопрос о жанрах и, в частности, пытаться нарисовать историю отдельных жанров — применительно к 1800—1820 годам? Да, можно, потому что, во-первых, если и существовал разноречивый в определении жанровой природы поэтических произведений, то самый принцип отнесения стихотворения к тому или другому «роду» еще ощущается в качестве эффективного и осуществляется регулярно. Это означает, что читательская и писательская психология оперирует хотя и зыбкими, приближенными, но все же воспринимаемыми как вполне реальные и необходимые жанровыми наименованиями.

Во-вторых, не чем иным, как живучестью жанровых представлений не объяснить те споры, которые происходили в 10-е и 20-е годы вокруг баллады, поэмы, элегии и оды, а в завуалированной форме — вокруг басни, идиллии (и «русской идиллии») и эклоги, мадригально-альбомных и «вакхических» стихов. Литературная борьба не сводима, разумеется, к прениям по поводу жанровой терминологии: за ними стояли глубокое различия в идейных, общественных, эстетических позициях. Но то обстоятельство, что споры о народности, о направленности литературы, о ее предмете и назначении, о романтизме и классицизме то и дело облекались в формы жанровых дискуссий — в высшей степени показательное. Причины этому лежат в подчеркнуто экспериментальном характере деятельности русских поэтов первой четверти века, в ходе которой представители различных общественных и

---

<sup>8</sup> М<е>рзл<я>ж<о>в. Россияда. Поэма Эпическая Гна Хераскова (Письмо к другу) — «Амфион», 1815, январь, стр. 45—46

литературных кругов придавали широкое общественно-просветительное значение работе над жанром и слогом.

Именно поэтому историко-литературная наука находится в большом долгу перед данным периодом русской литературной жизни. Если вопрос о роли жанров и жанровых представлений глубоко разработан в литературной науке (в первую очередь сошлемся на основополагающие труды Ю. Н. Тынянова), то проблема истории отдельного жанра оставалась в тени<sup>9</sup>. Характеристика одного из центральных лирических жанров эпохи — элегии — обычно ограничивается самыми общими и внешними атрибутами и нередко сводится к повторению трафаретных цитат (из О. Сомова и В. Кюхельбекера). У нас не вполне изжито представление об элегии как о чем-то заведомо порочном и ущербном, таком, что нужно в срочном порядке и любыми находящимися в распоряжении средствами преодолеть. Вопрос о внутренней эволюции жанра как смене задач, стоявших перед ним, подменяется чисто оценочными определениями, варьируемыми в зависимости от объекта исследования (критерием оценки подразумеваются творческие позиции восхваляемого автора): если речь идет о Батюшкове, то «конкретный» Батюшков противопоставляется «абстрактному» Жуковскому, если о Баратынском — то он противопоставляется «менее глубоким» и «более поверхностным» Жуковскому и Батюшкову и т. д.

Мы поставили своей целью установить основные вехи в истории русской элегической поэзии. Предлагаемая нами схема иллюстрируется лишь творческой практикой ведущих деятелей элегической школы, что уже само по себе заставляет усомниться в безусловной правильности формулируемых положений. Вместе с тем история элегии занимает нас ровно

---

<sup>9</sup> Назовем отдельные исключения: Г. А. Гуковский. Элегия в XVIII веке. — В его кн.: Русская поэзия XVIII века. «Academia», Л., 1927, стр. 48—102. И. Л. Альми. Элегии Е. А. Баратынского 1819—1824 годов. (К вопросу об эволюции жанра). — Уч. зап. Ленинградского гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 219, Л., 1961 (Вопросы истории русской литературы), стр. 23—50. Р. В. Иезуитова. Из истории русской баллады 1790 — первой половины 1820 годов. (Жуковский и Пушкин). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1966. С. М. Клюев. К истории жанра дум. — Уч. зап. Московского гос. пед. института им. В. И. Ленина, т. 231, М., 1964 (Вопросы стиля художественной литературы. Под общей редакцией доктора филологических наук, проф. А. И. Ревякина).

поскольку, поскольку она характеризует движение эстетических представлений, насколько на базе ее можно проследить какие-то закономерности исторического развития русской лирики (данной эпохи) в целом.

\* \* \*

И у современников, и в позднейшей критике мысль о начале русской элегии, как правило, ассоциировалась с Жуковским, точнее с его «Сельским кладбищем», переводом из Грея. Интересно при этом отметить, что в авторских сборниках Жуковского отдел элегии был самым малочисленным (центральный жанр, привлекающий внимание поэта, не они, а баллады), в издании 1824 г., например, он состоял только из «Сельского кладбища», «Вечера», «Славянки» и элегии «На кончину Ее Императорского Величества Королевы Виртембергской». Это обстоятельство, однако, нисколько не затрудняло современного читателя в определении творчества Жуковского как элегического.

Дело в том, что «материей» элегии (как мы уже говорили) считалось «смешанное чувство». Лирика Жуковского, с ее установкой на «меланхолию»<sup>10</sup>, прямо соотносилась с этим представлением. В 1853 г., воспитанный на поэтической культуре первой трети XIX в., С. П. Шевырев подчеркивал, что «не одно чувство душевное дало содержание поэзии Жуковского, а вся душа человека со всеми ее явлениями. Жуковский такой же двигатель чувства, как и мысли, которую он назвал великаном»<sup>11</sup>. Приведенное высказывание удачно фиксирует важную особенность лирического метода Жуковского: не отдельные «чувства», а «душа» в целом (отождествленная с «меланхолией»), человек в единстве своем — вот что является объектом наблюдения и изображения. Круг интересов Жуковского в лирике не замыкался медитативной формой, в которой написаны стихотворения, составившие раздел

---

<sup>10</sup> О содержании понятия «меланхолия» в поэтическом мышлении карамзинистов см. в моей статье «К эволюции пушкинской лирики преддекабрьского десятилетия». — Пушкинский сборник. Изд. Горьковского университета (в печати).

<sup>11</sup> О значении Жуковского в русской жизни и поэзии Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Московского университета ординарным профессором русской словесности Степаном Шевыревым 12 января 1853 года. М., 1853, стр. 38—39.

элегий; однако тенденция к обобщенному показу («вся душа») брала верх над изображением единичных душевных событий. Первый этап развития элегического жанра (каким он существовал в начале XIX в), условно соединяемый с лирической практикой Жуковского, нес с собою констатацию принципиальной сложности и многоплановости душевной деятельности человека, признание безостановочного «движения» психологической жизни в качестве главного ее атрибута.

Это представление противостояло принципу статического изображения в лирике XVIII в., с господствовавшей в ней точкой зрения о несмешиваемости различных душевных состояний и сфер человеческой жизни. В этом смысле лирические произведения Жуковского «антижанровы», несут в себе заряд разрушительной силы. Отсюда и возможность истолкования лирического творчества Жуковского в целом как элегического, при расплывчатости жанровых границ внутри авторских сборников.

Провозгласив движение и изменения в эмоциональной жизни в качестве коренного ее свойства, лирика Жуковского не преследовала цели проследить конкретный механизм этих изменений. Выдвижение во главу угла индивидуальности не соединилось в элегической лирике с конкретностью изображения, а наоборот, обусловило у Жуковского все усиливавшуюся тенденцию к абстрагированию, переключению психологической темы в философский план. Человек формируется общими внеличными категориями<sup>12</sup>, а не внутренними противоречиями и разнонаправленными эмоциональными побуждениями. Душевные движения не истолкованы как противоречия, психологическая жизнь не понята как внутренняя борьба.

Элегии Жуковского пристроились в читательском сознании к общей линии элегической поэзии лишь в конце 1810 гг. Вообще выход элегии на магистральные пути русской поэзии следует датировать не 1802 годом — когда появились элегии Жуковского («Сельское кладбище») и Андрея Тургенева («Угрюмой осени мертвящая рука...»), — а серединой 10-х гг. Для беседчика А. С. Хвостова элегия не представляет никакой литературной угрозы, она вся в прошлом. «О утрате Элс-

---

<sup>12</sup> «Добро», «блаженство», «рок» и проч. Для Жуковского важно не то, что «душа» уныла, а то, что она «влекома унынием в горнее». Ср. в Собр. соч. в 4-х томах. Гослитиздат, М.—Л., 1959, т. 1, стр. 320.

гии и буколических стихотворений, кажется, много тужить не должно, — добавляет он. — Элегия никогда естественную быть не могла, и все сочинители, несомненно, ум свой и чувствования, кои на себя наклепывали, в элегиях показывали, а не настоящее положение свое в несчастиях и неудачах любви»<sup>13</sup>. (Это — самое характерное, самое банальное из числа обвинений по адресу элегий). В составленном Батюшковым в 1810 г. «Расписании моим стихотворениям» (в записной книжке)<sup>14</sup> нет ни раздела элегий, ни раздела посланий; будущие «элегии» или находятся под рубрикой «смесь», или идут под рубрику «анакреонтика», или вовсе вынесены за рубрики.

Но к середине второго десятилетия положение изменяется. Журнальные страницы заполняются теоретическими, русскими и переводными, статьями об элегии. Батюшков выступает с литературным манифестом, обосновывающим поэтическую и общественную значимость мелких стихотворных жанров<sup>1</sup>. При очередном планировании сборника элегии противопоставляются всем другим лирическим жанрам: «Стихи разделяю на книги: 1-я — элегии, 2-я — смесь, романсы, послания, эпи-

---

<sup>13</sup> А. Хвостов. О стихотворстве. — Чтение в Беседе любителей русского слова. Книжка третья. СПб., В Медицинской Типографии 1811 года. стр. 27.

<sup>14</sup> См. публикацию Н. В. Фридмана «Новые тексты Батюшкова. (К 100-летию со дня смерти поэта)» — в «Известиях АН СССР. Отделение литературы и языка», 1966, т. XIV, вып. 4, июль—август, стр. 364—371. Перепечат. в изданиях: 1) К. Н. Батюшков. Сочинения. Гослитиздат, М., 1955, стр. 430—431; 2) К. Н. Батюшков. Полное собрание стихотворений. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Н. В. Фридмана. «Сов. писатель», М.—Л., 1964. («Библиотека поэта», большая серия, 2-е издание), стр. 260—261.

<sup>15</sup> Речь о влиянии легкой поэзии на образованность языка. — Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете, 1816, ч. V, «Прозаические сочинения», стр. 45—62. В середине 10-х гг. наблюдается процесс сближения понятий «элегии» и «безделки» «альбомные стихи», тогда как ранее элегию рассматривали как жанр, родственный дидактической поэзии. В заметке «Географическое описание царства поэзии», напечатанной за подписью «ъ. ъ.». «Не И. И. Пущин ли?» в «Вестнике Европы», 1814, № 23, стр. 219, Элегия названа столицей «опасной области», народ которой занят «всякого рода безделками», а в 1832 г. Д. В. Давыдов мотивирует свой отказ от включения в сборник стихотворений своих старых элегий самокритичными нападениями на них за «краски фаянсовые», за «фаянсовую живопись» в духе «школы Буше, Ванло, Миньяра». (Письма кн. П. А. Вяземскому. — «Старина и Новизна», XXII, 1917, стр. 14 и 53).

граммы и проч.»<sup>16</sup>. А несколько позже Батюшков замечает: «Отделение элегии будет лучшее»<sup>17</sup>. Наконец, рождается формула, выделяющая и уравнивающая элегии и послания.

Стремление к четкой и схематизирующей жанровой формуле было обусловлено сознательным отталкиванием от художественных принципов лирики Жуковского. В отличие от последнего, Батюшкова интересует не метафизически истолкованная «душа», а изображение конкретных душевных движений. Батюшков равнодушен (до 1817 г.) к «медитативной», философической лирике, он работает в области элегии эротической и с самого начала ориентируется не на Грея, а на Парни и Тибулла. Внесение же «общего» содержания он думает осуществить на основе сочетания интимного материала с «историческим». Работа в этом направлении представляла особые трудности. Проблема сочетаемости исторического и лирического продолжала и в 20-е годы осознаваться как крайне актуальная; напомним чрезвычайно знаменательное признание П. А. Плетнева (из письма к А. Пушкину от 22 января 1825 г. — XIII, 134): «Историю никак не уломаешь в лирическую пьесу». Свой пессимистический вывод элегик Плетнев аргументирует ссылкой на «Бейрона» Козлова и думы Рылева.

«Пленный» явился первой внутри батюшковского элегического творчества попыткой представить внутренний мир объективированного, помещенного во внешнюю среду и несовпадающего с авторским образом героя. Соединение внутреннего монолога и (обрамляющего его) внешнего изображения унывающего персонажа и пейзажа, на фоне которого он выступает, было механическим и не придавало конкретности ни одному компоненту лирического целого: ни пейзажу, рисующему ус-

---

<sup>16</sup> Письмо Батюшкова Гнедичу. Начало сентября 1816 г. — Сочинения К. Н. Батюшкова. Изданы П. Н. Батюшковым. Том III, СПб., 1886, стр. 395

<sup>17</sup> Письмо Гнедичу от 25 сентября 1816 г. (III, 400). Это высказывание позволяет думать, что Батюшков определял не только общую жанровую схему стихотворного тома «Опытов», но и состав каждого из отделов — по крайней мере, отдела элегий. Расстановку же стихов внутри раздела осуществлял Гнедич — по-видимому, в соответствии со следующей инструкцией Батюшкова: «Советую элегии поставить в начале. Во-первых, те, которые тебе понравятся более, потом те, которые хуже, а лучшие в конец. Так, как полк строят. Дурных солдат в середину». — См. Приложение к «Отчету Имп. Публичной библиотеки за 1895 г.». СПб., 1898, стр. 26, особая пагинация.



ловную картину «не нашей», «южной» природы, ни психологическому облику героя. «Русской казак поет как трубадур слогом Парни, куплетами фр.<анцузского> романса», — насмешливо записал Пушкин на полях «Опытов» (XII, 262).

Батюшков отступает. Искать соответствия между слогом и «объективным» героем надо иначе, следует отказаться от современного персонажа, слишком наглядные атрибуты которого дисгармонируют с традиционно-элегическими средствами. Батюшков вплотную подходит к проблеме сочетания элегической лирики с «историей». Но проблема эта ставится так: не «историзовать» заданного элегическим каноном героя, а наоборот, «элегизировать» историю, обнаружив в ней пригодный (в качестве фона для элегических размышлений) материал. С другой стороны, с отказом от «личных» тем, провозглашенным в послании Дашкову, под вопросом оказалась (пусть на короткое время) не только эстетическая правомерность интимных эмоций, но и самый принцип элегической интроспекции. В стихотворении «На развалинах замка в Швеции» Батюшков нащупывает компромиссный путь: «Одена храбрый внук» выступает субститутом элегического автора — авторское изложение легко впитывает его наставления «сыну». Уже в силу этого задание выполнено: историческая древность становится хронологически фиктивной («некогда» — вот временная среда, в которой разворачиваются элегические размышления) и, следовательно, поддающейся элегизации.

В «Переходе через Рейн» события вновь перенесены в современность (демонстративно подчеркиваемую — «1814 г.»), но воинскую современность Батюшкову труднее поэтизировать, чем «некогда» («с Д. Давыдовым не должно и спорить» — Пушкин, XII, 277). Здесь у Батюškova используются два способа: героико-одическая интонация<sup>18</sup> и соединение современных реалий воинского быта с их историческими параллелями. Границы между эпохами, рисующимися взору поэта, стираются.

---

<sup>18</sup> Н. Греч ассоциировал это стихотворение именно с одическим жанром. См. «Учебную книгу российской словесности...», III, 1820, 121—124. Прибегая к принятому в батюшковских «Опытах» жанровому принципу расположения стихотворений, Б. В. Томашевский оправдывает включение «Перехода» в раздел элегий убедительными, на наш взгляд, соображениями. См.: К. Батюшков. Стихотворения. Вступительная статья, редакция и примечания Б. Томашевского. «Сов. писатель», Л., 1948. («Библиотека поэта», малая серия, 2-е издание), стр. 294—295.

Лирическое повествование в «Умиравшем Тассе» заключено в четкие исторические рамки. Это уже не «некогда» «Замка в Швеции» и не «конкретность» современного события («Переход»). Батюшков стремится изобразить внутренний облик и судьбу «объективного» героя в единстве с характеристикой его эпохи. Сама по себе история элегии не нужна; но надо добиться, чтобы текст стихотворения не заключал в себе анахронизмов, чтобы субъективно-авторское содержание ушло в подтекст и выступало бы только в виде «второго плана». «Слог Парни» новому герою, видимо, не противоречит. Читатель начала 20-х гг. ценил в «Умиравшем Тассе» прежде всего именно соответствие исторического колорита исповедующемуся персонажу и «точность» описаний. «Часто у стихотворцев, в подобных описаниях, встречаются общие места, так что многие предметы, упоминаемые при изображении Рима, без труда можно перенести в Москву или Пекин, — писал Плетнев в 1823 г.<sup>19</sup> — Это составляет недостаток местности. Здесь, напротив того, все переносит читателя в столицу дрезнего мира». Далее Плетнев настаивает и на исторической достоверности психологического изображения Тасса у Батюшкова<sup>20</sup>. Уже в 1830 г. эти качества «исторической» элегии Батюшкова для Пушкина не бесспорны. «Эта элегия конечно ниже своей славы». Он высмеивает метод раскрытия внутреннего мира исторического лица: «Это умирающий В.<асилий> Л.<ьвович> — а не Торквато» (XII, 283)<sup>21</sup>. Если жизненная судьба батюшковского Тасса определена внешними обстоятельствами, то его психологический облик из них невыводим, он принадлежит всецело элегии.

В творчестве Батюшкова отчетливо обнаруживается тенденция к внутренней дифференциации элегического жанра. Историческая элегия, оперируя схематическим образом, стремится представить его в виде объективированного персонажа,

---

<sup>19</sup> В третьей книжке «Журнала изящных искусств». Цит. по изд.: Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. 1. СПб., 1885, стр. 99.

<sup>20</sup> Там же, стр. 101. Ср. характеристику этой элегии в статье Г. П. Макогоненко «Поэзия Константина Батюшкова» в кн.: К. Н. Батюшков. Стихотворения. «Сов. писатель», Л., 1959 («Библиотека поэта», малая серия, 3-е издание), стр. 74—76.

<sup>21</sup> Датировку данной записи см. в сообщении В. Л. Комаровича «Пометки Пушкина в «Опытах» Батюшкова». — «Литературное наследство», т. 16—18. Журнально-газетное объединение, М., 1934, стр. 894—895.

выступающего во внешней среде. Возможности исторической элегии полностью выявлены Батюшковым, далее ставится вопрос об использовании ее в крупных жанрах. Гораздо более плодотворной и перспективной оказалась вторая линия — линия любовно-психологической элегии, строившейся в форме внутреннего монолога (с установкой на авторскую «откровенность» и «искренность»). Вспомним об отказе Батюшкова печатать элегии 1815 г. Письмо Жуковскому от 27 сентября 1816 г.)<sup>21а</sup>. Углубление психологического анализа осуществлялось в русской лирике первой трети века на основе учета и развития ее достижений. В любовно-психологической элегии Батюшкова интересуют не просто общие мотивы любовного томления или сладостного уныния, но драматическое столкновение разнонаправленных душевных движений, не «душа», а «чувства», и при этом все более «история чувства». Отсюда особое внимание обращается на эмоциональную определенность и интенсивность в противовес «меланхолической» расплывчатости (или, по терминологии В. Кюхельбекера в «Мнемозине», — «посредственности, умеренности») лирики Жуковского. Рождается — в элегии Жуковского невозможная — антитеза «рассудка» («ума») и «страстей» («сердца»). Эта антитеза расчищала дорогу новым для русской лирики мотивам разочарования, охлаждения, бесчувствия, раздвоения (в противоположность «единству» Жуковского). Психологические изменения стали трактоваться не как непрерывное и неопределенное движение, а как резкий перелом, обострение внутренних противоречий. А это требовало объяснения более конкретного, чем у Жуковского.

Несмотря на очевидное существование двух линий внутри батюшковского элегического творчества, элегический жанр Батюшкова в к. 10-х — нач. 20-х гг. воспринимался (и читателями, и им самим) как нечто целое и единое. «Историческая элегия» выделяется в критических отзывах только как образец жанрового совершенства или — у А. А. Бестужева<sup>22а</sup> — как образец романтической поэзии, но не как самостоятельная

---

<sup>21а</sup> См. К. Н. Батюшков. Сочинения, т. III. Пб, 1887, стр. 404, ср. стр. 733

<sup>22</sup> В «Ответе на Критику Полярной Звезды, помещенную в 4, 5, 6 номерах Русского Инвалида 1823 года». (Автор критического выступления в воейковской газете — В. И. Козлов). См. «Сын Отечества», ч. 83, 1823, № 4, стр. 179.

жанровая разновидность. Уровень жанрового мышления требует закрепления интегральных жанровых признаков. В начале нового десятилетия Жуковский — Батюшков — Пушкин — Баратынский образуют ряд, канонизированный в качестве магистрального пути литературного развития<sup>23</sup>. Одно из главных оснований для подобного сближения — элегия. То, что Жуковский и Батюшков, Баратынский и Пушкин пишут элегии — более важно, чем то, что они пишут разные по характеру стихотворения. Первым, кто заговорил о новом этапе в истории элегии (связывая его с творчеством Баратынского), был Плетнев: «В элегическом роде он <Баратынский> идет новою, своею дорогою. <...> Во всем отчет составляет отличительность его стихов»<sup>24</sup>. Вслед за ним Пушкин, задаясь в 1827 г. писать заметку о Баратынском, собирается определить его место в элегической школе, отделяя его, как и в 1822 г., от «подражателей подражателей» (XIII, 44): «Сопери. <нки> Бар.<атынского> — Батюшк.<ов> и Жук.<овский> сравн» (XI, 231)<sup>25</sup>.

К исторической элегии Баратынский обнаруживает полное безразличие, его интересы прикованы к тому «разочарованию», которое в общей форме намечено в поздней лирике Батюшкова. Человеческое бытие выступает для Баратынского в виде двух резко разграниченных и полярно-сопряженных

---

<sup>23</sup> Наиболее выпукло эта точка зрения выразилась в знаменитом обзоре П. А. Плетнева в «Северных Цветах» на 1825 г. О «корифеях» и «опозиции» в русской поэзии 20-х гг., см. статьи В. А. Гофмана: 1) «Рылеев — поэт» — в сб.: Русская поэзия XIX века. Сборник статей под редакцией и с предисловием Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. «Academia», Л., 1929, стр. 1—73. См. характеристику этой работы во вступительной статье Тынянова, на стр. 8. Ср. рецензию Д. Благого в журнале «Литература и марксизм», 1929, № 1; 2) «Литературное дело Рылеева». — в кн.: К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Редакция, предисловие и примечания Ю. Г. Оксмана. Вступ. статья В. Гофмана. Издательство писателей в Ленинграде. <Л>, <1934>, стр. 1—67; 3) «Поэтическая работа декабристов» — «Литературная учеба», 1934, № 1, стр. 28—49.

<sup>24</sup> «Сев. Цветы на 1825 год», стр. 65—66. Перепеч. в I томе «Сочинений и переписки П. А. Плетнева», 1885. При цитировании мы выпустили дежурные комплименты.

<sup>25</sup> Сам Баратынский шутивно ставил себя между Батюшковым и В. Л. Пушкиным. — См. его письмо Н. А. Полевому от 25 ноября 1827 г. — Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. Подготовка текста и примечания О. Муратовой и К. Пигарева. Гослитиздат, М., 1951, стр. 448.

эпох: «старости» и «молодости» (это синонимы «опыта», или «истины» и «страстей», или «заблуждений») <sup>26</sup>. «Разочарование» в романтической поэзии 20-х годов понималось как черта молодого героя и стало трактоваться как «преждевременная старость души» (Пушкин, XIII, 52). И «страсти» и «холод» равно естественны и неизбежны и этически нейтральны. Эта свобода элегии от этического оценивания особенно привлекала к себе Пушкина в нач. 1820-х гг., в период, когда он увидел узлы, соединяющие элегию с лирикой политической, т. е. принципиально оценочной.

«Разочарование» предоставляло новые возможности для психологического анализа <sup>27</sup> — во-первых, в поле его рассмотрения включалось не только «чувство», но и «бесчувствие», а во-вторых, оно знаменовало собой новый метод изучения «чувств» — «во всем отчет», по выражению Плетнева <sup>28</sup>. Эстетическая правомерность для Баратынского новых тем и психологических состояний предполагала разработку их применительно к обычным элегическим событиям — любовное признание, разлука, свидание.

Утверждение одинаковой естественности и неизбежности и эпохи «страстей» и эпохи «опыта» вело к принятию в качестве конечной причины психологических изменений «рока», «всеядящей судьбы», общей для всех. (Пушкин южного периода именно в этом решительно разошелся с Баратынским.) В любовно-психологической элегии появляются черты, сближающие ее с философской лирикой — но нового, фрагментарного

---

<sup>26</sup> См. статью Баратынского «О заблуждениях и истине» — впервые напечатана в «Соревнователе», 1821, ч. XIII, № 1, стр. 25—36, в последний раз — в «Поли. собр. соч. Е. А. Баратынского» под ред. М. Л. Гофмана. Пгр., 1915, т. II, стр. 199—203.

<sup>27</sup> Об этом см. в ценной статье И. Л. Альми, упомянутой выше, в примечании 9.

<sup>28</sup> К этим словам Плетнева Д. Р. К., цитируя их, сделал описку: «От точки до точки не понимаю. Соч.». (См. отзыв Д. Р. К. в «Письмах на Кавказ» Ж. К., в «Сыне Отечества», 1825, ч. 99, № 2, стр. 208). Художественная новизна элегий Баратынского, действительно, с трудом воспринималась многими его современниками и высучивалась его противниками. Рационалистический, анализирующий элемент от них начисто ускользал, и всосавший — по утверждению Дельвига (см. его письмо от 10 сентября 1824 г. — Пушкин, XII, 108) — правила французской школы с материнским молоком Баратынский становился в фельетонах «Благонамеренного» излюбленным примером ошибок «противъ Логики и Грамматики».

типа, строящегося как развернутый афоризм. Наиболее перспективным к концу 20-х гг. у Баратынского становится жанр эпиграммы; однако, в отличие от Пушкина, у него преобладает истолкование эпиграммы как сентенции<sup>29</sup>, а не как «ругательства» (ср. — «ругательные стихи» — Д. Хармс про пушкинские эпиграммы), «уголовного обвинения». Сатирическая струя, за единичными исключениями<sup>30</sup>, эстетической системе Баратынского в целом оставалась чуждой: ей противостояла идея универсальной детерминированности.

В поэзии 20-х гг. мы встречаемся и с другими фактами, свидетельствующими о том, что границы между элегией и эпиграммой размываются. Стихотворения Батюшкова и Баратынского, фигурировавшие в авторских сборниках в разделе элегий, оказываются среди образцов эпиграмматического жанра<sup>31</sup>. Вероятно, практика Баратынского, равно как и некоторые журнальные примеры, учитывалась А. Галичем в его «Опыте науки изящного», когда он (§188) сближает жанры элегии

---

<sup>29</sup> С. П. Шевырев отмечает в «сатирах» Баратынского склонность к «щеголеватости выражений». — См.: Обзорение Русской словесности за 1827 год — «Московский Вестник», 1828, ч. VII, № 1, стр. 71.

<sup>30</sup> До нас дошло несколько эпиграмм преддекабрьского периода, лишь одна из них имеет политическую направленность. (См.: К. Пигарев. Е. А. Баратынский. Незданная эпиграмма на Аракчеева. — Звенья. Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Под ред. Влад. Бонч-Бруевича V. «Academia», М.-Л., 1935, стр. 188—202.) И. Н. Медведева в статье «Ранний Баратынский» (См.: Баратынский. Полное собрание стихотворений. Т. I. Редакция комментариев и биографические статьи Е. Купряновой и И. Медведевой. Вступ. статья Д. Мирского. «Сов. писатель», 1936. «Библиотека поэта». большая серия, 1-е издание, стр. LIII) приводит фразу из неопубликованной рукописи Н. Коншина «Для немногих» (хранится в отделе рукописей ГПБ), из которой явствует, что Коншин вкрупе с Баратынским сочиняли сатирические «куплеты» (адресованные «здесьней публике»). Однако других источников, документирующих это утверждение, нет, и характер этой «сатиры» нам неясен. Пользуемся случаем, чтобы указать на ценную статью А. А. Амбуса, исследующую финляндское окружение Баратынского (См. А. А. Амбус. Е. А. Баратынский в Финляндии. Историко-биографический комментарий. — в сб.: Русская филология. Сборник студенческих научных работ, I, Тарту, 1963, стр. 112—167).

<sup>31</sup> См.: «Опыт русской Анфологии, или избранные Эпиграммы, Мадригалы, Эпитафии, Надписи, Аполлоги и некоторые другие мелкие стихотворения. Собрано Михаилом Яковлевым. Издано Иваном Слепиным», СПб., в тип. Департам. Народн. Просвещен. 1828, стр. 129, 145, 163, 177. Помещены «Мой гений» Батюшкова, «Поцелуй», «Ожидание», «Размолвка» Баратынского.

и эпиграммы: «*Элегия*, как тоскливое или веселое пение, возбужденное воспоминанием, относится своей поэзией к *большим* или минувшим, страдательным состояниям души, которые *охладели* теперь до того, что мы можем уже представлять себе оные в мыслях, не чувствуя дальних потрясений < . > — Где же чувствование удерживается в сознании до того, что Стихотворец дает об нем *одно только суждение*, там *Элегия* переходит в *лирический момент* души, кратко и сильно ею выражаемый, т. е. в *Эпиграмму*, которая потому может принимать все формы, так что ее употребление на Сатиру, надпись и пр. совершенно случайное»<sup>32</sup>. «Сокращение» элегии отмечает и А. Е. Измайлов в «Сатирических Ведомостях» (печатавшихся в «Благонамеренном»). Для него элегия, «состоящая только из восьми стихов», — явление столь же абсурдное, как и название «Пляшущий покой»<sup>33</sup>.

При подготовке лирического сборника 1827 г., подытоживающего лирическую работу первой половины 20-х гг., Баратынский, близко к сердцу принявший журнальную кампанию против «унылой» элегии и публично отмежевавшийся от «немецких Муз хандры», не довольствуется переделкой любовно-психологической элегии (в сторону ее превращения в эпиграмму). Свой творческий — эгегический, по единодушному представлению читателей, — облик он стремится повернуть наименее дискредитированной в ходе литературной войны 1824—1825 гг. стороной: философская, медитативная элегия выделяется в отдельную книгу и ставится на первое место, как центральный, по мысли Баратынского, жанр<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Опыт Науки Изящного, начертанный А. Галичем. СПб., в Тип. Деп. Нар. Просвещения, 1826, стр. 177—178.

<sup>33</sup> Цит. по изд.: «Сочинения А. Е. Измайлова. Том Второй», Издание Александра Смирдина. СПб., в Тип. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1849, стр. 606—607.

<sup>34</sup> Следует иметь в виду, что жанровая природа этих вещей ощущалась не вполне явственно; «Истина» в журнальной публикации сопровождалась указанием: «Ода». Ср. с этим отзыв Шевырева, с готовностью откликнувшегося на выделение философской лирики: «По нашему мнению, Г. Баратынский более мыслит в поэзии, нежели чувствует, и те произведения, в коих мысль берет верх над чувством, каковы на пр. *Финляндия*, *Могила*, *Буря*, станут выше его *Элегий*. В последних встречаем чувствования, давно знакомые и едва ли уже не забытые нами». — Цит. соч. стр. 70—71

Серьезного внимания заслуживает самый факт расчленения отдела элегий на «книжки», поскольку он косвенным образом подтверждает тезис об эволюции жанра. Действительно, для Баратынского в период обдумывания сборника, вышедшего в 1827 г., вопрос о внутренних градациях жанра (таких, по крайней мере, которые потребовали бы соответствующего композиционного оформления) не стоит, ему достаточно того, что элегии образуют замкнутый отдел, обособленный от других. Для А. Пушкина отдел элегий (как и другие жанровые отделы) обладает в 1825 г. фиктивным единством; своего издателя (Льва Пушкина) поэт наставляет: «Дай всему этому порядок, какой хочешь, но разнообразие!»<sup>35</sup>. Во второй половине 20-х гг. Баратынский, Дм. Глебов<sup>36</sup> и Н. А. Маркевич<sup>37</sup> дружно разрушают в своих авторских сборниках элегический отдел, что одновременно и означает признание недостаточности жанровой квалификации, и свидетельствует о наличии в писательском сознании более дробных жанровых (или даже внежанровых, просто тематических) определений; чисто жанровая сортировка материала перестает удовлетворять, философскую элегию надо отделить от любовной.

Несколько отвлекаясь от изложения, заметим, что и Батюшков как-то предусматривал модификацию элегического жанра — долгое время воспринимавшегося в целостности и единстве. Произошло это тогда, когда его собственное элегическое творчество предстало перед ним как нечто законченное, когда структура сборника «Опытов» была окончательно выяснена — в июне 1817 года. Обычно, вслед за акад. Л. Н. Майковым<sup>38</sup>, намерение Батюшкова «область элегии расширить» связывается с т. наз. историческими элегиями. Однако, если привести соответствующее заявление Батюшкова в контексте, то относительно утверждения Л. Н. Майкова возникают сом-

---

<sup>35</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. «Academia», М.-Л., 1935, стр. 231. Ср. XIII, 158.

<sup>36</sup> Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. М., в тип. Августа Семена, Императорской Медико-Хирургической Академии, 1827.

<sup>37</sup> Стихотворения Н. Маркевича. Элегии. Еврейские мелодии. М., в Университетской Типографии, 1829.

<sup>38</sup> Л. Майков. Батюшков, его жизнь и сочинения. Издание второе, пересмотренное. СПб., издание А. Ф. Маркса, 1896, стр. 170 (в первом издании, 1887 — на стр. 222).



нения. Батюшков говорит о том, что если ему придется готовить новое издание своих стихов, он все переправит и, может быть, начнет кое-что новое. «Мне хотелось бы дать новое направление моей короткой музе и область элегии расширить К несчастью моему, тут-то я и встречаюсь с тобой, *Павловское* <т. е. «Славянка»> и *Греево кладбище!*. Они глаза колят» (III, 448. В. А. Жуковскому, июнь, 1817 г.) Нельзя согласиться с предположением, что исторические элегии вроде «Перехода через Рейн» и «На развалинах замка в Швеции», в пору писания Жуковскому уже опубликованные, совпадали в сознании Батюшкова с этим «расширением», тем более, что они вряд ли «встречались» со «Славянкой» и «Сельским кладбищем». Правильнее говорить о намерении Батюшкова обратиться к медитативной, с широкой философской проблематикой элегии — план, который Батюшков не успел осуществить, хотя исправления в тексты напечатанных в «Опытах» стихов он вносил в 1819—1821 гг. Неизвестно, привело бы это «расширение» — будь оно осуществлено — к таким же результатам, какие представляют книги Баратынского, Глебова, Маркевича; но важно само по себе стремление создать элегию, отличающуюся от жанра, которым открывался стихотворным том «Опытов». «Расширение области элегии» означало не культивирование элегии исторической, а отход от нее.

Замысловатый путь проделывает элегический жанр в творчестве Пушкина. Период безусловного господства элегии в их «унылом» изводе (последние полтора лицейских года)<sup>39</sup> сменяется демонстративной полемикой с «унылыми» чувствованиями (см. элегию «Мечтателю», 1818) В элегию (вообще отодвинутую на периферию жанровых исканий Пушкина конца 10-х гг.) проникают гедонистические мотивы, усиленно разрабатываемые в дружеских посланиях. В 1817—1820 гг. послание — центральный жанр пушкинской лирики. С другой стороны, Пушкин открывает для себя художественные возможности резко-оценочной политической лирики, сатеры и эпиграмм с конкретным объектом обличения и насмешки. Политическая лирика оперирует антитезой «правильного» — «порочного» («доброе» — «уродливого»); фамильярно-эпистолярная форма строится на противопоставлении интенсив-

---

<sup>39</sup> Б. Томашевский Пушкин Книга первая (1813—1824) Изд. АИ СССР, М.-Л., 1956, стр. 119—125.

ных переживаний аморфным Антологическая лирика, свободная от «антитетичности», дает «вечные» формулы психологического (опять-таки гедонистического, как правило) содержания, вне этических определений

Эти жанры, используемые Пушкиным в лирической практике конца 10-х гг., вскоре перестают удовлетворять его Ни политическая сатира, ни дружеское послание, даже пронизанное острыми злободневно-политическими намеками, ни тем более «вневременной» антологический отрывок не в состоянии дать аналитическую формулу современного героя — а именно эта задача ощущается Пушкиным с 1820 г как первоочередная — и в романтической поэме («Кавказский пленник»), и в лирике. И там и здесь господствующей чертой молодого современника признается разочарование; естественно поэтому обращение к элегии — и не к исторической либо философической, а к любовно-психологической. Пушкин пристально следит за творчеством юного Баратынского и учится у него в эротической лирике

Однако он облюбовывает себе особую область изучения — индивидуальные психологические различия. Задача эта впервые ставится им в элегии<sup>40</sup>, при этом она могла быть поставлена только здесь. В антологической лирике царит универсальная гармония и красота, отсутствие оценок в ней обусловлено отсутствием того, на чем основывается оценка, — сопоставления, выбора. В политической сатире различия, заявленные или предполагаемые, не могут быть объяснены как индивидуальные, во-первых, а во-вторых, как различия психологические: здесь сталкиваются противоположные этические (политические) ценности, из которых одни подразумеваются как абсолютно прогрессивные, а другие аттестуются как бесспорно порочные и исконно уродливые. Дружеское послание, как и сатира, отключается от психологического анализа. Если различия фиксируются, то в плане комплиментарном (по отношению к адресату послания), а вообще сфера фамиллярно-эпистолярного жанра преимущественно бытовая, житейская, домашняя. Но не только «от противного» может быть доказан тезис о том, что лишь средства элегии 20-х гг. были пригодными для изучения психологических различий. Отправ-

---

<sup>40</sup> В пределах «рода лирического».

лявшаяся от постулата о «смешанности» чувства, шедшая через интерпретацию психологической жизни как столкновения «разных» чувств, а затем — «чувства» и «рассудка»<sup>41</sup>, элегия закономерно подводила и к изображению психологической борьбы как столкновения характеров, психологических обликов.

Разумеется, общая декларация о различии психологических обликов не была совершенной неожиданностью для элегии. В лицейской лирике Пушкина она выступала в форме утверждения различия «судеб». Утверждение это, по сути дела, подменяло собой психологический анализ, поскольку образ вывалился замкнутый круг объяснений: я несчастлив (уныл), потому что такова моя судьба, а мои друзья счастливы (радостны), потому что их судьба иная<sup>42</sup>.

Опыты Пушкина по построению облика «разочарованного» героя поначалу сосредоточиваются вокруг темы «любви» — именно здесь психологические различия наиболее наглядны. Перед глазами Пушкина — чрезвычайно плодотворная, с его точки зрения, элегическая практика Баратынского. Пушкин отталкивается от нее. Он пробует конкретизировать содержание понятия «судьба» тем, что лирический монолог, раскрывающий психологические различия, приравнивается к любовному признанию и оба героя лирического стихотворения (разочарованный «автор» и его «возлюбленная») с их противоположными судьбами ставятся в одну лирическую («любвную») ситуацию. «Ситуативность», сменявшая собой общие медитации и ламентации прежних элегий, сообщала извесную хронологическую определенность элегическому монологу: последний обладает временными границами, назначаемыми не неизбежно предостоящей элегической «смертью», а данным единичным событием. Психологический анализ опирается на трихотомию «рассудка» — «страстей» — «чувств», причем «страсти» и «чувства» вступают в оппозицию, подобную той, в которой находились у Баратынского «опыт» и «страсти». «Страсти» (их носителем является разочарованный герой) ги-

---

<sup>41</sup> На этом этапе психологического анализа элегику не страшно признание: «Одну печаль свою, уныние одно Унылый чувствовать способен». — Баратынский, «Уныние».

<sup>42</sup> В элегии Баратынского вопрос о различии судеб и не ставится, тут он просто нелеп: судьба для всех одна, различия временны и объясняются как различия «возрастов».

бельны, «чувства» — они присущи «неопытному» герою (героине) — естественны.

«Кризис»<sup>43</sup> вызвал стремительную эволюцию и перегруппировку всех «составляющих» пушкинской лирики начала 20-х гг. Разочарованный герой проходит (пусть кратковременный) этап максимализации, наделяясь демоническими чертами. Элегическое разочарование приобретает совершенно новое и «конкретное» объяснение, у Баратынского невозможное, — объяснение политическое. Антитеза «страстей» и «чувств» снимается — в нелюбовной лирике она малоактуальна; лирический герой объявляется бесчувственным (потому — трезвым), а зависимость от «страстей», получая отчетливо негативную оценку<sup>44</sup>, приписывается «народам», «толпе» и отождествляется с равнодушным к «истине», приверженностью к «иллюзиям».

Тем самым видоизменяется и лирика политическая. Она переадресуется «мирным народам» («Свободы сеятель пустынный...»), приобретает трагический характер, обычное соотношение между этическими и политическими оценками нарушено. Субъектом авторского выражения в ней оказывается тот же «разочарованный» герой, который, казалось, был монополизирован элегией.

За пределами лирики, в родственных стихотворениях «кризиса» строфах «Евгения Онегина», ирония — игра смыслами, возможностями смыслов<sup>45</sup> — прикладывается к этому «демоническому» — центральному (в данный момент) — образу пушкинского творчества. Для Пушкина важно не «развенчание» («осуждение») демонического героя, но то, что становится возможной отрицательная его оценка, и эта возможность эстетически обыграна<sup>46</sup>. В то же время элегия освобож-

---

<sup>43</sup> См.: И. Медведева. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 6. Изд. АН СССР, М — Л, 1941, стр. 51—71. Б. Томашевский. Пушкин. Кн. 1, стр. 548—566.

<sup>44</sup> Как обычно в политической лирике. Ср. у Рылеева: «Ужасно быть рабом страстей...».

<sup>45</sup> О роли романтической иронии в поэтической эволюции 1820 — 1830 гг. см.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Гослитиздат, Л, 1940, стр. 129—153.

<sup>46</sup> Открытие потенциальной множественности смыслов и допустимости различных (одновременно) истолкований одного явления есть прямое следствие «скрещения» элегической и сатирико-политической линий в лирике Пушкина.

дается от разочарованного героя как субъекта элегического повествования, драматические коллизии перестают диктоваться столкновением «опыта» и «младенческой совести», возникают вне романтического разочарования («Простишь ли мне ровнивые мечты», 1823). А это означало совершенно новую интерпретацию «смешанного чувства» (главного жанрового атрибута), которое в элегической практике до Пушкина (1823 г.) идентифицировалось с «меланхолией» и «разочарованием». В свою очередь, этим аннулировался самый принцип выделения и разделения жанров по «материи», поскольку «смешанность» окончательно стала характеристикой лирического метода, а не принадлежностью особых, лишь некоторых «чувств». Русская элегия утрачивала специфически жанровые черты и исчерпывала свои художественные возможности.

Процесс этот получил соответствующее отражение в журнальной дискуссии 1824—1825 гг., подведшей итоги элегической школе. Никто из прямо высказывавшихся в печати по поводу статьи Кюхельбекера (и полемизировавших с ней!) критиков не вступил за порицаемый им жанр. Вообще не следует честь дискредитации «унылой» элегии приписывать критикам декабристского лагеря: нападки на элегию шли с разных сторон и сопровождали ее на протяжении всего господства ее в русской литературной жизни. Качественное своеобразие выступления В. К. Кюхельбекера заключалось не в критике «элегического» романтизма, но в его позитивной программе (предложенной «романтиком» из стана «славян» в крайне агрессивной форме), в плане реставрации оды, а также в резкости отрицательных оценок творчества корифеев. Именно эти стороны статьи в «Мнемозине» и вызвали возражения, не всегда активные<sup>47</sup>. Квалификация же современного состояния русской литературы как явно неблагоприятного, разделялась во всех журнальных декларациях и в ходе дальнейшей перебранки не оспаривалась никем.

---

<sup>47</sup> Несогласие с Кюхельбекером в оценке «корифеев» отнюдь не свидетельствует о прямой оппозиции ему. Между тем в научной (и ненаучной) литературе в числе врагов «Мнемозины» часто упоминается «Благонамеренный» (и его критик П. Л. Яковлев), что лишено всякого основания и противоречит показаниям современников (ср. перечисление отзывов на статью Кюхельбекера в статье Ф. В. Булгарина «Ответ Г. Кюхельбекеру» в «Литературных Листках», 1824, № 21 и 22, стр. 111, сноски). Именно в это время журнал А. Е. Измайлова и будущий декабрист при-

Единственным исключением явился обзор Плетнева в «Северных Цветах»<sup>48</sup>. Картина, рисуемая «Северными Цветами», совершенно идиллическая. Естественно, что о «подражательности», в которой обвиняли элегическую школу Кюхельбекера — несколько ранее и более осторожно — Ж. К. и О. Сомов, — речь не идет. Наивысшие достижения отечественной словесности — произведения Жуковского, Батюшкова, Пушкина и Баратынского — свидетельствуют о ее «золотом веке». Творчество молодых поэтов, упоминаемых Плетневым, рассматривается и оценивается с точки зрения эстетических принципов «новой школы». Если искать реального проявления литературно-партийной борьбы вокруг лирических жанров, то следует, конечно, сослаться не на пререкания Кюхельбекера с Булгариным (казалось бы, самым энергичным и опасным оппонентом критика «Мнемозины»), а именно на статью Плетнева, воспринятую современниками как чисто-партийное выступление в защиту элегической поэзии. Панегирическое «Письмо к Графине» встретило сердитую отповедь «Сына Оте

---

сматриваются друг к другу, рассчитывая нащупать почву для союза. Ср. ценнейшее сообщение М. К. Константинова (М. К. Азадовского — псевдоним раскрыт в «Лит. наследстве», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 644) «Литературная деятельность Кюхельбекера накануне 14 декабря» (см. «Лит. наследство», т. 59, 1954, стр. 531). И в рецензии на первую часть «Мнемозины» (Подписана: Р. — М. К. Азадовский выдвинул предположение о принадлежности этой зачетки Рылееву. См. «Лит. наследство», т. 59, стр. 273—284. Ср. резонное уточнение в статье П. В. Гирченко «Мнемозина» (Московский литературно-художественный альманах В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского), помещенной в сборнике «Декабристы в Москве», под ред. проф. Ю. Г. Оксмана, «Московский рабочий», М., 1963, стр. 161), и в рецензии на вторую часть (в которой и была опубликована нашумевшая статья Кюхельбекера), альманаху оказывается «Благонамеренным» полная поддержка. Статью Кюхельбекера П. Л. Яковлев (под псевдонимом «/» — ч. XXVII, 1824) также одобряет, хотя и считает характеристики Горация, Буало, Жуковского, Парни и Мильвуа бездоказательными. Это было обусловлено, видимо, тактическими соображениями: слишком скомпрометировал себя «Благонамеренный» насмешками над Жуковским (равно как и над молодыми представителями «новой школы»). Вообще позиция «Благонамеренного» в начале 1820-х гг. была более гибкой и лч. если угодно, непоследовательной, чем это обычно принято изображать, и вовсе не сводилась к борьбе против «романтизма» в целом (что и допускало для Кюхельбекера возможность сотрудничества).

<sup>48</sup> «Письмо к Графине С. И. С. <оллогуб> о Русских Поэтах. — «Северные Цветы на 1825 год», стр. 3—80.

чества», а также «Благонамеренного»<sup>49</sup> и «Московского Телеграфа»<sup>50</sup>, и никакого сочувствия даже со стороны расхваленных Плетневым поэтов не получило («Его облаяли в Сыне Отечества; Баратынский им не доволен, ты тоже», — жалует-ся Плетнев Пушкину — XIII, 140).

«Облаивший» Плетнева Д. Р. К. (в «Письмах на Кавказ») <sup>1</sup>

<sup>49</sup> Анонимный автор «Благонамеренного» (не П. Л. Яковлев ли?) объявил, что ничего неожиданного в плетневской статье он не нашел: «Г. Плетнев не первый раз пишет о Поэтах. Взглянув на подпись его, тотчас можно смекнуть, кому он соплетет <пристрастие «Благонамеренного» к «шуточкам» и каламбурам не раз отмечалось и высмеивалось современниками.> хвалу, кого не помилует». — «Дело от безделья, или Краткие замечания на современные журналы», 1825, XXIX, № VII, стр. 243. Далее критик ополчается против попытки (еще ранее, в 1823 г., предпринятой А. А. Бестужевым) ввести в качестве точки отсчета Жуковского

<sup>50</sup> Отрицательно оценивая статью Плетнева, рецензент «Северных Цартов» в «Телеграфе» А. (= Н. А. Полевой) добавляет: «...не станем опровергать некоторых мнений Г. Плетнева, как то о золотом, будто бы на ставшем уже веке *Поэзии Русской*» — «Московский Телеграф», 1825, ч. I, № 4, стр. 332—333.

<sup>51</sup> Кто скрывался за этим псевдонимом, пока не установлено. Словарик И. Ф. Масанова, с ссылкой на С. И. Попомарева и комментариев Н. К. Писанова ко II тому Акад. Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова, Пг., 1913, приписывает его Н. И. Гречу (как и подпись «Ж. К.»). Впервые догадка о том, что «двуавторство» в «Письмах на Кавказ» «Сына Отечества» 1825 г., чисто литературный прием — как и самая форма «писем» — выдвинул Н. А. Полевой. См. «Московский Телеграф» 1825, ч. IV, № XIII, «Особое прибавление», стр. 45. Автором «Писем на Кавказ» Д. Р. К. в 1827 г. Полевой считал Ф. В. Булгарина. См.: В. Салинка. Письма Н. А. Полевого к С. Д. Полторацкому. — Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai Literatūra, IX. Vilnius, 1966, стр. 308). Более убедительной, хотя и не неуязвимой, представляется нам точка зрения Н. И. Мордовченко (см. его исследование «Русская критика первой четверти XIX века», Изд. АН СССР, М. — Л., 1959, по указателю), полагавшего, что подпись Ж. К. принадлежит Гречу, а Д. Р. К. — Булгарину. Не неуязвимой потому, что подозрение о своем авторстве относительно «Писем на Кавказ» (подпись Ж. К.) в «Сыне Отечества» 1823 г. Греч (отвечая на обзор А. А. Бестужева в «Полярной Звезде» на 1824 г., ч. 91, № 1, стр. 74) решительно отвергал, заявив о готовности сообщить необходимые доказательства. (А подобная практика имела место. Вспомним, например, историю с третьей заметкой С. Д. Полторацкого «Журнальные статьи» в «Сыне Отечества», 1824, № 38. История эта освещена в «Московском Телеграфе», 1825, ч. I, № 2, «Прибавление», стр. 33—34, в «Записках Ксенофонта Алексеевича Полового», СПб., 1888, стр. 181—182 и чуть ли не во всех работах о Полторацком). Без внятного объяснения такой настойчивой и хитроумной зашифрованности, а также факта позднейшего появления подписи Ж. К. под «Письмами на Кавказ» в 1825 г. утверждение Н. И. Мордовченко не может считаться беспорным. Вообще же говоря, недостатки только что изложен-

обрушился на туманную, «неразгаданную» поэзию Жуковского, на элегическую школу в целом, но особенно яростной критике подверглись похвалы Плетнева в адрес Баратынского. Д. Р. К. не думает даже сколько-нибудь всерьез полемизировать по поводу его элегий. Другое дело — поэзия Пушкина; здесь можно было спорить, элегик Пушкин или нет, и какое место занимает элегия в его творчестве, и какая область пушкинской поэзии важнее. Пушкинские элегии критик «Сына Отечества» называет «прелестными игрушками», в целом для

---

ных нами гипотез заключаются не в их внешнем неправдоподобии — хотя некоторые заявления в Кавказских письмах с трудом согласуются с обеими версиями, — но в отсутствии необходимой аргументации. То же следует сказать и о — диаметрально противоположной по отношению к версии Н. И. Мордовченко — позиции Б. В. Томашевского (Д. Р. К. = Н. И. Греч, Ж. К. = Ф. В. Булгарин. См.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1. стр. 553, сноска 214).

В отличие от них, гипотезу В. Г. Базанова, выдвинувшего новую кандидатуру — Дмитрия Княжевича — следует признать совершенно неправдоподобной. См.: 1) Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, стр. 312. 2) Ученая республика, «Наука», М.—Л., 1964, стр. 350. Версия об авторстве Княжевича не отвечает требованиям данным о характере его литературного творчества. Сошлемся и на «Воспоминание о Дмитрии Максимовиче Княжевиче» Минакова, напечатанное в «Новороссийском календаре на 1860 г.», Одесса, 1860: «В 1821 году литературная деятельность Д. М. Княжевича была прекращена назначением его (6 марта) в должность С.-Петербургского вице-губернаторства, поглотившую все его внимание, все время. Он пробыл в этой должности три года, исполняя ее с неутомимым усердием; не стесняя честных людей, доставил казне значительные выгоды (до девяти миллионов рублей), и вполне оправдал ожидания начальства». (Цитируем по перепечатке в «Отеч. Записках», 1860, том СXXX, № 7, «Русская Литература», стр. 30—31. Ср. в компиляции А. К. <Марии Дмитриевны Княжевич> «Дмитрий Максимович Княжевич...» — «Русская Старина», 1888, апрель, стр. 130—131). Естественно, что версия В. Г. Базанова требует аргументации более четкой, чем обнаруженные рассуждения, вроде следующего: «Из всех Княжевичей он был самым либеральным, к тому же являлся неплохим критиком...».

Нам думается, что при отсутствии достаточно убеждающих свидетельств или намеков современников и невозможности однозначной расшифровки криптонимов Д. Р. К. и Ж. К. чисто логическим путем вопрос об авторстве «Писем на Кавказ» может быть решен лишь при помощи конкретно-стилистических исследований. Теперь, когда в теории стиля и реальной практике атрибуции анонимных и псевдонимных произведений художественной литературы и публицистики достигнуты феноменальные успехи (В. В. Виноградов и другие), мы вправе надеяться, что и такая несомненно важная страница в истории русской литературной и общественной жизни, как выступления Д. Р. К. и Ж. К., будет наконец прояснена.



пушкинского творчества не характерными, и отклоняет плетневский тезис о том, что «глубокая чувствительность» составляет отличительную черту поэзии Пушкина<sup>52</sup>.

Становилось все «беседнее»<sup>53</sup>, и «Московский Телеграф», отмежевавшись (рецензией на «Сев. Цветы») от Плетнева, выступил одновременно с прямым ответом кн. П. А. Вяземского на критику Д. Р. К.<sup>54</sup>. Если Д. Р. К., как и Кюхельбекер, свои нападки на Жуковского обосновывал утверждением об однообразии его «неразгаданной» поэзии, то тактические соображения заставляют Вяземского пуститься на смелый, хотя, впрочем, и вряд ли убедительный для читателя 1825 г., парадокс: «Сама природа, разнообразная в целом, обыкновенно подвержена бывает однообразию в отдельном. Цветок имеет один запах, плод один вкус, красавица одно выражение. Можно даже сказать, что, за исключением редких исключений, чем достоинство превосходнее, чем оно решительнее, тем скорее может быть односторонним, одноличным: посредством, или по крайней мере полусовершенству удобнее быть разнообразным и многоличным»<sup>55</sup>. Далее Вяземский борется и с истолкованием поэтического облика Пушкина, данным в «Сыне Отечества», разграничив прежде всего понятия «чувстви-

---

<sup>52</sup> Мнение Д. Р. К. о том, что элегии Пушкина не несут на себе «отпечаток его великого дарования», очевидно, разделял и сам Н. И. Греч, который в разделе «Элегии» и первого (1820—1822) и второго (1830) изданий своей «Учебной книги российской словесности» не нашел места для пушкинских стихотворений, хотя состав книги изменился и в отдел «Элегия» в 1830 г. были включены вещи Баратынского.

<sup>53</sup> Исологизм Вяземского из письма его к Д. В. Дашкову (от 30 мая 1824 г.). См. богатое документами и исключительно ценное по выводам исследование М. И. Гиллельсона «Материалы по истории арзамасского братства». — Сб.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. Изд. АН СССР, М. — Л., 1962, стр. 308.

<sup>54</sup> Кн. Вяземский. Жуковский. — Пушкин. — О новой Поэтике Басен. — «Московский Телеграф», — 1825, ч. I, № 4, стр. 346—353. Перепеч. в Полн. собр. соч. кн. П. А. Вяземского, т. I, стр. 178—183.

<sup>55</sup> «Московский Телеграф», № 4, стр. 347; ПСС, I, 178—179. Можно предположить, что широкоизвестный афоризм А. Пушкина: «Однообразие в писателе доказывает односторонность ума, хоть, может быть, и глубоко мысленного» (XI, 52) направлен против только что приведенного «парадокса» Вяземского. Некоторые из пушкинских высказываний, напечатанных в «Сев. цветах на 1828 г.» под общим заглавием «Отрывки из писем, мысли и замечания», писались значительно раньше. Ср. пушкинское противопоставление Байрона Шекспиру в письме Н. Н. Раевскому-сыну (июль, 1825), XIII, 186—198.

тельности» и «слезливости», а затем отводя характеристику элегий как «прелестных игрушек»<sup>56</sup>.

Сам Пушкин, пристально следивший за журнальными делами, прямого участия в них по вопросу о лирических жанрах не принял, хотя развернувшейся дискуссией, и особенно статьей Кюхельбекера, был глубоко задет. Как и для других оппонентов «Мнемозины», критика элегии для Пушкина не означала апологии оды, и приблизительно в одно и то же время он пишет и эпиграмму «Соловей и кукушка» — живое стихотворное переложение обычных антиэлегических доводов<sup>57</sup>, и пародийную «Оду его сият. Гр. Дм. Ив. Хвостову», направленную против воскресителей оды<sup>58</sup>. Отдельные отклики и намеки на статью Кюхельбекера и на завязавшуюся дискуссию рассыпаны в «Евгении Онегине»<sup>59</sup>. Пушкину кажутся смешными

<sup>56</sup> Выступление Вяземского в близких ему литературных кругах было встречено с одобрением. 11 марта 1825 г. Александр Тургенев пишет Вяземскому: «Кстати, я читал твою статью в четвертом «Телеграфе» и посмеялся досыта. Спасибо и за Жуковского. Он тронут твоим вниманием, но говорит, что не надобно было связываться. На сей раз я не совсем так думаю». («Остафьевский архив», III, 1899, 103). Через четыре дня Тургенев сообщает: «И Карамзину очень понравилась» (там же, стр. 105). В полемике Вяземского с Д. Р. К. Пушкин, конечно, занимает в целом сторону первого (см. XIII, 183), а на квалификацию своих элегий как «прелестных игрушек» отвечает выставлением элегического раздела в сборнике 1826 г. на первое место.

<sup>57</sup> Очевидно, что хронологические рамки, которыми по традиции определяется сочинение этой эпиграммы — январь-ноябрь 1825 г., — слишком широки; их явно следует сузить за счет второй даты: в ноябре и вообще во второй половине 1825 г., когда Пушкин обдумывает заметку «О поэзии классической и романтической», критика элегии никакого актуального содержания в глазах Пушкина не имела — в декабре он посылает эту эпиграмму Вяземскому в числе «невиннейших» (XIII, 245—246).

<sup>58</sup> Смысл этого стихотворения раскрыт Ю. Н. Тыняновым в статье «Ода его сиятельству графу Хвостову» в сб. «Пушкинист», 1922, стр. 75—92. Ср. также его статью «Архаисты и Пушкин» — в сб.: Пушкин в мировой литературе. Гос издательство, <Л.>, 1926, стр. 215—286 и — в расширенном виде — в кн. Тынянова «Архаисты и новаторы», «Прибой», <Л.>, 1929, стр. 87—227.

<sup>59</sup> Может быть, первый из них — в III главе, в тех стихах XXIV строфы, которые посвящены письму Татьяны и размышлениям автора о «языке чувств». Ср. упоминания о Парни в черновиках — VI, 311, а также в набросках XXX строфы — VI, 312, с появлением шуточного мотива «немодности» Парни («в наши дни») в белой рукописи — VI, 584—585, VI, 64. О «пигмее» Парни говорил Кюхельбекер в связи с Батюшковым («Мнемозина», ч. II, с 34), и если только Пушкин успел познакомиться со статьей Кюхельбекера до работы над беловиком, то слова о «немодности» Парни явно должны быть соотнесены с выпадом Кюхельбекера против элегиков и истолкованы как ироническая перекличка с ним.

уже самые нападки на изображение «унылых» либо каких-нибудь других чувств, равно как и вообще ограниченное представление о предмете художественного изображения. В этом смысле и унылое «кукованье» и позиция ретивых гонителей элегии одинаково нелепы, отмечены односторонностью и неприемлемы для поэта, к этому времени пришедшего к новому пониманию действительности и сущности психологического мира человека.

Так нас природа сотворила,  
К противуречию склонна  
(VI, 100; «Евгений Онегин», V гл., строфа VII).

Поняв «склонность к противуречиям» — «вечную», лежащую в самой «природе», Пушкин и в литературных оценках стремится избежать предвзятых, сектантски-прямолинейных суждений. Отсюда и негативное отношение к статье Плетнева в «Северных Цветах» («экая ералаш» — XIII, 136), с одной стороны, и дискуссия с издателями «Полярной Звезды» о Жуковском, с другой. Спор о преимуществе одного жанра над другим — спор, навязываемый статье Кюхельбекера — смешон для Пушкина; но принципиально важным является вопрос о романтизме и классицизме.

Здесь сразу обнаружилась чрезвычайная расплывчатость, туманность терминологии, сбивчивость понятий; никто из близких к Пушкину литераторов не имел относительно романтизма ясного представления — «даже» Вяземский, «даже» Кюхельбекер. Эта разногласица казалась потому неудовлетворительной, что обсуждаемые вопросы были лишены абстрактно-теоретического смысла, решение их ощущалось необходимым с точки зрения практической поэтической деятельности. Пушкин пытается найти устойчивый и объективный принцип классификации явлений, исключающий произвол и субъективность, причем задача заключалась не в том, чтобы тот или иного автора окрестить классиком или романтиком, но в том, чтобы нащупать тенденции дальнейшего движения литературы, отечественной в частности. Романтизма (как и классицизма) в текущей русской литературе Пушкин не видит — разве что «Борис Годунов» олицетворяет для него в 1825 г истинно романтическое произведение, а вообще романтизм для России — это будущее, а не современность.

В заметке «О поэзии классической и романтической» Пушкин формулирует единственный, по его мнению, принцип, спо-

способный благодаря своей объективности послужить точным критерием для различения «родов» классического и романтического: вопрос о романтизме и классицизме смыкается у него с вопросом о жанрах («формах»). Однако осуществить последовательно этот принцип не удается, поскольку во главу угла при определении романтизма кладется не замена одного жанра другим (как того требовал Кюхельбекер), но изменение жанров, свобода от жанровых канонов<sup>60</sup>, а это явно вступало в противоречие с исходным замыслом — дать определение романтизму на основании четких (формально-жанровых) признаков. Как думал Пушкин теоретически распутать клубок этих противоречащих друг другу положений, из наличествующих документов не ясно. Но нас, вообще говоря, не должен смущать факт подобной противоречивости — уже хотя бы потому, что он определенным образом характеризует литературное сознание эпохи<sup>61</sup>. На каждом шагу выявлялась невозможность прийти к четким, непогрешимым в логическом отношении формулировкам и терминам.

Элегия названа Пушкиным в числе образцов, оставленных греками и римлянами, но, само собой разумеется, современная элегия не ассоциируется у него с классицизмом. «Чистая» классическая элегия не представлена у нас, говорит Пушкин (XI, 50), и это для него один из доводов против вычеркивания ее из «разрядных книг поэтической олигархии». Другой аргумент — живая поэтическая практика «первенствующего» в элегическом роде Баратынского. В середине 20-х годов Пушкин в качестве примера жанровой эволюции мог сослаться и на собственную работу в области элегического жанра в течение десяти лет. Понимание изменяемости жанров диктует Пушкину требование «разнообразия» в размещении пьес (в лирическом сборнике 1826 г.).

---

<sup>60</sup> С. М. Бонди. Историко-литературные опыты Пушкина — «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 424—425; Н. И. Мордсвенко. Русская критика первой четверти XIX века, стр. 231—232. Ср. В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Поэзия. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 14—16.

<sup>61</sup> Стремление преодолеть путаницу в рассуждениях о романтизме толкнуло Рылеева на радикальный отказ от терминов «классицизм» и «романтизм». Поэзию надо разделять на древнюю и новую. — Рылеев. Несколько мыслей о поэзии. (Отрывок из письма к N.N.). «Сын Отечества», 1825, № 22, стр. 145—154. Св.: Н. И. Мордовченко. Русская критика., стр. 228—232.

С другой стороны, призыв к «разнообразию» определяется общим характером художественных исканий Пушкина в 20-е годы. Его внимание привлекает воплощение душевных состояний в резко индивидуальном аспекте; отсюда обращение к Шекспиру: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад — *почитайте-ка Шекспира*» (XIII, 537)<sup>62</sup>. Путь к Шекспиру шел через элегическую лирику. Но он с необходимостью предполагал и ликвидацию элегии, ликвидацию жанровых границ вообще. В середине 20-х годов идея изменяемости жанров заслоняет для Пушкина вопрос о ненужности жанровой классификации. Однако поэтические явления<sup>63</sup> и заявления ближайшего будущего нанесут последний удар жанровым представлениям.

---

<sup>62</sup> Черновик письма Н. Н. Раевскому-сыну. Вторая половина 1825 г. Подлинник на франц. яз. — XIII, 407.

<sup>63</sup> Включая перемещение литературных интересов в область прозы.

## ФОРМИРОВАНИЕ ПРИНЦИПОВ СОЗДАНИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

Проблема становления реализма в творчестве Пушкина включает чрезвычайно широкий круг вопросов идейного и художественного порядка. Одним из них является вопрос об эволюции мастерства построения характера в произведениях поэта периода перехода к новому художественному методу.

Романтизм был важной ступенью в развитии творческих принципов реализма, в его недрах начинает складываться новая система художественного мышления. Процесс этот продолжается и в рамках романа «Евгений Онегин», но мы проследим формирование реалистической концепции характера, сопоставляя манеру создания образа в поэмах и в романе. Различие жанров не может не сказаться на особенностях построения характера, тем не менее в разных по жанру произведениях явственно отразилось развитие основных принципов художественного воплощения жизненного типа в творчестве Пушкина.

Южные поэмы и «Евгений Онегин» — образцы разных творческих методов, хотя и в романе, и в поэмах автор сгавил

---

<sup>1</sup> Проблема характера в связи со становлением реализма в творчестве Пушкина затронута в работах Н. Пиксанова (Из анализов «Онегина» — «Пушкин и его современники», вып. 38—39, Л., 1930), И. Виноградова (Путь Пушкина к реализму — «Литературное наследство», т. 16—18, 1934), Д. Благого (Развитие реализма в творчестве Пушкина — «Литературная учеба», 1935, № 1), А. Цейтлина (Характеры Пушкина — «Литературная учеба», 1937, № 1), Г. Поспелова («Евгений Онегин» как реалистический роман — Пушкин. Сборник статей. Гослитиздат, М., 1941), Г. Гуковского (Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957) и др.

одну задачу — изобразить своего современника. Сопоставление романтической и реалистической трактовок одного и того же социального типа дает возможность наполнить конкретным содержанием теоретическое утверждение, что творческое развитие основоположника русского реализма шло путем преодоления слабых и развития сильных сторон романтизма.

Метод построения характера в романтических поэмах уже в середине 20-х годов вызывает критическое отношение у Пушкина. В 1825 году в письме к Н. Раевскому он отрицательно отозвался об односторонности байронического героя и высказал мысль о многообразии форм проявления характера: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, радуется — но каждый на свой лад <...> (XIII, 573).

Дальнейшее развитие пушкинской концепции реалистического характера отражено в заметке «Table-Talk» (1834), в которой поэт высоко отзывается о Шекспире за то, что его «лица» — «существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразие и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля — лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160). Поэт говорит не только о различном проявлении одного и того же чувства, но и о сочетании различных, иногда противоречивых, черт в жизненно правдивом характере.

Задолго до того как Пушкин сформулировал свои взгляды, в его художественных произведениях начинаются поиски реалистического метода построения характера. Он находит новые средства типизации действительности, не отбрасывая, а переосмысливая и видоизменяя те художественные приемы, которые характерны для его романтических произведений.

Уже в «Кавказском пленнике» отразилось стремление создать внутренне противоречивый образ. В посвящении поэт писал:

Ты здесь найдешь воспоминанья,  
Быть может, милых сердцу дней,  
Противуречия страстей  
(IV, 92)

Но страсти Пленника не получили в поэме реалистической мотивировки. И Виноградов не без основания утверждает, что стремление к свободе, разочарование в жизни и несчастная, неразделенная любовь — малосогласованные между собой мотивы<sup>2</sup>.

В романе идея противоречивого характера усложняется тем, что он находится в постоянном развитии. Создавая характер, заключающий в себе сложную гамму чувств, мыслей и настроений, Пушкин четко мотивирует и согласовывает различные черты. Наметив в первой главе противоречивость внутреннего мира Онегина, автор очень тонко подбирает детали, чтобы легкий налет либеральных, прогрессивных идей не вступил в противоречие с привычками и настроениями светского денди, а позднее разочарованного скелтика. В черновиках остаются упоминания о «мужественных спорах» о Мирабо, Мармонтеле, Байроне, Бенжамене Констане, о генерале Жюмини, о гетеристах и карбонариях, хотя обилие вариантов свидетельствует о напряженной работе над этими строками.

Вводя Онегина в круг оживленных революционных ингересов, Пушкин не смог бы, не нарушая внутренней логики развития характера, показать его в следующих главах разочарованным человеком, который, «томясь в бездействии досуга ничем заняться не умел». Поэтому влияние на Онегина настроений, распространенных в кругу передовой молодежи 20-х годов, в романе не акцентировано и отмечено намеками.

Сопоставляя характеристики Пленника и Онегина, Н Бродский справедливо замечает. «Происхождение, образ жизни и душевный мир обоих вскрывают в какой-то мере

---

<sup>2</sup> См «Литературное наследство», т 16—18, М, 1934, стр 62

<sup>3</sup> Этот этап работы над образом освещен в книге Н Бродского «Евгений Онегин» Роман Пушкина «Просвещение», М, 1964, стр 46—70 См также статью Г Поспелова «Евгений Онегин» как реалистический роман» в кн Пушкин Сборник статей Гослитиздат, М, 1941, стр 98—105



единый социальный тип»<sup>4</sup>, и отмечает, что обрисован он «однородными приемами». Однако однородность приемов в романтической поэме и реалистическом романе не исключает их глубокого различия. Существенная разница состоит уже в том, что в романе Пушкин не ограничивается процитированными Н. Бродским сообщениями об особенностях характера героя, а показывает его в действии, в общении с разными людьми, раскрывая одну и ту же черту в различных ситуациях.

При сопоставлении манеры раскрытия внутреннего мира героев поэм и романа обнаруживается опромное принципиальное различие приемов в зародыше и в достижении ими полного развития, тем не менее именно в романтических поэм отчетливо намечена тенденция перехода к реалистическому методу обобщения и отражения действительности.

В эволюции средств художественного воплощения образа современника Пушкина от поэмы «Кавказский пленник» до романа «Евгений Онегин» перед нами открывается сложный процесс формирования реалистических принципов создания характера<sup>5</sup>.

Манера построения характера Пленника позволяет судить о том, каковы были представления поэта о художественном отражении жизненного типа в ранний период творчества<sup>6</sup>.

В поэме автор сосредоточил все внимание на характере Пленника, пренебрегая возможностью усложнить действие, ввести новых героев<sup>7</sup>. Определяющим в методе раскрытия внутреннего мира Пленника является то, что рассказ ведется от его имени, хотя и в третьем лице. Почти все в поэме дано в восприятии героя и окрашено его чувством. Настроения Пленника, смутные мечты и воспоминания о «лучших днях»,

---

<sup>4</sup> Н. Бродский. «Евгений Онегин». Роман А. Пушкина, стр. 94—96

<sup>5</sup> Изучение эволюции мастерства Пушкина в построении характера стало возможным благодаря тому, что многие литературоведы в разных работах освещали приемы построения характера в творчестве писателя. Касаясь уже исследованного вопроса, позволим себе ограничиться ссылкой на известные источники.

<sup>6</sup> О манере создания характера в поэме «Кавказский пленник» см. в кн. Б. Томашевский. Пушкин, кн. 1. Изд. АН СССР, М—Л, 1956, стр. 391—404.

<sup>7</sup> «Черкес, пленивший моего Русского, мог быть любовником < .> издательницы моего героя < .> Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — < .> все эти я пренебрег», — писал Пушкин Н. Гнедичу (XIII, 371).

его признания черкешенке почти исчерпывают средства создания образа.

Выражая недовольство характером, в котором он хотел изобразить отличительные особенности молодежи XIX века, Пушкин заметил: «Конечно, поэму приличнее было бы назвать Черкешенкой» (XIII, 52).

Этим поэт признал, что черкешенка, наделенная чертами, которые не могут не вызвать сочувствие и симпатию читателя, несколько затмевает главного героя. Хотя в романтическом образе Пленника угадываются контуры типичного представителя молодого поколения начала XIX века, он не мог удовлетворить поэта, в эстетических представлениях которого уже формировались новые принципы художественного изображения.

Уже в 1822 году является догадка: «Характер главного лица <...> приличен более роману, нежели поэме <...>». В отрывочных мыслях черновика письма к Н. Гнедичу наметен путь преодоления романтической отвлеченности характера. Поэт исходит из того, что внутренний мир героя необходимо раскрыть так, чтобы читатель не остался равнодушным к его страданиям. «<...> Что за характер? Кого займет изображение молодого человека<sup>8</sup> <...>, потерявшего <...> чувствительность сердца в каких-то несчастных неизвестных читателю, его бездействие, его равнодушие <...> могут быть очень естественны — но что туг трогательного <...>», — писал Пушкин в этой своеобразной авторецензии. Здесь же вскользь выражено мнение о взаимообусловленности характеров и действия художественного произведения: «Легко было бы оживить рассказ происшествиями, кот.<орые> сами соб.<ой> истекали из предметов» (XIII, 371).

Настроения и переживания Пленника показаны преимущественно в самораскрытии, а не в действиях, конфликтах и обстоятельствах. Позднее Пушкин ценил умение так изображать «лица», чтобы «обстоятельства развивали их разнообразие и многосторонность». По такому принципу он будет строить характер в романе.

В южных поэмах отчетливо отразились разные этапы в осуществлении замысла индивидуализировать образ совре-

---

<sup>8</sup> В варианте письма: «Кто будет тронут» (XIII, 371).

менника. Отмечая, что «типическое изображение — это отражение общего в частном», Б. Томашевский писал о «Кавказском пленнике»: «У Пушкина мы наблюдаем в его поэме обратное: освобождение героя от всех черт, которые выходили бы за пределы общих»<sup>9</sup>. Образ Алеко — шаг вперед по пути индивидуализации характера: определеннее становятся упоминания о его прошлом, конкретнее и объективнее выражение чувств. Реакция героя на рассказ цыгана, на измену Земфиры, смысл и интонации его реплик позволяют яснее наметить его индивидуальные черты, чем элегический рассказ Пленника о себе.

Представляя в Онегине типичное явление века, Пушкин придает ему яркое индивидуальное выражение. Характер раскрывается не только в наиболее значительных поступках и мыслях, но в целом комплексе различных проявлений. Привычки, интересы, занятия, симпатии и антипатии, книги, любимые темы разговоров, бытовые подробности, даже такие детали, как манежный хлыст, бильярдный кий, портрет Байрона — все это средства индивидуализации характера.

Критические замечания о поэме «Кавказский пленник» свидетельствуют, что у Пушкина начинает складываться убеждение в необходимости показать характер как следствие влияния общества, которое взрастило его.

В «Кавказском пленнике» конфликт личности и общества только намечен, трагизм положения героя в том, что он — пленник. В «Цыганах» все внимание сосредоточено на внутреннем конфликте личности, обусловленном противоречием между ее стремлениями и усвоенными ею общественными предрассудками. Источник трагизма положения Алеко — в его внутренней противоречивости. Отвергая законы цивилизованного общества и порывая все внешние связи с ним, Алеко в критический момент поступает так, как ему подсказывают понятия того общества, в котором формировался его характер. Эта поэма явилась первой попыткой показать в духовном складе героя результат влияния социальной среды. Автор ограничивается лишь намеками на «неволю душных городов». Жанр романтической поэмы ограничивает возможности автора — в «Цыганах» нет картин общественного быта, нравов, воздействовавших на Алеко, тем не менее в самой основе это-

---

<sup>9</sup> Б. Томашевский: Пушкин, кн. 1, стр. 396

го образа лежит идея общественной обусловленности характера

В романе Пушкин рисует широкую картину жизни, знакомя читателей со средой, из которой вышел Онегин, с системой воспитания, общественными интересами, с галереей представителей света и поместного дворянства. Сатиричность, намеченная в лаконичных репликах Алеко («Главы пред идолами клонят»), в романе вырастает в принцип изображения дворянского общества. Намек на обстоятельства, в которых герой «потерял чувствительность сердца», сменяется реалистической картиной общественного быта.

Пушкин-реалист часто обращается к приему косвенной характеристики героя посредством других действующих лиц. В романтических произведениях этот прием имел иное значение, чем в реалистических. Важную роль в поэмах играет излюбленный романтиками контраст действующих лиц — противопоставление ущербного характера цивилизованного человека и идеализированных «детей природы»<sup>10</sup>.

В возможности увеличить круг героев в «Кавказском пленнике» Пушкин видел прежде всего средство обогащения произведения событиями и типами. Функция образов родителей черкешенки представлялась поэту, очевидно, такой же, как и функции фигур черкеса и молодого цыгана, необходимых лишь для развития сюжета и создания ситуаций, в которых проявляет себя герой. Группируя действующих лиц вокруг центрального образа, Пушкин намечает в поэмах только внешние связи, почти не используя большие внутренние возможности взаимной характеристики.

В романе автор воссоздает жизненный тип современника таким методом, что для его понимания необходимо определить и психический склад различных представителей его среды. Внутренний мир Онегина проявляется в его отношении к окружающему. Отношение это на разных этапах развития его личности изменяется. Вводя в действие образы, при помощи которых создается картина русской жизни, Пушкин в какой

---

<sup>10</sup> Мысль, лежащая в основе этого противопоставления, очень тонко воплощена в романе, создавая во многом родственные характеры Онегина и Татьяны, автор подчеркивает духовное богатство героини, выросшей в общении с простым народом, и трагическое одиночество, бесплодность всех начинаний героя, воспитанного светским обществом.

то мере подчиняет их цели раскрытия центрального характера, даже если сюжетно они мало связаны с Онегиным. Характер Онегина показан в различных преломлениях: по-разному его воспринимают Татьяна и Ленский, светское общество и соседи по имению. Это позволяет взглянуть на героя со стороны, глазами его современников, подтвердить или внести новый нюанс в авторскую характеристику и бросить свет на положение героя в обществе.

Совершенно новые особенности приобретает в реалистическом романе прием контраста. Поэт избегает подчеркнутой контрастности героев. «Противуположности характеров вовсе не искусство — но пошлая пружина французских трагедий», — замечает Пушкин на полях статьи Вяземского о сочинениях В. А. Озерова (1826; XII, 232). Не прибегая к прямолинейному противопоставлению разных характеров, Пушкин плодотворно использует контраст среды и героя, отдельных особенностей личности, противоречие между действием и побуждением и т. п. В многогранных характерах главных героев есть и контрастные, и родственные черты. При всем различии мировоззрения, воспитания, настроений Онегина, Татьяны и Ленского они не лишены сходных черт.

Существенно важную роль для понимания онегинского типа играет не только содержание образов окружающих его людей. Поэт заставляет героиню размышлять о внутреннем мире Онегина, отмечая этим сложность и противоречие характера, который не сразу раскрывается даже тем, кто близок ему. Знакомство с обстановкой жизни Онегина, с его книгами возбудило догадки и вопросы, но понять его Татьяна смогла лишь тогда, когда хорошо узнала светское общество, в котором рос Онегин и в котором она сама тщетно искала живое чувство или мысль. Этим еще раз подчеркнута закономерность настроений Онегина и общественная их обусловленность.

Давно отмечено, что в романе позиция автора в отношении к герою иная, чем в поэмах. Выражается это не только в том, что поэт демонстративно отделяет личность автора от героя. Изменение позиции автора влечет за собой изменение всего строя произведения.

Поиски такой манеры изображения, которая обеспечила бы объективное и в то же время углубленно психологическое раскрытие характера, начинается еще в поэмах. В «Кавказском пленнике» объективный наблюдатель самоустраняется

сразу же после экспозиции, и рассказ продолжается от имени Пленника. Этот прием дает возможность полнее раскрыть настроения героя, отраженные им самим.

В «Цыганах» Пушкин старается избежать подчеркнутой субъективности в изображении внутреннего мира героя. О событиях рассказывает автор, авторский текст — своеобразная экспозиция к разным частям произведения, где читатель видит действия Алеко. Здесь, как и в первой поэме, патетические монологи — важное средство психологической характеристики, но признания Алеко подтверждаются его поступками, в то время как лирические излияния Пленника читатель должен принимать на веру. В «Цыганах» поэт отдает предпочтение проявлению характера в действии перед раскрытием его в декламациях.

Опыт работы над поэмами помогает Пушкину в создании романа. Избрав позицию друга героя, автор получает возможность изобразить черты Онегина, обнаруживающиеся в его действиях, доступные постороннему наблюдателю, и рассказать о его сокровенных мыслях и настроениях, избегав обычного для романтического героя высказывания чувств.

Онегин говорит о себе только тогда, когда это обусловлено развитием сюжета, но даже в этом случае автор тщатель но готовит читателя к восприятию признаний Онегина, чтобы монолог героя не вызывал впечатления романтической позы. Монологу в сцене в саду Пушкин предпосылает размышление о хладнокровном развороте светских Ловласов, явно прогивопоставляя им Евгения, напоминает о юности героя, о «бурных заблуждениях» и «необузданных страстях», сообщает, что, познав призрачность любви и дружбы в светском обществе, «утратив жизни лучший цвет», «в красавиц он уж не влюблялся». Поэт избегает того, что считал недостатком «Кавказского пленника»: теперь читателю известны условия жизни Онегина, в которых он «потерял чувствительность сердца». Все это должно раскрыть причины духовной опустошенности героя<sup>11</sup>. Поведав читателю, что Онегин «живо тронут был» по-

---

<sup>11</sup> Несмотря на строгую мотивированность поведения и высказываний Онегина, именно этот эпизод романа вызвал полемические толки. Некоторые читатели с недоверием отнеслись к «исповеди» Онегина, перенося иронично строки «Так проповедовал Евгений» на весь монолог, хотя автор иронизирует только над новой для Онегина фальшью проповедника добродетели.

сланьем Тани, которое навеяло «сладостный, безгрешный сон» на его душу, что «обмануть он не хотел доверчивость души невинной», автор передает слово герою.

В отступлении, предшествующем монологу, подчеркнуты два главных момента: искренность отношения Онегина к Татьяне и невозможность для него любви в тот период. Именно эти чувства выражает герой в своей «исповеди» и подчеркивает в заключительных словах:

Мечтам и годам нет возврата;  
Не обновлю души моей...  
Я вас люблю любовью брата  
И, может быть, еще нежней. (VI, 79).

Убеждение в необходимости аргументировать интимные признания героя утверждалось постепенно. Не сразу найдена поэтом и нужная художественная форма. В романе мы видим развитие приема, слегка намеченного в «Кавказском пленнике». В монологе Пленника выражены те же мысли, что и в «исповеди» Онегина: «Но поздно, умер я для счастья», «Твоих восторгов я не стою», — говорит он черкешенке. В первой части поэмы находим строки, призванные объяснить его поведение:

Но русской жизни молодой  
Давно утратил сладострастье.  
Не мог он сердцем отвечать  
Любви младенческой, открытой —  
Быть может, сон любви забытой  
Боялся он вспоминать. (IV, 98).

Но поэт-романтик не обладал еще той силой и глубиной изображения характера, которые проявились в романе. В первом своем опыте он ограничился декларативными утверждениями, исходящими от самого героя.

Хотя в «Евгении Онегине» разговоры героев не занимают большого места, приемы характеристики героев посредством монологов и диалогов получают здесь дальнейшее развитие. Поэт все меньше значения придает высказыванию чувств и мыслей, считая более убедительным косвенное отражение характера в речи.

Речь Пленника типична для романтического героя, нередко здесь гиперболизированные эффекты («Мне будет гробом эта степь; Здесь на костях моих изгнанных Заржавит тягост-

ная цепь...» (IV, 108). В «Цыганах», по выражению А. Слонимского, «герои получают выпуклую речевую характеристику, а в романе каждый говорит в резко индивидуальной речевой манере, которая... влечет за собой и определенный строй понятий и представлений»<sup>12</sup>.

Эволюция мастерства раскрытия характера в речи героев идет не только путем совершенствования речевой характеристики. Нередко краткий разговор приобретает важное значение для понимания внутреннего мира говорящего благодаря тому, что привлекаются другие образы, уже известные читателю. Примером может служить разговор Онегина и Ленского после визита к Лариным. В шутовском диалоге об Ольге и Татьяне противопоставлены разные характеры говорящих. В натуре скептика Онегина обнаруживается большая глубина, чем в характере его собеседника. Его внимание привлекла не Ольга кукольной красотой, а Татьяна, хотя «Ни красотой сестры своей, Ни свежестью ее румяной Не привлекла б она очей» (VI, 42). Слова Онегина: «Я выбрал бы другую, Когда б я был, как ты поэт» (VI, 53) означают, что он угадал в Татьяне глубокую, поэтическую душу и отдал ей предпочтительнее перед внешней привлекательностью.

Б. Томашевский отметил, что в «Кавказском пленнике» повествование ведется в форме «несобственной прямой речи» «Говоря о Пленнике в третьем лице, поэт в действительности передает восприятия и чувства своего героя»<sup>13</sup> — пишет исследователь. Такая же манера свойственна тем строкам романа, которые воспринимаются как внутренние монологи героев. Своеобразие внутренних монологов в «Евгении Онегине» заключается в том, что здесь нет четкой грани между речью автора и речью героя. Начальные строфы IV главы, предшествующие объяснению в саду, могут восприниматься как размышления поэта о светских обычаях

Кому не скучно лицемерить,

< . . . . . >

Кого не утомят угрозы.

Моления, клятвы, мнимый страх,

Записки на шести листах,

Обманы, сплетни, кольца, слезы .. (VI, 75—76)

<sup>12</sup> См. А. Слонимский *Мастерство Пушкина* Гослитиздат, М., 1963. стр. 242—244, 338—347

<sup>13</sup> Б. Томашевский *Пушкин*, кн. 1, стр. 401.



Но замечая: «Так точно думал мой Онегин», Пушкин подчеркивает, что эти строки отражают не только позицию автора, но и взгляды героя.

По такому же принципу построен монолог Татьяны в VII главе:

Татьяна вслушаться желает  
В беседы, в общий разговор:  
Но всех в гостиной занимает  
Такой бессвязный, пошлый вздор;..  
Все в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветуют даже скучно;  
< . . . . . >  
И даже глупости смешной  
В тебе не встретишь, свет пустой!

(VI, 159—160).

Иногда часть такого монолога дана в форме прямой речи. Рассказывая о мыслях Онегина после вызова на дуэль, автор начинает монолог Онегина в третьем лице, а заканчивает его прямой речью:

И поделом: в разборе строгом,  
На тайный суд себя призвав,  
Он обвинял себя во многом:  
Во-первых, он уж был неправ,  
Что над любовью робкой, нежной  
Так подшутил вечер небрежно.  
< . . . . . >  
< . . . . . > Но теперь  
Уж поздно; время улетело..  
К тому ж — он мыслит — в это дело  
Вмешался старый дуэлист <...>

(VI, 121—122).

А. Цейтлин писал, что беглый анализ характеров Пушкина «с неоспоримостью указывает на непрерывный рост в Пушкине внимания к изображению человеческой психики... в персонажах романтического периода еще много личного, субъективного, автобиографического. Но уже в 20-х годах Пушкин сумел стать на позицию наблюдения своих героев со стороны, на путь объективного художественного творчества»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> А. Цейтлин. Мастерство Пушкина. «Советский писатель», М., 1938, стр. 135.

Для зрелого Пушкина характерно изображение психических процессов в их внешнем проявлении. Манера эта формируется постепенно — первые попытки отразить переживания человека, сообщая о его поведении, поэт делает еще в романтических поэмах. При помощи зарисовки «физических движений страстей» Пушкин старается избежать патетических декламаций, объективизировать изображение внутреннего мира героя. Но на раннем этапе развития творчества Пушкина внешнее выражение чувств его героев иногда выливалось в мелодраматическую форму, над этим впоследствии иронизировал сам поэт<sup>15</sup>. Наряду с такими описаниями, как страдания Пленника («И даже слезы из очей Однажды градом покатились»; IV, 105) или Гирея («Глядит с безумием вокруг, Бледнеет, будто полный страха»; IV, 162), в поэмах замечна тенденция к более естественному отражению чувств. В заключительной картине «Цыган» Алеко является «с ножом, в руках, окровавленный», но в выражении переживаний героя автор уже более сдержан:

Он молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился. (IV, 201).

На примерах романтических поэм можно проследить совершенствование мастерства изображения психологии человека. Замысел показать в действиях, жестах и деталях внешности отчаяние героя, потерявшего любимую, впервые осуществлен в «Руслане и Людмиле»:

Встает испуганный жених,  
С лица катится пот остывший;  
Трепеща, хладною рукой  
Он вопрошает мрак немой...  
О, горе: нет подруги милой!  
Хватает воздух он пустой;  
Людмилы нет во тьме густой <...> (IV, 9).

В «Цыганах» поэт возвращается к тем же образам:

Он с криком пробудясь во тьме,  
Ревниво руку простирает;

---

<sup>15</sup> «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (IX, 145).

Но обробелая рука  
 Покровы хладные хватает —  
 Его подруга далека...  
 Он с трепетом привстал и внемлет...  
 Все тихо — страх его объемлет —  
 По нем текут и жар и хлад <...> (IV, 198).

В общих чертах поведение, движения, жесты Руслана и Алеко очень сходны: оба трепещут, встают, простирают руки, хватают воздух (покровы). В первой поэме Пушкин ограничивается изображением видимых деталей, дополняя картину омятения Руслана восклицанием, выражающим сущность его страдания. А в «Цыганах» автор прибегает к сочетанию изображения жестов с замечаниями о моральном состоянии героя, открывая новые возможности развития психологического анализа. Портретные детали — «встает испуганный жених», «с лица катится пот остылый» — утрачивают характер портретности и звучат как непосредственное сообщение о чувствах Алеко: «страх его объемлет», «по нем текут и жар и хлад». Естественнее и выразительнее становятся жесты героев. Намек на взволнованность Руслана («хладною рукой он вопрошает...») в новой поэме уступает место конкретным замечаниям о нюансах той бури чувств, которая разыгрывается в душе Алеко («ревниво руку простирает, но обробелая рука...»).

Сопоставление родственных отрывков разных поэм обнаруживает пути совершенствования психологической характеристики героев в творчестве Пушкина.

Эволюция приема раскрытия внутреннего мира человека во внешнем проявлении продолжается в романе «Евгений Онегин». Краткими сообщениями о поведении Онегина, о его движениях, жестах, чувствах автор раскрывает настроение Онегина после рокового выстрела:

Мгновенным холодом облит,  
 Онегин к юноше спешит,  
 Смотрит, зовет его... напрасно:  
 < . . . . . >  
 В тоске сердечных угрызений,  
 Рукою стиснув пистолет,  
 Смотрит на Ленского Евгений.  
 < . . . . . >

Убит!.. Сим страшным восклицаньем  
Сражен, Онегин с содроганьем  
Отходит...

Поэт не может полнее сказать о переживаниях героя, не рискуя впасть в мелодраматизм. Он обращается к фантазии читателя, предлагая ему представить себя на месте Онегина.

Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен приятель молодой,  
< . . . . . >  
Скажите: вашею душой  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно костенеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв? (VI, 131—132).

Автор эмоционально относится к герою и находит способы влияния на восприятие его образа читателем. Различными средствами он подчеркивает, что Онегин — не только источник страданий для других, но и глубоко страдающая личность, ставшая жертвой общественного устройства. Пушкин старается смягчить впечатление от дурных поступков Евгения и вызвать сочувствие к нему даже в сцене дуэли. Эта цель преследуется и упомянутым выше обращением к читателю и снижением образа Ленского в размышлении о нем. Начав задушевным: «друзья мои, вам жаль поэта», автор кончает ироническим изображением возможной его судьбы среди «детей, плаксивых баб и лекарей» (см. VI, 132—134). Заканчивая рассказ о самом жестоком поступке Онегина и не оправдывая его, автор демонстративно заявляет: «...я сердечно Люблю героя моего...» (VI, 135).

Для психологической характеристики Онегина очень важны лирические отступления, в которых отражена эволюция самого поэта. Отказавшись от формы лирического признания героя, которое не всегда выглядело убедительно и могло казаться позерством, Пушкин находит иной способ непосредственного раскрытия чувств. В задушевной беседе с читателем он говорит о себе, о своих переживаниях, которые в чем-то созвучны чувствам Онегина. Автор — современник и друг ге-

роя, хотя это совсем разные люди, у них много общего<sup>16</sup>. Духовный мир поэта несравненно богаче, чем его отражение в романе. Говоря о своих мечтах и настроениях, вспоминая о прошлом, задумываясь о будущем, автор акцентирует внимание на тех чувствах, которые помогают яснее представить психологию Онегина.

Рассказывая о своих желаниях, надеждах, разочарованиях, автор предоставляет читателю самому сделать вывод о скрытых от постороннего наблюдателя чувствах Онегина. Каждый сколько-нибудь значительный эпизод из его жизни сопровождается лирическими размышлениями, косвенно характеризующими состояние героя. Поэтому тон лирических признаний изменяется по мере того, как герой вступает в новую стадию развития.

Картина светских развлечений Евгения вызвала воспоминания поэта о его молодости («Во дни веселий и желаний я был от балов без ума»; VI, 17). Онегин оставил светские забавы — поэт замечает: «Как он, отстав от суеты, С ним подружился я в то время» (VI, 23). Грустными размышлениями о жизни заканчивается глава о гибели Ленского («Познал я глас иных желаний, Познал я новую печаль»; VI, 135) и начинается следующая («Как грустно мне твое явленье, Весна, весна! лора любви!»; VI, 139). И уже совершенно трагическим чувством проникнута одиннадцатая строфа заключительной главы («Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана»). Поэт признает, что «несносно идти за чинною толпой», «не разделяя с ней ни общих мнений, ни страстей» (VI, 169—170). Эти строки вызваны размышлениями об Онегине, чуждом светскому обществу. Лирические признания автора глубже раскрывают трагизм положения героя.

Считая описание обстановки, в которой происходит действие «Кавказского пленника», наиболее удачной частью поэмы, Пушкин выразил неудовлетворение тем, что «описание нравов черкесских <...> не связано ни с каким происшествием и [есть] ничто иное, как географическая статья или отчет» <...> (XIII, 271). Но в поэме заметно стремление привлечь картины природы для характеристики героя. После подробного «геогра-

---

<sup>16</sup> См. И. М. Семенко О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» — Груды Ленинградского библиотечного института им Н. К. Крупской, т. 2. Л., 1957

фического» описания панорамы, открывшейся взору Пленника, поэт сообщает, что он «бури немощному вою с какой-то радостью внимал» (IV, 99).

Психологическая функция пейзажа в «Евгении Онегине» широка и разнообразна<sup>17</sup>. Обычно природа и восприятие ее героями романа оттеняет, подтверждает те особенности характеров, которые явились следствием воспитания и раскрыты уже иными средствами.

Эффективности приемов характеристики внутреннего мира человека при помощи пейзажных зарисовок Пушкин достигает, подчеркивая различное отношение героев к природе Онегина не волнует вид живописной местности:

Два дня ему казались новы  
Уединенные поля,  
< . . . . . >  
На третий роща, холм и поле  
Его не занимали боле;  
Потом уж наводили сон... (VI, 27—28).

Высокое поэтическое чувство недоступно герою.

Но зато в строках, посвященных Татьяне, картины природы усиливают представление о духовном богатстве героини, о поэтичности ее натуры:

Ее прогулки длятся доле.  
Теперь то холмик, то ручей  
Остановляют поневоле  
Татьяну прелестью своей. (VI, 151).

Различие характеров отмечается не только сообщением об отношении героев к природе. Изменяется сама манера описания пейзажей в зависимости от настроений действующих лиц. Родственные пейзажи по-разному изображены поэтом в отношении к Онегину и Татьяне. Рассказывая о Татьяне, поэт рисует поэтичные картины русской зимы, проникнутые то радостным настроением, то грустью<sup>18</sup>. Онегин чужд веселым зимним народным забавам, не радуют его и пейзажи, зима нару-

---

<sup>17</sup> О функции пейзажа в романе см. в статье И. Дегтеревского «Пейзаж в «Евгении Онегине» — Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. Потемкина, т. 43, кафедра русской литературы, вып. 4, 1954

<sup>18</sup> См. гл. 5, строфы I—IX и гл. 7, строфа XXX.

шила привычное течение жизни. Для него началась «довольно скучная пора», деревня докучает его взору «однообразной шапотой»<sup>19</sup>.

Весь эмоциональный тон описаний природы, даже звучание стиха различны в отрывках, где зима изображена в связи с бытом Татьяны и Онегина<sup>20</sup>.

В романе, как и в поэмах, Пушкин очень скупо пользуется приемом портретной характеристики главных героев. Он пренебрегает законченностью портрета, ограничиваясь замечаниями, дающими представление об интересах и образе жизни героя («как dandy лондонский одет», «острижен по последней моде»; VI, 6) или о его чувствах («взор его очей был чудно нежен»; VI, 112). Роль портретных деталей в раскрытии характера возрастает в пушкинской прозе.

Совершенствуя мастерство построения характера, Пушкин переосмысливает, усложняет, придает более глубокое содержание тем приемам обрисовки персонажей, которые начали складываться еще в романтический период. Все это убеждает в том, что между романтизмом и реализмом нет непроходимой пропасти, что это не исключают друг друга методы, хотя различие между ними очень существенно.

В процессе перехода к новому методу изменяются не только отдельные творческие приемы — перестраивается вся художественная система воспроизведения типичных явлений жизни, нарушается автономия художественных средств, усиливается их взаимообусловленность и взаимопроникновение. Каждая грань характера в романе раскрывается в разных ситуациях, различными приемами, приобретая таким образом большую убедительность.

Эволюция принципов создания реалистического характера:

---

<sup>19</sup> См.: гл. 4, строфы XXXVIII—XLIII.

<sup>20</sup> Ср. радостный колорит картины русской зимы, которую наблюдает Татьяна:

Зима!.. Крестьянин торжествуя,  
На дровнях обновляет путь <...>  
(VI, 90),

и проникнутое мрачным чувством описание приближения зимы и главе, где речь идет о жизни Онегина:

Встает заря во мгле холодной;  
На нивах шум работ умолк;  
С ювоей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк.  
(VI, 90)

продолжается в прозаических произведениях<sup>21</sup>. В повестях отразилось более глубокое понимание жизненно правдивого характера. В 30-е годы Пушкин создает многогранные, но цельные образы, в то время как в романтических поэмах и в реалистическом романе «многогранность» характера выразилась в его внутренней противоречивости.

В прозе продолжают поиски наиболее экономных и эффективных средств раскрытия характера. Существенно меняется позиция автора, рассказчика, а это влечет за собой развитие методов психологической характеристики<sup>22</sup>.

Переход на новые творческие позиции в эстетическом развитии Пушкина обусловлен прежде всего его идейным ростом. Совершенствование принципов построения характера — это лишь видимый результат сложной эволюции мировоззрения поэта.

---

<sup>21</sup> См.: Н. Степанов. Изображение характеров в прозе Пушкина — «Русская литература», 1961, № 1, стр. 3—24.

<sup>22</sup> Исследование развития реалистической концепции характера в прозе Пушкина поможет выяснить вопрос о природе реализма романа «Евгений Онегин», где еще явно чувствуется связь с романтическим методом.



Н. Я. СОЛОВЕЙ

### ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ XXIII—XXVI СТРОФ ВОСЬМОЙ ГЛАВЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Во многих работах затрагиваются проблемы творческой истории романа «Евгений Онегин»; тем не менее текстологическое изучение черновиков «Евгения Онегина» позволяет по-новому осветить отдельные моменты работы Пушкина над романом. В этом отношении особый интерес представляют черновики XXIII—XXVI строф 8-й главы, в которых Пушкин сатирически изобразил высшее петербургское общество своего времени. Эти строфы переделывались поэтом особенно много раз, в результате чего их первоначальное чтение отличается от окончательного.

Прослеживая историю создания этих строф и опираясь при этом на текстологическое исследование сохранившегося рукописного материала, автор поставил перед собой задачу восстановить последовательность работы Пушкина над этими строфами и понять причину многократных переработок исследуемого текста.

— — —

Первоначально петербургский салон Татьяны в XXIII—XXV строфах белого автографа, переписанного до 3 мая 1830 года и содержавшего только сорок одну строфу, был обрисован А. С. Пушкиным с нескрываемой симпатией.

#### XXIV

В гостиной истинно дворянской  
Чуждались щегольства речей  
И шекотливости мещанской

Журнальных чопорных судей.  
В гостиной светской и свободной  
Был принят слог простонародный  
И не пугал ничьих ушей  
Живую странностью своей:  
(Чему наверно удивится  
Готовя свой разборный лист  
Иной глубокий журналист;  
Но в свете мало ль что творится,  
О чем у нас не помышлял,  
Быть может, ни один Журнал!).

## XXV

Никто насмешкою холодной  
Встречать не думал старика  
Заметя воротник немодный  
Под бантом шейного платка.  
И новичка-провинциала  
Хозяйка [спесью] не смущала  
Равно для всех она была  
Непринужденна и мила  
Лишь путешественник залетный  
Блестящий лондонский нахал  
Полу-улыбку возбуждал  
Своей осанкою заботной —  
И быстро обмененный взор  
Ему был общий приговор.  
(VI, 626—627).

Описание великосветского салона Татьяны в этом варианте полемически заострено против современной Пушкину журнальной критики. В XXIV строфе Пушкин суммировал свои впечатления от чтения новейших журнальных статей, в которых «Граф Нулин», «Полтава» и только что вышедшая VII глава «Евгения Онегина» (18 марта 1830 г.) получили отрицательную оценку критиков. К реалистическим произведениям поэта критика подходила главным образом с позиций романтической эстетики и «нового слога» школы Карамзина, для которой образцом литературного языка была разговорная речь дворянских салонов, а критерием оценки ее — требования хорошего вкуса, наиболее тонкими носителями которого объ-

являлись образованные светские женщины («паркетные дамы», по ироническому замечанию Пушкина).

Пушкин, широко вводящий элементы просторечия и народную разговорную лексику в язык своих произведений, добивавшийся естественности и правдивости описаний и характеристик своих героев прежде всего средствами языка, боролся против насаждения в литературе и обществе искусственного и манерного салонного языка. «В зрелой словесности приходит время, — писал он, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» (XI, 73). Отвечая на критику своих языковых нововведений («Северная Пчела» сетовала, например, что в «Евгении Онегине» отсутствует «тон большого света»), Пушкин утверждал, что в действительности наиболее культурные представители дворянского общества не чуждаются в своей речи народных выражений, говорят просто и самобытно. При этом поэт мог иметь в виду постоянно посещавшийся им салон Е. А. Карамзиной, где «собирались литераторы и умные люди разных направлений... где говорили по-русски»<sup>2</sup>. В XXIV строфе Пушкин развивал те же мысли, что и в «Письме к издателю «Литературной газеты», которое возникло приблизительно в одно время с созданием белой рукописи девятой главы романа в стихах. «Но не смешно ли им (журнальным критикам — Н. С.) судить о том, что принято или не принято в свете, что могут, чего не могут читать наши дамы, какое выражение принадлежит гостиной (или будуару, как говорят эти господа)... Не странно ли в ученых изданиях встречать важные рассуждения об отвратительной безнравственности такого-то выражения и ссылку на *паркетных дам*? Не совестно ли вчуже видеть почтенных профессоров, краснеющих от светской шутки? Почему им знать, что в лучшем обществе жеманство и напыщенность еще нестерпимее, чем простонародность (*vulgarité*), и что оно-то именно и обличает незнание света? Почему им знать, что откровенные, оригинальные выражения простолюдинов повторяются и в высшем обществе, не оскорбляя слуха, между тем как чопорные обиняки провинциальной

---

<sup>1</sup> А. И. Кошелев. Записки. Берлин, 1884, стр. 30.

вежливости возбудили бы только общую невольную улыбку?»<sup>2</sup>.

Итак, общество, собиравшееся в доме Татьяны, сперва было обрисовано преимущественно как собрание единомышленников и друзей хозяйки. Это изображение находилось в полном соответствии с трактовкой Татьяны и ее положения в свете, которую поэт давал своей героине в пределах переписанных набело сорока одной строфы. В перебеленной рукописи не было ни слова об одиночестве Татьяны в обществе, она еще не говорила о своем желании отдать «всю эту ветошь маскарада» за прежнюю жизнь в деревне.

В беловом автографе строфы ХLI девятой главы записан вариант, из которого видно, что к моменту последней встречи героев между ними еще сохранилось непонимание, а Татьяна была охвачена чувством досады и неприязни к Онегину:

Подите... полно — Я молчу —  
Я вас и видеть не хочу!  
(VI, 635).

Если бы в беловике сохранился этот вариант, то с чисто психологической стороны был бы сильно затруднен, а может быть, и невозможен переход к последующему доверительному завершению разговора Татьяны с Онегиным, когда она поведала ему о своих внутренних терзаниях, страданиях, о затаенной любви к нему. Между тем логика развития характеров и основного конфликта в романе такова, что герои именно в последнее их свидание должны были впервые во всей полноте ощутить свою духовную близость, сходство своих взглядов на светское общество, свое одиночество в нем, свою тоску по несбывшимся мечтам молодости.

Поэтому в незавершенной рукописи девятой главы необходимо было развить и обосновать мотив одиночества Татьяны в свете, необходимо было показать, что за внешним блеском и благополучием ее общественного положения скрывается неудовлетворенность своей жизнью; необходимо было убедительнее обосновать общность переживаний обоих героев, которые были обусловлены воздействием одной и той же социальной среды.

---

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. 6. Гослитиздат, М., 1962, стр. 318.

Вот почему вскоре после того, как была перебелена 41 строфа девятой главы, еще задолго до поездки в Болдино, возникли две новые строфы (одна из них стала XXIV в окончательном тексте, а другая в него не вошла), пронумерованные арабскими цифрами 24 и 25 (см. VI, 628—629). В этих строфах Пушкин наметил сатирический поворот в описании салона Татьяны:

Тут был однако цвет столицы,  
И знать и моды образцы,  
Везде встречаемые лица,  
Необходимые глупцы...

(VI, 176, стр. 628).

Поэт развивал мотив внутренней разобщенности завсегдаево салона; о дамах, например, говорилось, что они:

Соединенные случайно  
Друг дружке чуждые душой  
Сидели тут одна с другой<sup>3</sup>.

(VI, 629).

— — —

Работа в этом плане продолжалась в июле 1830 г. в Петербурге. Едва начав письмо Наталии Николаевне от 20 июля по-французски, в так наз. «арзрумской тетради» на листе 32<sub>2</sub>. Пушкин здесь же начинает набрасывать строфу, мотивы которой через год частично будут использованы в будущих XXV и XXVI строфах окончательного текста. Работа шла нелегко. Об этом говорят не столько обычные для Пушкина зачеркивания приходящих в голову вариантов, сколько многочисленные наброски и упорная обработка одних и тех же мотивов. Пушкин трижды приступал к созданию этой строфы. Он перепробовал разные варианты ее начала, менял формулировки одних и тех же мыслей, но строфа на этом этапе работы так и не сложилась (см. VI, 512—515).

Посмотрим, как работал поэт над мотивом Сен-При.

Первая мысль о нем мелькнула в самом начале работы над строфой. При второй попытке обработать первое четверостишие Пушкин записал:

---

<sup>3</sup> Здесь и дальше в текстах Пушкина разрядка наша — Н. С.

1. Карри < катур > Сен-При  
и тут же зачеркнул сделанный набросок.

К этому мотиву он вернулся на новом 34<sub>1</sub> листе.

2. Явился притупивший  
Карандаши Сен-При
3. Явился притупивший  
В альбо <мах> все карандаши

По этой записи еще нельзя понять, какое место в строфе мог бы занять мотив Сен-При, потому что, судя по окончаниям, на схеме онегинской строфы эти строки возможны в положении 1—2, 3—4, 6—7, 9—10 или 12—13 стихов. Варианты эти тут же зачеркиваются, но не проходят бесследно. Поэт к ним еще вернется.

Сразу же за этими набросками Пушкин осуществляет третью попытку создать строфу. Он обрабатывает первое четверостишие и включает в него все еще не сложившийся, но продолжающий занимать его мотив Сен-При.

4. Явился Стасов славный малый  
Известный низостью души  
И страстью открывать все балы  
St. <При> свои карандаши.

Тема Сен-При уложилась в ритм строки, но не получила еще своего логического и грамматического выражения и еще не связана с предшествующими строчками ни семантически, ни синтаксически.

Новый вариант дает уже законченное по мысли четверостишие:

5. Явился Стасов славный малый  
Известный низостью своей  
И страстью открывать все балы  
Предмет St.-При карандаш <ей>.

Но удовлетворения это четверостишие Пушкину не приносит, четвертая строка зачеркивается. Возникает новая вариация варианта № 2, возможная в положении 2—3, 4—5, 8—9 или 11—12 стихов.

6. Над ним свои карандаши  
St. При тупил неоднократно.

Теперь становится явным, что Пушкин хочет сохранить метафору — образ посетителя, на котором Сен-При притупил свои карандаши. В этом варианте мотив Сен-При, по-видимому, выходит за пределы первого четверостишия (наиболее вероятно для этих строчек положение 4—5 стихов, потому что в 1—3 стихах идет речь о Стасове. См. вариант № 4).

Поиски в этом направлении продолжатся. Возникает еще один вариант, представляющий комбинацию 5, 6 и 7 стихов, т. е. сделана попытка разработать мотив в рамках только второго четверостишия.

7. Явился Р<?> знаменитый  
Карандашом St. При убитый  
Известный низостью своей

Но и этот набросок тут же был зачеркнут.

Только через год сложилось первое четверостишие, в котором так долго не дававшийся мотив получил наконец свое окончательное выражение:

8. Тут был Проласов заслуживший  
Известность низостью души  
Во всех альбомах притупивший  
St. Priest твои карандаши.

Заключительная строчка этого четверостишия во всем его контексте обладает повышенной емкостью: служа целям характеристики любителя балов, одновременно благодаря прямому обращению к Сен-При она несет в себе разговорную тональность, характерную для стиля «Евгения Онегина» (ср.: «Друзья Людмилы и Руслана, с героем моего романа... позвольте познакомить вас», «Шишков, прости, не знаю, как перевести» и др.). Кроме того, обращение к Сен-При помогает выдерживать хронологию событий романа, в котором, по выражению Пушкина, «время расчислено по календарю». Карикатурист Сен-При умер в 1828 году, но действие происходит весной 1825 года, и упоминание о карикатуристе — уместная деталь в жизни общества той поры, о которой рассказывает поэт.

Рукопись хранит любопытные примеры того, как Пушкин, создавая свои художественные образы, во многих случаях идет от очень конкретных жизненных впечатлений, порой имеющих узко биографическое значение. Так, например, ха-

рактизуя гостей Татьяны, поэт набрасывает на листе 32<sub>2</sub> портрет светской женщины, которая «уж так писклива, так мала», «так бестолкова», «так жеманна».

Сперва намечается только мотив и рифма:  
тут была


Затем возникают имена:

Annette Olenine тут была  
Lisette тут была  
Лиза тут была

На следующем листе 33<sub>1</sub> Пушкин записал строку в законченном виде:

Тут Лиза Лосина<sup>5</sup> была.

На листе 33<sub>2</sub>, продолжая работу над мотивом Лизы, Пушкин намечает мотив ее отца; этот образ ассоциируется у Пушкина с представлением об отце Анны Олениной — А. Н. Оленине, президенте Академии художеств и директоре императорской Публичной библиотеки. В конце строки Пушкин изобразил монограмму, которой Оленин обычно подписывал свои рисунки<sup>6</sup>.

Тут был ес отец 

Поиски образа продолжаютя:

Тут был отец ее пр о л а з  
Тут был —  
Тут был —

Под этим стихом повторение монограммы:



О двух ногах нулек горбатый.

---

<sup>4</sup> Вариант «Annette Olenine тут была» был зачеркнут, и Пушкин больше к нему не возвращался, хотя мысль дать сатирический портрет светской женщины беспокоила его долго. Поэтому едва ли правильно «останавливать» это мгновение творческого акта и невольно придавать ему самостоятельное значение, публикуя подобного рода промежуточные, «бегущие» варианты как нечто самостоятельное и законченное в отделе «Из ранних редакций». (См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Изд. третье. Т. 5. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 555). Это правомерно лишь в собраниях сочинений, где приводятся все черновые варианты.

<sup>5</sup> Чтение фамилии в подлиннике затруднено поправками. Можно предположить и другие варианты: Люсева, Лосьина, Лыкина.

<sup>6</sup> См.: Пушкин и его время. Исследования и материалы. Выпуск первый. Изд. государственного Эрмитажа, Л., 1962, стр. 337.



Пушкин находит едкий вариант характеристики Оленина, метко оформляя в слове зрительное впечатление от монограммы:

Нулек на ножках.

Однако все варианты характеристики отца-пролаза Пушкин последовательно зачеркивал и на этом же листе продолжил работу над образом Лизы. Найденные здесь стихи он снова записал на следующем 34<sub>1</sub> листе, прерывая черновую работу над строфой:

Но дрожь Онегина взяла:  
Тут Лиза вошла  
Так неопытна и писклива  
Что поневоле каждый гость  
Предполагал <в ней ум и злость>.

В приведенных выше черновых набросках, впервые опубликованных в 1937 году Б. В. Томашевским<sup>7</sup>, раскрывается глубокая неприязнь Пушкина к семейству Олениных. Известно, что еще весной 1828 года Пушкин был частым гостем в этой семье. Отношения семьи Олениных к Пушкину круто изменились после решения Государственного Совета от 28 июня 1828 года по делу о распространении отрывка из «Андрея Шенье» об установлении за Пушкиным секретного надзора — в числе подписавших это решение был и А. Н. Оленин. Т. Г. Цявловская пишет: «Составив список тех лиц, кому следует развезти визитные карточки к новому, 1830 году, Пушкин записал и Олениных и тут же вычеркнул их. Он перестал считать их своими знакомыми»<sup>8</sup>. Неприязнь к Олениным Пушкин сохранил до конца своей жизни<sup>9</sup>. Рукопись обнаруживает следы борьбы между стремлением дать выход неприязни к Олениным, а с другой стороны — сохранить чувство меры и найти место создаваемым образом в общей картине. В результате мотив Лизы, над которым Пушкин упорно работал, возвращаясь к нему не менее пяти раз, как и мотив «отца ес пролаза», существенно трансформировался, найдя лишь очень глухое отражение в тексте.

<sup>7</sup> Б. В. Томашевский. Из черновики «Онегина». Новые материалы — «Вечерняя Москва», 1937, 23 января, № 18, стр. 3.

<sup>8</sup> Т. Г. Цявловская. Дневник А. А. Олениной. — В кн. Пушкин. Исследования и материалы, т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 281

<sup>9</sup> Ф. Я. Прийма. Пушкин и кружок Оленина. — Там же, стр. 246

Приведем пример уплотнения стиховой ткани.

Черновик. Л. 32<sub>2</sub>

1. Тут был граф Д<ашков> добрый малый  
Известный  
Охотой открывать все балы  
И также низостью души.

Л. 34<sub>1</sub>

2. Явился Стасов славный малый  
Известный низостью души  
И страстью открывать все балы  
St.<При> свои карандаши.
3. Явился Стасов славный малый  
Известный низостью своей  
И страстью открывать все балы  
Предмет St. При карандашей.

Окончательный текст:

4. Тут был Проласов, заслуживший  
Известность низостью души,  
Во всех альбомах притупивший,  
St. Priest, твои карандаши.

Только после знакомства с промежуточными разночтениями начинаешь понимать, насколько совершеннее окончательный вариант. В самом деле, если бы Пушкин сохранил обозначение «граф Д.», как в варианте № 1, он дал бы повод для конкретных соотнесений, например, с графом И. И. Воронцовым-Дашковым, обер-церемониймейстером двора. Не удовлетворили Пушкина и недостаточно выразительные варианты фамилий: Тасов — Стасов, хотя по своим созвучиям они явились ступенькой к «говорящей» фамилии в окончательном варианте — Проласов (в ней можно видеть отзвук мотива отца Лизы: «отец ее — пролаз»). Требовало замены и словосочетание «добрый малый» в первом варианте («славный малый» — во втором и третьем), потому что формула «добрый малый» уже была применена однажды к отцу Татьяны (см. глава II, строфа 29: «отец ее был добрый малый»).

В окончательном тексте Пушкин снял 3-ю строку: «Охотой (вариант: «И страстью») открывать все балы», не потсрав при этом в характеристике Проласова как любителя балов

благодаря следующим за первым четверостишием стихам: «В дверях другой диктатор бальный стоял картинкою журнальной». Определение «другой» распространяет характеристику «диктатора бального» и на Проласова. В результате в границах первого четверостишия Пушкин смог словесно выразить так трудно дававшийся ему мотив Сен-При и его карандашей.

Итак, один из секретов смысловой емкости стиха у Пушкина — в повышенной требовательности к себе как к художнику; черновики поэта с бесчисленными зачеркиваниями строк — это упорный поиск единственно необходимого варианта для выражения мысли и ее ритмического оформления. В процессе черновой работы и возникали «поэтические заготовки», которые позже входили в окончательный текст.

Новая стадия работы наступила через год, осенью 1831 года, когда Пушкин перерабатывал 8-ю и 9-ю главы «Евгения Онегина» в одну — «осьмую и последнюю», вышедшую в свет до 30 января 1832 г.

К этому времени уже была написана и распространялась в списках «Моя родословная» — сатира на придворную эристократию. И, как это часто бывало раньше, раздумья Пушкина над проблемами, не имевшими прямого отношения к роману, но волновавшими его в момент работы над ним, отразились в «Евгении Онегине». В августе—сентябре 1831 г. поэт написал черновики двух новых строф. До нас дошел черновик лишь одной из строф, известной под цифрой XXV в окончательном тексте (ПД № 164); вторая строфа известна лишь по белой рукописи (№ 940).

Вошел собой одним довольный  
Всегда сердитый гр<аф> Турин  
На дом хозяйки, слишком вольный  
На глупость дам, на тон мужчин  
На вензель, двум сироткам данный  
На Польшу, на климат туманный  
На немоту жены своей  
На тальи спелых дочерей  
Вошел Простов, диктатор бальный  
Прыгун                   записной  
У стенки франтик молодой  
Стоял картинкою журнальной

Румян как вербный херувим  
Затянут, глуп и недвижим.  
ПД № 164 (VI, 511—512).

Работа над этой строфой, начатая на нижней части отдельного листа, две трети которого заняты статьей о критике, завершилась созданием полной черновой строфы.

В мотиве «всегда сердитого графа Турина» (1—8 строки) угадывается мотив «нахмуренного» («тут был нахмуренный», VI, 512), мелькнувший в сознании поэта еще год назад, когда он работал над характеристикой гостей Татьяны в «арзрумской тетради». На тесную связь черновика XXV строфы (ПД № 164) с набросками, сделанными в этой рабочей тетради, указывают некоторые особенности ее содержания и построения. Так же, как и в последнем варианте набросков (л. 34<sub>1</sub>; VI, 514), в строфе изображаются гости, входящие в салон. В черновике XXV строфы композиция рисуемой картины так же, как и в набросках, состоит из трех образов (черновик: граф Турин, Простов и франтик молодой; наброски: Пролазов, другой диктатор бальный, Лиза). Из набросков на листе 34<sub>1</sub> в строфу переключался мотив диктатора бального. К мотиву «франтика молодого», восходящему к более раннему мотиву «красавца» в набросках (красавец, красавец белокурый, красавец бальный — л. 32<sub>2</sub>; VI, 512; другой красавец бальный — л. 32<sub>2</sub>), прикрепилась деталь: «стоял картинкою журнальной», — отделившаяся от мотива «диктатора бального» (VI, 514). Мотив графа Турина через ряд промежуточных превращений восходит к первоначальному мотиву «графа Д.» (л. 32<sub>2</sub>).

Вскоре после возникновения черновиков появились и белые редакции этих двух строф, занимающие промежуточное положение на пути к окончательному тексту XXV и XXVI строф. Обе они сохранились, и их объединяет общая тема придворной аристократии.

## XXV

Тут был на эпиграммы падкой  
На все сердитый кн <язь> Бродин  
На чай хозяйки слиш <ком> сладкой  
На глупость дам, на тон мужчин  
На вензель двум сироткам данный  
На толки про роман туманный

На пустоту жены своей  
И на неловкость дочерей  
Тут был один диктатор бальный  
Прыгун суровый, должностной;  
У стенки фертик молодой  
Стоял картинкою журнальной  
Румян как вербный херувим  
Затянут, нем и недвижим.  
(VI, 629).

Тут был Проласов заслуживший  
Известность низостью души  
Во всех альбомах притупивший  
St. Priesl твои карандаши  
Тут был К. М. француз женатый  
На кукле чахлой и горбатой  
И семи тысячах душах;  
Тут был во всех своих звездах  
Правленья цензор непреклонный  
(Недавно грозный сей Катон  
За взятки места был лишон)  
<Тут был еще сенатор сонный  
Проведший с картами свой век,  
Для власти нужный человек>.  
(VI, 629—630).

Промежуточная перебеленная редакция XXV строфы возникла на записке Жуковского Пушкину от 24 - 27 августа 1831 года. Характер обработки мотивов, ход мысли, близость первого слоя беловика последнему слою черновика и продолжающаяся в беловике обработка строк позволяют заключить, что содержащий много поправок черновик не удовлетворял Пушкина сложившейся здесь редакцией строфы (VI, 511—512), и поэт перебелил текст на подвернувшейся записке Жуковского, торопясь с продолжением работы (VI, 629)<sup>10</sup>. Бело-

---

<sup>10</sup> Поэтому статью о критике, которая начинается словами: «Критика вообще. Критика наука» и датируется 1830 годом (XI, 546), можно датировать августом—сентябрем 1831 года. Статья написана на одном листе с черновиком XXV строфы окончательного текста, тем же почерком и того же цвета чернилами, что и черновик.

вик теснейшим образом связан со своим черновиком, но содержит некоторые изменения, приближающие его к окончательной редакции. «Граф Турин» заменен «князем Бродным» — более весомое обозначение представителя новой знати, сердитого на «вензель, двум сироткам данный». Конкретный вариант: «Простов, диктатор бальный» заменен более обобщенным и менее определенным: «один диктатор бальный», мотив усилен иронической деталью: диктатор — «прыгун суровый, должностной». Снят мотив Польши, который своей конкретностью и злободневностью в связи с завершившимися в это время событиями польского восстания, ослабил бы типичность характеристики тем, что строго хронологизировал ее, и явился бы анахронизмом, так как действие в этой главе происходит весной 1825 года. Вместо «франтик молодой» стало исправленное, при переписывании строфы, на более живописное «фертик молодой»; завуалировано указание на его глупость — вместо «глуп» стало «нем». Снят мотив «вольного дома хозяйки».

Содержание беловика второй строфы, написанной одновременно с предыдущей, но не вошедшей в окончательный текст, показывает, что черновик ее частично восходил к наброскам 1830 года в той же «арзрумской тетради» (мотив Проласова с трансформацией фамилии от «графа Д.» к «Прыгову», «Гасову», «Стасову» восходит к мотиву отца Лизы (пролаза); мотив «куклы чахлой и горбатой» перекликается с мотивом Лизы, которая «уж так горбата»). Сатира этой строфы направлена и против высокопоставленной бюрократии История «К. М. француза», вращающегося в высших сферах, сделавшего в России карьеру женьбой «на кукле чахлой и горбатой и семи тысячах душах», напоминает судьбу министра иностранных дел России австрийца Карла Нессельроде, женившегося на немолодой дочери министра финансов и богача графа Гурьсва<sup>11</sup>. Как подтверждение этому можно рассматривать и всего лишь замену одного сонорного звука другим в инициалах К. М. <К. Н. Ирония в адрес другого заслуженного государственного деятеля (он был «во всех своих звездах») заключалась в том, что этот блюститель чистоты нравов и враг зло-

---

<sup>11</sup> И Боричевский Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией — Литературное наследство, т 45—46 Лермонтов, II Изд АН СССР, М., 1948, стр 337—338

употреблений («Катон») на деле оказался злостным взяточником.

Нетрудно заметить, что сатирическая острота этих обобщенных оценок представителей «новой знати» созвучна своей тональностью строфам «Моей родословной». Это обстоятельство и предредило судьбу строф о придворной аристократии в «Евгении Онегине».

Сатира «Моя родословная», ходившая по рукам с ведома Пушкина, грозила поэту большими неприятностями. Стремясь отвести от себя возможный удар через правительственные каналы со стороны своих могущественных врагов и нейтрализовать их возможные попытки навредить ему, Пушкин пытался завуалировать общественный и политический смысл своей сатиры не только путем введения *Post scriptum*'а в «Мою родословную», но и посредством личного обращения к Бенкендорфу с письмом, в котором он делал упор на то, что сатира его является всего лишь ответом на неприличные выпады Булгарина. 24 ноября 1831 г. Пушкин писал Бенкендорфу: «Однако ввиду того, что стихи мои могут быть приняты за косвенную сатиру на происхождение некоторых известных фамилий (разрядка наша. — *Н. С.*), если не знать, что это очень сдержанный ответ на заслуживающий крайнего порицания вызов, я счел своим долгом откровенно объяснить вам, в чем дело, и приложить при сем стихотворение, о котором идет речь» (XIV, 242, 443).

10 декабря 1831 г. от Бенкендорфа пришло ответное письмо, содержащее известный отзыв Николая I: «Что касается его стихов, то я нахожу, что в них много остроумия, но более всего желчи. Для чести его пера и особенно его ума будет лучше, если он не станет распространять их» (XIV, 443). В письме содержалась весьма недвусмысленная рекомендация угомониться и прекратить распространение сатиры.

В создавшихся условиях вряд ли было возможно еще раз давать распространенную сатиру на новую знать в тексте «Евгения Онегина». И Пушкин вынужден был вновь переработать совершенно готовые две строфы о новой знати накануне сдачи в печать восьмой главы романа.

Возвращаясь в последний раз к этим строфам, Пушкин стремился сохранить все, что возможно. Напомним эти строфы в их окончательном виде.

## XXV

Тут был на эпиграммы падкий,  
 На все сердитый господин:  
 На чай хозяйский слишком сладкий,  
 На плоскость дам, на тон мужчин,  
 На толки про роман туманный,  
 На вензель, двум сестрицам данный,  
 На ложь журналов, на войну,  
 На снег и на свою жену.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

## XXVI

Тут был Проласов, заслуживший  
 Известность низостью души,  
 Во всех альбомах притупивший,  
 St.—Priest, гвои карандаши:  
 В дверях другой диктатор бальный  
 Стоял картинкою журнальной,  
 Румян, как вербный херувим,  
 Затянут, нем и недвижим,  
 И путешественник залетный,  
 Перекрахмаленный нахал,  
 В гостях улыбку возбуждал  
 Своей осанкою заботной,  
 И молча обмененный взор  
 Ему был общий приговор.

(VI, 176—177)

Наиболее важные изменения в составе XXV и XXVI строф такие:

снята сатира на крупных сановников («К. М. француз», «грозный Катон», «сенатор сонный»), т. е. выполнена основная задача вынужденной перекомпановки сатирического материала (XXVI, 5—14 строки);

сохранен мотив «на все сердитого» гостя, получившего



безотносительное обозначение («на все сердитый господин») вместо прежнего более конкретного варианта («На все сердитый князь Бродин»);

сохранен мотив Проласова, объекта карикатур Сен-При (XXVI, 1—4 строки);

сохранены мотивы «бального диктатора» и «фергика молодого» из промежуточной редакции XXV строфы (строки 9—14); они объединены в один мотив «другого диктатора бального», и эта характеристика перенесена в XXVI строфу (5—8 строки);

сохранен мотив «залетного путешественника», взятый из XXV (по первоначальной нумерации) строфы беловика бывшей девятой главы, и использован в XXVI строфе (9—14 строки); вместо «блестящий лондонский нахал» появилось более нейтральное — в духе всей строфы — и почти афористическое выражение: «перекрахмаленный нахал».

В окончательной редакции обеих строф сатирическое изображение жизни и нравов придворной аристократии несколько ослаблено, но шесть рядов точек в XXVI строфе посылно компенсируют в сложившейся ситуации вынужденную утрату острых сатирических мотивов. Отточия заставляют справедливо полагать, что Пушкин принужден был опустить более острый и неприемлемый в цензурном отношении материал по сравнению с началом строфы.

Творческая история XXIII—XXVI строф восьмой главы показывает, что критический пафос оценок высшего общества постоянно нарастал и углублялся, от конкретных деталей переходя к обобщениям, что мастерство изображения при этом непрерывно совершенствовалось. Первоначально выделяя в представителях света физическое уродство, глупость, низость души, Пушкин многие из этих оценок сохранил в окончательном тексте и нашел обобщенные характеристики, которые вбирают в себя слишком конкретизированные ранее мотивы (как, например, мотив глупости) в соответствии с эстетическим принципом, заявленным в XXIV строфе («цвет столицы» — это «везде встречаемые лица, необходимые глупцы...»). Первоначально, отталкиваясь от конкретных впечатлений жизни, Пушкин называл много имен или достаточно выразительных инициалов: Анетта Оленина, Лиза Лосина, Стасов граф Д. и другие. В окончательном тексте осталась лишь одна

конкретная фамилия, но и она — «говорящая»: Проласов, а поэтому имеет обобщенно-отвлеченный характер.

В результате всех переделок текста Пушкин существенно приглушил мотив дружеской атмосферы в салоне Татьяны, сохранив из трех строф, в которых первоначально развивалась эта тема, только одну XXIII строфу. Поэт заметно усилил критическую сторону оценок салона Татьяны, введя новую XXIV строфу, а позже написав XXV и XXVI строфы, развивающие сатирическую направленность предшествующей им строфы. Мотив внутреннего единодушия посетителей салона сменился мотивом чисто внешней светской общности (см. «общий приговор» «перекрахмаленному нахалу»).

В пушкиноведческой литературе распространено мнение о «явном противоречии» между XXIII и последующими строфами о салоне Татьяны («в XXIII строфе гостиная Татьяны освещена благожелательно», «но в следующих строфах светское общество этой гостиной зарисовано с уничтожающей резкостью..»). «История переработки этих строф, изученная М. Гофманом («Пропущенные строфы «Евгения Онегина», П., 1922), Д. Д. Благим («Социология творчества Пушкина») и Н. К. Пиксановым («На пути к гибели». В сб. «О классиках». М., 1933), наглядно обнаруживает колебания и противоречия Пушкина, заставлявшие его тянуться к большому свету и одновременно задыхаться в сем «омуте»<sup>12</sup>.

Однако анализ рукописных материалов и других источников не подтверждает эту точку зрения. Сложная эволюция Пушкина в развитии темы большого света не может рассматриваться как свидетельство «колебаний и противоречий» писателя на рубеже 30-х годов в его отношении к придворной аристократии. Давний конфликт поэта с новой знатью ясно сформулирован им в «Моей родословной» («Я... не якшаюсь с новой знатью»), над которой Пушкин работал параллельно с завершением романа (автограф сатиры имеет дату: 3 декабря 1830 г.).

Противоречивые, на первый взгляд, повороты в развитии Пушкиным темы большого света в XXIII—XXVI строфах свидетельствуют о непрерывном совершенствовании замысла романа в целом; о постоянном стремлении уточнять концепцию

---

<sup>12</sup> Н. Л. Бродский. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителя. Издание пятое. «Просвещение», М., 1964, стр. 298—299.

основных образов; об углублении оценок действительности; об усилении критического отношения Пушкина к высшему обществу на рубеже тридцатых годов и в то же время — о необходимости считаться с возросшими цензурными ограничениями<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Материал этой статьи частично может быть использован в школьной лекции или беседе, когда учитель характеризует жизнь и творчество Пушкина на рубеже 30-х годов; во время комментированного чтения романа или на обобщающем уроке о мастерстве писателя. История создания сатирических строф восьмой главы «Евгения Онегина» позволяет познакомить учеников с процессом типизации (развитие характеристики гостей салона Татьяны, генезис образа Проласова и др.); можно обратить внимание на композиционное значение опущенных строк в XXV строфе и перестановок текста в XXV и XXVI строфах. Для большей наглядности и занимательности рассказа целесообразно приготовить раздаточный материал или составить несколько таблиц с примерными названиями: «Уплотнение стиховой ткани» (соответственная запись вариантов 1—4), «Мотив Сен-При и его карандашей» (записать варианты 1—8), «Мотив Лизы и ее отца — пролаза».

Е. А. ТОДДЕС

## К ИЗУЧЕНИЮ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

В литературе о «загадочном» «Медном всаднике» остается неясным еще целый ряд вопросов. Во многом это объясняется своеобразием художественной структуры произведения, к которой с большим или меньшим основанием оказывались приложимы самые различные, иногда прямо противоположные, истолкования философского, исторического, социологического политического порядка. Предпринятые в последнее время попытки пересмотреть диалектическую в своей основе интерпретацию Белинского<sup>1</sup> показали скорее методологическую уязвимость и неприемлемость построений, предлагающих «расшифровать» пушкинский текст или же стремящихся приписать поэту «тенденциозный» подход к поднятой проблематике и обнаружить у него твердое, однозначное и непротиворечивое решение изображенного конфликта. Соответствующие выводы, с одной стороны, плохо согласуются с мировоззрением Пушкина 30-х годов, а с другой, не подтверждаются анализом самого текста. Поэтому, чтобы избежать обеднения и упрощения пушкинского замысла, следует принять те толкования, которые исходят из нерешенности вскрытого в поэме противоречия, из

---

<sup>1</sup> См.: П. Мезенцев. Поэма Пушкина «Медный всадник». — «Русская литература», 1958, № 2, стр. 57—68; Г. Макогоненко. Исследование о реализме Пушкина. — «Вопросы литературы», 1958, № 8, стр. 231—241, М. Харлап. О «Медном всаднике» Пушкина. — «Вопросы литературы», 1961, № 7, стр. 87—101; А. Гербстман. О сюжете и образах «Медного всадника». — «Русская литература», 1963, № 4, стр. 77—88. С выводами М. Харлапа убедительно полемизирует А. М. Гуревич в статье «К спорам о «Медном всаднике». — «Филологические науки», 1963, № 1, стр. 135—139.

отсутствия прямого ответа<sup>2</sup>. В этом направлении (т. е. в сторону усложнения, а не простого опровержения) в интерпретацию Белинского действительно должны быть внесены существенные коррективы.

Среди вопросов, требующих дальнейшей разработки, — на них и сосредоточено внимание в предлагаемой статье — художественная организация «Медного всадника», специфическим образом выраженные в ней тенденции позднего историзма Пушкина, соотношение «петербургской повести» с «Езерским», в особенности с точки зрения отражения в этих двух произведениях пушкинских взглядов на исторические судьбы и политическую роль русского дворянства.

В качестве исходного тезиса надо подчеркнуть, что «загадочность» мы понимаем как некоторое объективное свойство данной художественной структуры, как результат осуществления определенного авторского задания и, следовательно, как средство эстетического воздействия на читателя. Отсюда вытекает, что мы не собираемся «расшифровывать» поэму и считаем «загадочность» полноправным стилевым компонентом. Это компонент не только формы, но важная часть общего историко-философского содержания; не эффект какого-либо одного «приема», а результат взаимодействия нескольких факторов.

Вопрос о подлинном смысле «Медного всадника» упирается в соотношение Вступления и повествования, основанное на контрасте одического апофеоза Петра и Петербурга и трагического рассказа о несчастном чиновнике. Часть поэмы, названная всего лишь Вступлением, играет самостоятельную идейную и композиционную роль. Это равноправная, автономная, несюжетная, лирическая часть произведения, развивающая первостепенный по важности аспект общего идейного замысла. Идейная композиция развернута следующим образом. Наперед задается отношение поэта к Петру и «его творенью», выраженное в панегирической и лично-лирической форме. Вся одическая концепция Вступления последовательна, ясна и лишена какой бы то ни было внутренней сложности.

Раскрытие противоречий начинается далее. Итоговый взгляд, данный в одической части, поверяется событиями

---

<sup>2</sup> См., в частности, комментарии С. М. Бонди к поэме в кн.: А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. III Гослитиздат, М., 1960, стр. 517—521.

7 ноября 1824 года, и «печальный рассказ» о бедном Евгении предстает в качестве своего рода антитезиса Вступлению. Безоговорочно высокой, восторженной оценке Петра и Петербурга противопоставлена картина стихийного бедствия и трагическая судьба героя. Возникает вопрос: может ли повесть даже трагического содержания противостоять Вступлению, если в ней нет столь же четко сформулированной авторской оценки? Для ответа остановимся в нескольких словах на развитии сюжета в повести.

Герой отличается пассивностью своей роли в сюжетном развитии. Он ничего не предпринимает и не может в данных ситуациях предпринять. В то же время не действует и его будущий антагонист, поскольку таким антагонистом выступает не живой человек, а статуарное изображение, памятник. Оба персонажа, таким образом, не двигают сюжета, столкновения их интересов не может произойти. До самого момента бунта развитие действия идет по сути дела независимо и от Евгения, и от «кумира». Но в сцене бунта, во-первых, герой неожиданно преодолевает свое пассивное положение жертвы и совершает некое активное действие; во-вторых, статуя «оживает» и также «действует». Столкновение противников, которые здесь только и выявляются как таковые, произошло. Теперь сюжетно прояснено и доказано то, что было намечено с самого начала: подлинный двигатель событий в повести, а значит виновник несчастья (а затем и гибели) героя — Петр. Благодаря этому весь сюжет переводится в план историко-философский. А в силу того, что повесть приобрела историко-философский аспект, она по открывшемуся глубокому смыслу происшедшего уравнивается со Вступлением. То, что во Вступлении было бесспорным и лишенным противоречий, в повествовании оказывается спорным и противоречивым. Неизменным остается величие Петра. Но если в лирической части оно было воспето, то в повествовательной — вызывает эпохальные вопросы («Куда ты скачешь, гордый конь?..») о конечном историческом смысле петровских преобразований. Место безусловного восхищения занимает дилемма: добрая или злая воля исходила от великого царя? Надо ли восхищаться стремительным движением «гордого коня» или страшиться за судьбу России, вздернутой на дыбы «железной уздой» реформатора? При этом имеется возможность искать ответ и в одическом Вступлении, и в трагической повести о петербургском потоке.

Противостояние Вступления и повествования — это оппозиция действительного факта деятельности Петра, с одной стороны, и действительного же факта наводнения 1824 года плюс вымышленный художественный факт трагедии и восстания героя, с другой; при этом второй ряд оппозиции рассматривается как опосредствованное следствие первого. Прямое раскрытие соотношения этих фактов было бы равносильно разрешению противоречия, но такого раскрытия в тексте «Медного всадника» нет. Философская идея Пушкина о глубокой противоречивости исторического процесса композиционно выражена именно противопоставлением внесюжетной лирической и повествовательной частей поэмы. Вопрос о судьбах незаметных, рядовых людей в ходе прогресса, о правах отдельной личности поставлен и оставлен открытым. Однако имеется более частный, более относительный, но очевидный итог, вытекающий из позиции повествователя и поднятый на высоту объективно-исторического суждения. Это суждение предпослано рассказу: дело Петра для поэта не подлежащее сомнению историческая ценность, его «революция» есть для России добро, а не зло. Образуется круг: от апофеоза к вскрытию противоречий и опять — за ответом — к Вступлению. Но теперь оно не равно самому себе, не равнозначно тому, что было прочитано перед повестью. Ода обогащена трагическими ассоциациями, идущими от повествования. Безусловность панегирического содержания расшатана, поколеблена, но основная мысль не снята и не зачеркнута. Вступление становится идейным заключением, обретая в поэме двойное бытие, двойную идейную функцию. Это и посылка, и вывод, но охватывающий лишь часть поднятой проблематики.

Таким образом, в «Медном всаднике» наличествуют два идейных итога: общий, философский — констатация глубокого противоречия между поступательным движением истории и участью единичной личности; более частный, конкретный-исторический — утверждение преемственной исторической ценности и неизбежности дела Петра. В свою очередь первый итог вступает в противоречие со вторым, поскольку констатированное общее противоречие распространяется и на частное утверждение, что делает невозможным вычитать в поэме какое-то компромиссное решение.

Рассмотренная композиция определенным образом использует особые свойства материала, петербургской темы о навод-

нении, о борьбе русской столицы с враждебной стихией. Подзаголовок поэмы — не только обозначение, ориентирующее на свободный жанр, независимый от сложившихся видов стихотворного повествования. Определение повести — «петероуриская» — указывает на специфику проблематики. Название и подзаголовок, уже ведущие к специальному кругу исторических представлений, появились в рукописи еще до окончания I части<sup>3</sup>. Понятие «петербургское» в данном случае охватывает все, что связано с Петром, с Россией при императорах, с расцветом русской государственности в XVIII веке, наконец, и с современностью; это и судьба города. В рождении новой столицы отразились все противоречия деятельности царя-преобразователя: оплот России на Балтийском море, завоеванное в борьбе со Швецией «окно в Европу», доказательство, демонстрация, символ могущества Петра и успехов его реформаторских усилий — и самовластное перенесение столицы из древней Москвы в «чухонские болота», гибель тысяч людей при постройке города, постоянная опасность наводнений. Карамзин, авторитетнейший для Пушкина историк, писал в «Записке о древней и новой России»:

«Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку великого Петра? Разумею основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. Еще не имел ни Риги, ни Ревеля, он мог бы заложить на берегах Невы купеческий город для ввоза и вывоза товаров, но мысль утвердить там пребывание наших государей была, есть и будет вредною. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения! Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. <...> Человек не одолеет натуре»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> О С. Соловьева «Езерский» и «Медный всадник» История текста — Пушкин. Исследования и материалы, т. III Изд. АН СССР, М — Л, 1966, стр. 351

<sup>4</sup> Н. М. Карамзин Записка о древней и новой России СПб., 1914, стр. 30—31. Отрицательного мнения об основании новой столицы придерживался не только Карамзин Кн. Е. Р. Дашкова в своих запрещенных записках, хорошо известных Пушкину (выписка из них о Радищеве опубликована в кн. Рукою Пушкина. «Academia», 1935, стр. 589—593), резко осуждала жестокость и тщеславие Петра, стоившие жизни «тысячам работников». — Записки княгини Е. Дашковой СПб., 1907, стр. 162. Кн. М. М. Шерbatов сильно критиковал Петра в произведениях «О повреждении нравов в



Что касается последнего афоризма, то Пушкин как будто прямо опровергает его во Вступлении. Но в повести (и это одно из проявлений противопоставления Вступления и повествования) «натура» губит многих жителей столицы, а Александр I говорит о бессилии земных царей перед божьей стихией<sup>5</sup>.

На современников трагедия петербургского потопа произвела огромное впечатление и оживила устное предание о роковой судьбе города и о таинствах, связанных с медным всадником. Что такое предание существовало, доказывает ходивший в разных вариантах анекдот о кн. А. Н. Голицыне, майорс Батурине и статуе Петра (в другой версии вместо Батурина фигурирует почт-директор К. Я. Булгаков), рассказанный Пушкину М. Ю. Виельгорским<sup>6</sup>. Этот анекдот традиционно считался зерном пушкинской поэмы.

---

России» и «Рассуждение о пороках и самовластии Петра Великого», в утопическом сочинении «Путешествие в землю Офирскую» коснулся и вопроса о новой столице. Дурные стороны перенесения столицы из Москвы в Петербург он видит в том же, в чем и Карамзин, но сверх того отмечает, что цари «знание внутренних обстоятельств <империи> потеряли»; вельможи, отдаленные от своих деревень, «потеряли познание, что может тягостно быть народу и оный налогами стали угнетать»; «воплъ народный не доходил до сей столицы» — цит. по кн.: В. Э. Вальденберг. Щербатов о Петре Великом. СПб., 1903, стр. 14—15. В «Прошении Москвы от забвения ее» Щербатов выступает за перенесение столицы в Москву. И Фейнберг считает, что Пушкин мог знать о сочинениях Щербатова от Чаадаева, внука Щербатова по материнской линии. — И Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина. Изд. 4-е. «Советский писатель», М., 1964, стр. 80. Ср. шуточное послание Вяземского московскому главнокомандующему А. П. Горماسову «Из того света» — П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. IX. СПб., 1884, стр. 3—5. Интересно следующее место в статье о Пушкине французского литератора Лева-Веймара, помещенной 3 марта 1837 года в «Journal des Débats». «Взгляды Пушкина на основание Петербурга были совершенно новы и обнаруживали в нем скорее великого и глубокого историка, нежели поэта». См. П. Щеголев. Дуэль и смерть Пушкина. Изд. 3-е. М.—Л., 1928, стр. 413—416.

<sup>5</sup> Этому месту «Медного всадника», как известно, соответствуют подлинные слова царя из его письма Карамзину от 10 ноября 1824 г.: «Воля Божия; нам остается преклонить главу пред нею» — Незданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. Часть первая. СПб., 1862, стр. 32. См. также: Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 386.

<sup>6</sup> «Русский архив», 1877, № 8, стр. 424—425. Здесь же П. И. Баргнев сообщает, что он сам слышал анекдот от современников, в том числе от С. А. Соболевского. Ср. сообщение Н. Лернера. — «Русская старина», 1908, кн. 1, стр. 117. Ср. также в «Старой записной книжке» Вяземского о предположавшейся в 1812 году эвакуации памятника из Петербурга. — П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., 1883, стр. 120.

После наводнения, по свидетельству Д. И. Завалишина, «общее тревожное состояние духа и само порождало и легко воспринимало» различные слухи, которым верил не только простой народ<sup>7</sup>.

Приведем несколько откликов современников на катастрофу 1824 года<sup>8</sup>.

М. П. Погодин записал в дневнике: «Какое ужаснейшее несчастье в Петербурге и какие великие следствия»<sup>9</sup>. Грибоедов приготовил для описания наводнения, которое собирались издавать Булгарин и Греч, статью «Частные случаи петербургского наводнения». «Река возвратилась в предписанные ей пределы, — писал он, — душевные силы не так скоро смогут притти в спокойное равновесие»<sup>10</sup>. Карамзин писал из Царского Села императрице Елизавете Алексеевне 9 ноября 1824 г.: «Судьба удалила меня от зрелища ужасного; но не знаю, что больнее: видеть или воображать! Сколько жертв, сколько отчаяния! <...> видно, что Петербургу назначено бедствовать два раза в век от наводнений»<sup>11</sup>. П. Я. Чаадаев в письме к брату от 30 декабря 1824 г. («Я здесь узнал про ужасное бедствие, постигшее Петербург; — волосы у меня стали дыбом <...>. Я плакал, как ребенок, читая газеты») вспоминает знаменитое лиссабонское землетрясение и осмысляет петербургскую катастрофу в духе своих религиозных исканий<sup>11а</sup>.

Любопытный анекдот о гр. А. П. Толстой (урожд. Протасова) приводит П. А. Вяземский. «Наводнение 1824 года произвело на нее такое сильное впечатление и так раздражило ее против Петра I, что она еще задолго до славянофильства, дала себе удовольствие проехать мимо памятника Петра и высунуть пред ним язык»<sup>12</sup>. Об этой «мести» Толстой-Протасова

---

<sup>7</sup> «Древняя и новая Россия», 1872, ноябрь, стр. 403.

<sup>8</sup> Сводка современных и мемуарных откликов на наводнение 1824 года содержится в статье Г. Денюбля «К истории создания «Медного всадника» — в его кн.: История и литература. «Советский писатель», М., 1960, стр. 351—387.

<sup>9</sup> Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1 СПб., 1888, стр. 289—290.

<sup>10</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 38б.

<sup>11</sup> Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина, стр. 62.

<sup>11а</sup> Сочинения и переписка П. Я. Чаадаева, т. I. М., 1913, стр. 38.

<sup>12</sup> П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., 1883, стр. 331.

совой Вяземский вспоминает и в письме к А. И. Тургеневу от 18 апреля 1828 г.<sup>13</sup> (Анекдот о ее муже сенаторе гр. В. В. Толстом послужил основой комического эпизода, исключенного Пушкиным из окончательного текста «Медного всадника».)

С петербургскими наводнениями молва связывала и судьбу Александра I. Считалось, что рождение и смерть царя отмечены двумя крупнейшими наводнениями — 1777 и 1824 годов<sup>14</sup> (в черновиках Пушкин довольно подробно говорит о бедствии 1777 года). Так, Н. М. Языков, сообщая П. М. Языкову о смерти Александра I в письме от 2 декабря 1825 г.: «Государь скончался 19 ноября в 10 часов утра», — тут же замечает: «занемог 7 ноября, в день наводнения Петербурга <...>»<sup>15</sup>.

Из сказанного видно, что молва, окружавшая катастрофу 1824 года, анекдотика, выросшая на этом специфически петербургском материале, впечатление, оставшееся в памяти современников, придавали теме наводнения совершенно особый характер местного, городского предания, в котором таинственная судьба города связывалась с именем его основателя, создавшего свою столицу на враждебной земле, вдали от исконной России. Естественным олицетворением враждебных сил выступала бурная стихия, и часто именно наводнения. Литературное закрепление этот мотив получил у поэтов XVIII в. от Ломоносова до Рубана; в XIX в. оды Петру и Петербургу писал Д. И. Хвостов, который был «гипнотически поработан образом наводнения»<sup>16</sup>. Ему принадлежит и послание «К N. N. О наводнении Петрополя, бывшем 7-го ноября 1824 года», о котором у Пушкина есть два насмешливых отзыва: в письме к Вяземскому от 28 января 1825 г. и в тексте «Медного всадника».

В поэтической традиции в соответствии с общепринятой и официальной оценкой основатель Петербурга изображался могучим победителем природы. Таким предстает Петр и в «Прогулке в Академию художеств» Батюшкова, одном из ис-

---

<sup>13</sup> Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Переписка А. И. Тургенева с кн. П. А. Вяземским, т. I. Пг., 1921, стр. 70—71.

<sup>14</sup> См. работу Г. Ленобля, стр. 378—379.

<sup>15</sup> Языковский архив. Вып. 1-й. СПб., 1913, стр. 224.

<sup>16</sup> Л. В. Пумпянский. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 4—5. Изд. АН СССР. М.—Л., 1939, стр. 104—106, 108.

точников «Медного всадника», причем автор опирался на более чем полувековую одическую традицию<sup>17</sup>. Наиболее близким по времени произведением с этой трактовкой Петра было стихотворение Шевырева «Петроград» (1829), напечатанное в 1830 г. в «Московском вестнике»<sup>18</sup>.

Иная трактовка легендарного и литературного мотива, при которой победа оказывалась на стороне природы, а дело Петра дискредитировалось и терпело поражение, по цензурным причинам не могла попасть в печать. Но она существовала и в предании, и в бесцензурной литературе. Наиболее значительным явлением этой подспудной традиции была поэма В. С. Печерина «Торжество Смерти». В ней описывалась гибель тирана Поликрата Самосского и его столицы под ударами разъяренной стихии. Аллегорическое тираноборческое произведение Печерина интересовало Герцена и Огарева и было напечатано в «Полярной звезде» на 1861 год и в «Русской потаенной литературе»<sup>19</sup>. В сборнике «Любля. Потаенная литература XIX столетия» было помещено стихотворение, приписанное Хмякову, в котором нарисована мрачная картина моря и дикого берега на месте Петербурга. Город погиб под волнами по воле бога: «...себе ковал он злато, Да железо для других».

В. А. Соллогуб писал в своих «Воспоминаниях»: «Существует предсказание, что он <Петербург> когда-нибудь погибнет от воды, и море его зальет». Лермонтов, рассказывает В. А. Соллогуб, любил рисовать разъяренное море, из которого виден только верх Александровской колонны<sup>20</sup>. Лермонтову приписывали и стихотворение на эту тему («И день настал — и истощилось Долготерпение судьбы...»). Н. О. Лернер, при-

<sup>17</sup> Там же, стр. 94

<sup>18</sup> На это стихотворение как на источник «Медного всадника» указал М. Аронсон. См. в кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 221—226

<sup>19</sup> Огарев в предисловии к «Русской потаенной литературе» дает краткую характеристику поэмы и ее автора. Сам Огарев использовал радикальный вариант темы потопа в стихотворении «Памяти Рыльева» (1859). О В. С. Печерине см.: М. Гершензон. Жизнь Печерина. М., 1910; Е. Бобров, Литература и просвещение в России в XIX в. — Материалы, исследования и заметки. Т. IV. Казань, 1902, стр. 3—74; его же — Мелочи из истории русской литературы. XV. Тема о наводнении. — «Русский филологический вестник», 1908, №№ 1—2, стр. 282—286. М. Гершензон датировал поэму 1833 годом, Е. Бобров вслед за Огаревым — 1837—1838 годами.

<sup>20</sup> В. А. Соллогуб, Воспоминания. «Academia», 1931, стр. 183.

зная, что «тему свержения тирании двумя соединившимися силами возмущенной стихии и возмущенного человеческого духа» «Лермонтов <...> застал уже кристаллизовавшейся в «Медном всаднике» Пушкина и вероятно знакомой ему, ходившей по рукам поэме В. С. Печерина «Торжество Смерти», предположил, однако, авторство А. Одоевского<sup>21</sup> на основании следующего места из статьи Д. И. Завалишина в «Русском вестнике». А. Одоевский и другие «лже-либералы», вспоминает Д. И. Завалишин, писали «дифирамбы на наводнение в 1824 году в Петербурге, изъявляя сожаление, зачем оно не потопило все царское семейство, наделяя его при этом самыми язвительными эпитетами»<sup>22</sup>.

Итак, наряду с закреплением в одической литературе петербургская тема, и особенно тема наводнения, осмыслилась в плане радикальной политической аллегории. О каком-либо воздействии на Пушкина этой скрытой традиции следует говорить с большой осторожностью и по идеологическим, и по хронологическим соображениям; бесспорно значение для него лишь одного (нерусского) образца — «Олешкевича» Мицкевича, воспринятого в связи с остальными стихотворениями: «Отрывка» из третьей части «Дядюв», прежде всего с «Памятником Петру Великому». Все, что мы знаем о мировоззрении Пушкина 30-х годов, не допускает предположения об использовании поэтом антимонархической аллегории. Тем не менее изучение вопроса об отношении «Медного всадника» к двум названным традициям приводит к выводу о том, что решение Пушкина не было прямолинейным. Если во Вступлении он близок к одической поэзии, то в повести нашла применение и более сложная трактовка темы. Более сложная и по отношению к апофеозу Вступления и по сравнению с граноборческими произведениями.

---

<sup>21</sup> Н. О. Лернер. Мелочи прошлого. Из прошлого русской революционной поэзии. IV. Стихи о наводнении. — «Каторга и ссылка». Кн. 21. М., 1925, стр. 243—247. Авторство А. Одоевского окончательно не установлено. См.: М. К. Азадовский. Затерянные и утраченные произведения декабристов. — «Литературное наследство», т. 59. М., 1954, стр. 702—704.

<sup>22</sup> «Русский вестник», 1884, № 2, стр. 856—857. Ср. с официальным письмом кн. А. Н. Голицына царю (от 18 ноября 1824 г.), в котором речь идет о реакции на действия властей в связи с наводнением: «Мне кажется, я могу твердо удостоверить Ваше Величество, что не только в обществе, но в частности не отзывались невыгодно о правительстве». См.: Н. Ф. Дубровин. Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра I. СПб., 1883, стр. 394.

Сопоставление окончательного текста поэмы с черновыми рукописями показывает, что Пушкин отказывался от вариантов, которые могли быть осмыслены иносказательно. В заключительной части Вступления вместо призыва к примирению («Да умирится же с тобой И побежденная стихия») первоначально был подчеркнут мотив вековой борьбы города со стихией («Но побежденная стихия Врагов доселе видит в нас <...>» и т. д. — V, 440); волны «потрясали», «колебали», «окружали» «гранит подножия Петра». Особенно многозначительной вырисовывалась сцена «бунта» Невы у памятника Петру: намечалось прямое столкновение «кумира» над уже «потопленную скалою» с «Невой мятежной» (V, 466—467). Хорошо понимая богатые ассоциативные связи темы, поэт отскакал те из них, которые тяготели к иносказанию.

Значит ли это, что наводнение в «Медном всаднике» на чисто лишено какого бы то ни было скрытого смысла, лежащего за строго документированным (по книге В. Н. Берха и «тогдашним журналам») описанием? Представляется, что Пушкин не отказался полностью от использования таинственного колорита темы. Поэт избегал только того, что могло направить восприятие по слишком простому пути. Но в его намерения входила, наоборот, возможность неоднозначного, «растяжимого» понимания. С. П. Шевырев в рецензии на посмертное издание сочинений Пушкина уловил эту особенность. Он, с одной стороны, видит во внутренней связи наводнения и безумия героя «главную мысль, зерно и единство произведения», с другой — отмечает «какую-то неопределенность»<sup>21</sup>. Это впечатление соответствует действительным свойствам художественной структуры «Медного всадника». Особенно ощутимым становится пушкинский замысел потому, что возмущение стихии соотносится в поэме с мятежом Евгения. Подобно тому, как Вступление приобретает новое содержание на фоне повести (которая требует «возврата» к Вступлению и переосмысления его), описание потопа получает некоторый дополнительный смысл в соотнесении с бунтом Евгения. Если в первой части наводнение изображено как имевший место в действительности факт стихийного бедствия, а мотив вековой вражды города и природы приглушен и выступает в качестве полулитературного, полумифического фона, то после

---

<sup>21</sup> «Москвитянин», 1841, ч. 5, № 9, стр. 245.

эпизода бунта появляется возможность осмыслить и наводнение как бунт, сблизить два возмущения против Петра — стихий и героя. В этом, на наш взгляд, суть пушкинской художественной игры на особых тематических свойствах материала: поэт убирает из текста слова «бунт», «бунтовать», настойчиво повторяющиеся в черновиках, уходит от аллегоризма, но оставляет возможность не прямого понимания.

Тема наводнения вела по пути переплетения прямого и символического планов, и Пушкин извлек отсюда определенный художественный эффект.

Но в еще большей степени его занимало переплетение другого рода, опять-таки тесно связанное с особенностями самой темы, которая заключала в себе потенции расширения, обогащения и, главное, постановки более общих проблем. Катастрофа 1824 года воспринималась в ряду наводнений, неоднократно посещавших Петербург в течение XVIII века. По воле Петра, создавшего столицу «под морем», наперекор природе, жители города были подвержены постоянной опасности. И поскольку эпизод основания Петербурга был чрезвычайно характерен для деятельности царя-реформатора вообще, постольку повествование о конкретном «несчастье невских берегов», ограниченное современными рамками, могло расширяться до масштабов исторической концепции, охватывавшей весь петербургский период русской истории. Это отвечало главным тенденциям пушкинского историзма 30-х годов, когда «историческая тема <...> берется в непосредственном, генетическом отношении к настоящему, а не в той аналогии с современными событиями, как это было в 20-х годах»<sup>24</sup>. Пушкин неоднократно применял в лирике исторические обзоры<sup>25</sup>, связывая образ современника, в том числе автора, с важнейшими событиями эпохи.

В послании «К вельможе», в «лицейской годовщине» 1836 г. такой обзор не выходит за пределы истории новейшей. Но поэт стремился вскрыть и отдаленные связи, ведущие к истокам русской государственности. Направление и характер этого рода исканий были обусловлены пушкинским пониманием судеб русского дворянства. Не углубляясь сейчас в суще-

---

<sup>24</sup> Б. Томашевский. Историзм Пушкина — В его кн. Пушкин, кн. 11. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 183.

<sup>25</sup> См. там же, стр. 183—184.

ство хорошо известных (хотя и далеко не достаточно изученных и объясненных) взглядов Пушкина, важно отметить, что они обеспечивали поэту целостное воззрение на всю русскую историю от князей до Николая I и, прежде всего, давали критерий оценки политических и социальных процессов применительно к России императоров.

В «Моей родословной» обзор начинается с XIII века, с времени Александра Невского и доведен до падения Петра III. Но самое главное даже не в расширении хронологической перспективы, а в осмыслении в свете этой перспективы сегодняшнего социального положения автора. «Моя родословная» подготовила родословную «Езерского» и выделенную затем из неоконченной поэмы «Родословную моего героя». Определился тип своеобразного генеалогического повествования, которое выполняет двойную функцию: выстраивает родословную и тем самым характеризует героя (или автора) и в нескольких словах дает представление о важнейших этапах русской истории. Образуется стремительно развивающийся сюжет. Отправной точкой его служит древнейший генеалогический факт («Мой Езерский происходил от тех вождей <...>»). Развитие сюжета воспроизводит ход истории, активными деятелями которой выступают представители сменяющихся поколений старинной фамилии. Повествование движется к современности; идейно именно современность, момент рассказывания родословной является отправным пунктом, сюжетно это конечный пункт, своего рода развязка: могущество рода подорвано, и его современный отпрыск, безвестный маленький человек ничем не напоминает своих славных предков. Или в автобиографическом варианте: Пушкины сыграли видную роль в русской истории, а я — «мещанин».

Объединение исторической и современной проблематики — одна из важнейших тенденций творчества Пушкина 30-х годов. Обзоры и родословные были формами связывания, синтезирования исторической и современной тем в пределах одного произведения<sup>26</sup>. Но все случаи реализации этой тенденции в лирике не могли еще в полной мере утвердить новый этап пушкинского историзма.

<sup>26</sup> Ср. у Ю. Н. Тынянова об «осовременивании исторического материала» в «Родословной моего героя». — В его кн.: Арханглы и новаторы. Изд. «Прибой», 1929, стр. 274.



Попыткой построить большую повествовательную поэму (в онегинских строфах) на противопоставлении теперешнего низкого социального положения героя и прошлого могущества его рода был «Езерский». Каким образом это противопоставление было бы реализовано в сюжете, нам неизвестно. Текст «Езерского» (а также «Родословной моего героя», напечатанной в III томе «Современника»), в настоящее время хорошо изученный<sup>27</sup>, не дает оснований для каких-либо предположений на этот счет. Можно только с уверенностью сказать, что Пушкин намеревался развернуть любовный сюжет, и вся «генеалогическая» проблематика поэтому должна была быть как-то вдвинута в него. На той стадии работы, где Пушкин бросил поэму, история рода Езерских представляет собой внесюжетную идейную декларацию с большим авторским отступлением. По-видимому, поэт неясно представлял себе, как надо развивать задуманную историко-социальную тему, как должен вести себя герой в жизни, в обществе. Показательно, что всякий раз, когда у Пушкина — в художественном произведении — заходит речь о старом и новом дворянстве, обнаруживается тяготение к выделению соответствующего эпизода из повествования в отдельный пассаж. Таков, например, разговор испанца и русского о русской аристократии в отрывке «Гости съезжались на дачу...».

Выработанный поэтом способ совмещения исторической и современной тематики в родословных имеет прямое отношение к «Медному всаднику». Черновые рукописи показывают, что Пушкин и сюда хотел ввести родословную героя и связанное с ней полемическое отступление. Более того, некоторые моменты даже усилены. Так, в «Езерском» и «Родословной моего героя» говорится о «нашем тереме забытом», в котором «растет пустынная трава». Пушкин имеет в виду некую при-

---

<sup>27</sup> О тексте «Медного всадника» и «Езерского» см.: Н. В. Измайлов. Из истории замысла и создания «Медного всадника». — «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, стр. 169—190. С. М. Бонди. Статья в изд.: Рукописи А. С. Пушкина. Фототипическое издание. Альбом 1833—1835 гг. Гослитиздат, М., 1939, Комментарий, стр. 35—51. С. М. Бонди. Новый автограф Пушкина. — Залески Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. XI. М., 1950, стр. 134—146. О. С. Соловьева. «Езерский» и «Медный всадник». История текста. — Пушкин. Исследования и материалы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 268—344.

мету времени — пренебрежение к предкам, забвение старинной славы дворянских родов. В черновике «Медного всадника» та же мысль и в сходной форме характеризует не современные нравы вообще, а социальное положение героя:

<Не знает он>

О том, что в тереме забытом

<В пыли гниют его права>.

(V, 463).

Над этими стихами шла настойчивая работа, поэт перепробовал до десяти вариантов, и в каждом из них есть поправленные «права», что представляется очень важным для понимания генезиса образа Езерского — Евгения. Так прямо поставленный вопрос о правах обедневшего дворянства нигде больше у Пушкина не встречается.

Какое место занимали замыслы родословной в общем замысле «петербургской повести», какую роль они сыграли в работе над поэмой?

При изучении «загадочного» «Медного всадника» надо особенно четко различать, анализируем ли мы художественную организацию данного конкретного произведения или говорим о социальных взглядах Пушкина 30-х годов, которые составляют идейный контекст поэмы и комментарий к художественному тексту. Во втором случае можно без большой ошибки отождествить Евгения с Езерским, даже приписать ему хорошо известную нам родословную. Лаконичное упоминание о прошлом рода Евгения легко может быть развернуто, т. к. точно известно, какое значение придавал Пушкин историческим изменениям в среде старого дворянства. Отсюда, с учетом знаменательного варианта о «правах», выводится и объяснение бунта. Ход рассуждения в этом случае вполне логичен: Петр — «революционер на троне» — подорвал могущество старинного дворянства; Евгений — представитель обедневшей фамилии; Евгений восстает против Петра.

Однако подобные построения (неоднократно встречавшиеся в литературе), будучи обоснованными с точки зрения пушкинских социальных воззрений и в целом верно передающие логику исторических размышлений поэта, не получают достаточного подтверждения в тексте поэмы. Дело в том, что в процессе работы над «Медным всадником» Пушкин отказался от постановки социально-исторической проблематики в духе сво-

ей концепции русского дворянства. Он пошел по пути трансформации конфликта социально-сословного в обобщенный историко-философский конфликт. Генеалогия обедневшей фамилии в «Езерском» занимала центральное место, а в «Медном всаднике» оказалась низведенной до уровня второстепенной детали. «Ничтожество» Езерского контрастирует с величием его предков — заурядность Евгения важна сама по себе, безотносительно к «забытой старине». Введение генеалогии героя в «Езерском», что очень важно, мотивировано и истолковано повествователем в его специальном открыто полемическом отступлении Евгений «не тужит Ни о почиющей родне, Ни о забытой старине», и автор только констатирует это. Тем самым идея поэтической родословной оказывается нейтрализованной. Отпадает возможность интерпретировать героя с точки зрения исторической социологии Пушкина. Поэтому в художественной системе «Медного всадника» в принципе допустимо вовсе не принимать в расчет упоминания о предках Евгения; это упоминание не более чем след первоначального замысла, ясно указывающий на генезис образа, но не объясняющий его. Социальное бытие героя фактически выключено из истории.

Не противоречит ли данный вывод только что высказанному положению о трансформации сословной проблематики в историко-философскую? Противоречие здесь только кажущееся. Лишив характеристику героя исторического объяснения, Пушкин упразднил — в пределах «Медного всадника» — только свою историческую социологию. Взамен выдвинуты более общие исторические же, но уже и философские вопросы. Это различие необходимо иметь в виду, определяя соотношение «Езерского» и «Медного всадника». В первом случае тема берется в изводе пушкинской исторической социологии, во втором — в обобщенном аспекте, в значительном отвлечении от конкретных сословных и социально-политических проблем. Если в родословных прошлое было подчинено современному социальному бытию героя, то в «петербургской повести» это бытие, наоборот, подчинено историко-философскому содержанию.

Выше говорилось, что в случае выхода за пределы «Медного всадника», в частности, в вопросе о генезисе образа Евгения, в принципе возможно отождествить последнего с Езерским. Исходя из этой тождественности можно представить се-

бе и возникновение нового пушкинского героя — страдательного лица истории. Поэта интересует своего рода исторический феномен — падение родовитой дворянской фамилии — в результате которого потомок занимает на общественной иерархической лестнице место, противоположное своим предкам. Они — активные государственные деятели (за что и удостоиваются упоминания в труде Карамзина), он — предельно пассивен и испытывает на себе действие неведомых ему сил. Открытие маленького человека в историческом процессе, т. е. того, что в писаной истории не являлось предметом изучения и фигурировало в качестве нерасчлененной массы, механической суммы единиц, было подготовлено «Езерским» и совершилось в «Медном всаднике». Столкновение Евгения с «кумиром» раскрывается не как социальный конфликт царя и подданного, власть имущего и бесправного, богатого и бедного, а, главным образом, в плане философии истории, ее этики: великий преобразователь, выразитель объективных интересов нации и государства с его «железной уздой» и безвестный, массовидный человек, который своими жертвами оплачивает общий прогресс.

Отвлекаясь несколько в сторону, отметим, что достижения историзма определенным образом соотносились с реалистическими в более узком смысле слова («натуралистически») исканиями Пушкина в разработке собственно современной темы. Одним из важных аспектов освоения «низкой» действительности в «Домике в Коломне», «Повестях Белкина» было введение литературных персонажей, отличных от героев южных поэм и романа в стихах. Допустить прозаическое лицо в историко-философскую поэму значило окончательно утвердить его в качестве эстетически равноправного объекта изображения. Но Евгений пришел с другой стороны, нежели Самсон Вырин. Образ Езерского—Евгения, как мы видели, возник в результате художественного типизирования, связанного с исторической социологией Пушкина. Это были две не сливающиеся, но сближающиеся линии: «низкие» герои «Домика в Коломне», «Гробовщика», «Станционного смотрителя» и потомки старых дворянских родов в «Езерском» и «Медном всаднике». Очень характерно стремление к слиянию двух типов маленьких людей отразилось в черновиках «Езерского» Езерский — представитель старинной фамилии —

Влюблен  
Он был в Мещанской <?> по соседству  
В одну лифляночку — Она  
С своею матерью одна  
Жила в домишке — по наследству  
Доставшемся недавно ей  
От дяди Франца.  
(V, 413).

Это почти автореминисценция из «Домика в Коломне». В одном из вариантов указана и профессия дяди — слесарь. Играя на сословных различиях, автор заявляет:

Но от мещанской родословной  
Я вас избавлю — и займусь  
Моею повестью любовной  
Покаместь вновь не занесусь —  
(V, 414).

С точки зрения традиционной литературной характерологии, социальные градации, еще разделявшие новых героев, казались не существенными, и «непоэтическое» содержание «Домика в Коломне» так же нуждалось в защите, как и «гражданин столичный» «Езерского».

В начале 30-х годов Пушкин с разных сторон приходит к открытию маленького человека в истории и в современности, что снова указывает на тенденцию к объединению и комплексному осмыслению исторической и современной проблематики. В «Медном всаднике» — в отличие от «Бориса Годунова», «Полтавы», «Капитанской дочки» — диалектика прошлого и настоящего пронизывает всю структуру произведения. И «смешанная» тема, и поэтический язык в столкновении двух своих элементов — одической струи и прозаической отражают основной конструктивный и стилеобразующий принцип поэмы — синтезирование современной и исторической тем.

Не меньшее значение для художественной организации «петербургской повести» имеет и другой принцип. Речь идет о высокой степени обобщенности конфликта, о сжатом, схематическом изображении противоборствующих сил Хрончки Шекспира, подсказавшие Пушкину композицию его трагедии. Вальтер Скотт, которому многим обязана «Капитанская дочка», французские историки, чьи труды включали художественный повествовательный элемент, решали вопросы философии истории в обширном сюжете, посредством подробного воспро-

изведения событий с участием большого количества действительно существовавших и вымышленных лиц. Реставрацию прошлого так или иначе осуществляли продуктивные жанры эпохи — историческая поэма и драма и особенно роман с его установкой, по примеру «шотландского чародея», на «домашний» показ истории. «Рама обширнейшая происшествий исторического» (говоря словами Пушкина) — таков масштаб изображаемого. На фоне этих современных норм весьма знаменательным представляется отказ Пушкина от развернутых исторических картин в произведении, составившем этап его историзма.

Принцип обобщенности объясняет одногеройное построение поэмы и приемы изображения антагонистов.

Обычно указывают на то, что Евгений есть олицетворение массы незаметных, заурядных людей из городских низов. Однако этим несомненно правильным утверждением нельзя ограничиться. На тексте повести можно наблюдать последовательно проведенный композиционный прием разграничения героя и окружающего мира. Вокруг Евгения создана особая атмосфера одиночества, пустоты. В описании наводнения фигурируют толпы любопытных на берегу Невы, «народ»; далее намечен, правда в очень немногих чертах, небогатый петербургский люд, те социальные слои, к которым принадлежит Евгений. С этой столь близкой ему средой герой нигде не соприкасается, он отделен, замкнут в собственной сфере. Повествование строится так, чтобы он не сталкивался с другими людьми, не вступал в активные отношения с окружающими. Автор попеременно обращается то к Евгению, то к происходящему вне его. С одной стороны, такое построение поддерживает идею персонификации, в то же время, с другой — возникает контраст между неслиянностью героя со средой и полной его типичностью для этой среды. Такая «несогласованность» легко объяснима. Пушкин преследовал двойную цель. Во-первых, максимально обобщить (и в этом смысле схематизировать) в герое одну из сторон конфликта: «кумир» — воплощение идеи государственного прогресса, Евгений — олицетворяет массу «граждан столичных», настолько он лишен индивидуальных отличительных черт, обычен, зауряден. Но во-вторых, поэту важно показать действие исторической закономерности не только на многих людей, подобных Евгению, но и на отдельно взятую личность каждого из них. Поэтому собирательный ге-

рой подчеркнуто одинок, затем вообще «чужд миру», потому что безумен, и, наконец, в своем возмущении встает над обществом и над историей. Кроме того, и очевидное сочувствие автора, т. е. конкретное отношение повествователя к конкретной личности, указывает на то, что понимание образа в качестве персонализации некоего множества людей только, будет неполным. Страдательный персонаж истории мыслится Пушкиным как живая и обладающая определенными правами индивидуальность. Именно этим обеспечены ее позиции в конфликте с Петром и оправдано безумное восстание против «кумира». Вина не может быть вменена Евгению и потому, что он безумен (реально-ситуационная, сюжетная причина), и потому что автор сочувствует, сопереживает ему (причина эмоциональная и психологическая), и потому что бунт представляет собой выражение неразрешенного исторического противоречия (причина рациональная — историко-философская).

Равенство антагонистов в системе «Медного всадника» свидетельствует об эволюции отношения Пушкина к Петру. Четко зафиксированная в «Истории Петра» двойственность («разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами» — X, 256) распространилась только на личность императора и его действия; все же политические противники реформ не могли быть исторически оправданы и потому оценивались отрицательно. Пушкин мог осуждать жестокость и деспотизм царя, но врагов его и в «Полтаве», и в «Истории Петра» считает объективными врагами общенационального дела. Восстание Евгения носит совершенно иной характер. Дело не в том, что оно происходит столетие спустя после смерти Петра и что угроза адресована статуе, а в том, что это не есть в отличие от попыток Мазепы или «боярства» политическая или сословная акция. Поэтому герой поэмы обретает право на протест: тем самым в истории выявляется такой противник великого царя, чье выступление расценивается уже как закономерное именно потому, что обосновано не конкретно-историческими антипетровскими интересами, а «вечными» категориями гуманности, добра, справедливости. Сложное отношение к Петру получает дальнейшее логическое развитие. Если Пушкин видел и гениального преобразователя и деспота, различал огромного значения реформы и «тиранские указы», «писанные кнутом», то в «Медном всаднике» он пришел к сложности и в оценке результатов дея-

тельности «революционера на троне» (притом отдаленных во времени результатов), и в подходе к антагонистам Петра. В этом пункте воззрение на конкретную проблему русской истории (проблему Петра), для которого характерна двойственность суждений, смыкается с более общей двойственностью, распространявшейся для Пушкина, по-видимому, на всю философию истории — с универсальным противоречием между интересами государственного прогресса и судьбой личности.

Чрезвычайно важно не только при рассмотрении образа героя, но и при анализе структуры поэмы в целом учитывать значение мотива безумия. «Прояснение», которое часто понимают как «выздоровление», на самом деле всего лишь мимолетное прозрение, припоминание, узнавание, но не выход из состояния помешательства. Неосознанная и потому невыразимая «точка зрения» страдательного лица истории осознана и выражена сумасшедшим. Безумие — мотивация бунта. Здравая, нормальная реакция обрисована так:

В порядок прежний все вошло  
Уже по улицам свободным  
С своим бесчувствием холодным  
Ходил народ.

(V, 145).

Евгений на какой-то момент перестает быть жертвой, потому что он помешан. Здесь в значительной мере и сосредоточено наиболее сильнодействующее художественное качество «Медного всадника» (которое чисто условно можно обозначить как «таинственность» или «загадочность»), призванное выразить нераскрытые законы хода истории. В этом смысле мотив безумия является составной частью философского содержания поэмы. Для сравнения укажем на тождественный мотив в «Полтаве», где помешательство также возникает в результате душевного потрясения, но остается чисто сюжетным моментом, не имеющим прямого отношения к исторической проблематике произведения. В «петербургской повести», будучи естественным следствием происшедшего, безумие в сцене бунта предстает и как функция неразрешенного противоречия. В следующем затем эпизоде оживления статуи эта функция передана фантастике (на государственно-историческую семантику последней указывают и ее источники, исследованные Л. В. Пумпянским<sup>28</sup>).

<sup>28</sup> Л. В. Пумпянский Ук соч, стр 109—116.



Мотив безумия и фантастический элемент до известной степени вызывают иррационализацию — не поднятой проблемы, но ее трактовки. Рационально обоснованная, понятная и доказанная правота Петра, невозможность сойти с определенного им пути дополняются вскрытым, но неразрешенным и в силу этого пока иррациональным противоречием. Так снова возникает вопрос об общем «загадочном» смысле поэмы. Причинно-следственные идейные и сюжетные связи, обычно у Пушкина четко объясненные, на этот раз оказываются значительно осложненными и, как мы сказали, иррационализированными, не в мистическом смысле, а в смысле отсутствия ответа на вопросы о законах поступательного исторического движения. На этой основе построено подвижное равновесие Вступления и рассказа, на этой основе возникает и возможность символического понимания наводнения. Сюда же надо отнести богатую изустную и литературную подпочву поэмы, петербургскую мифологию и анекдотику — источник внетекстовых ассоциаций и обертонов.

В статье о втором томе «Истории русского народа» Полевого Пушкин писал о необходимости для России «другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенной Гизо из истории христианского Запада» (XI, 127). Если работы Гизо были проликинуты единой философской идеей «необходимой эволюции европейской цивилизации «сквозь темные, кровавые, мятежные и, наконец, рассветающие века» к лучшему обществу, то Пушкин располагал только историко-социологической, но не историко-философской формулой. Гизо в одном из писем заявлял, что законы, управляющие судьбами человечества, для него столь же ясны и несомненны, как законы, регулирующие восход и заход солнца<sup>29</sup>. Для Пушкина такой ясности не существовало. Его социологическая схема была уже историко-философского задания поэмы. Добровольный отказ от построения идейной системы «Медного всадника» в соответствии с авторскими воззрениями на русское дворянство имел следствием совершенно сознательное снижение концептуальной стройности и определенности, что в свою очередь повлекло увеличение удельного веса «таинственности», «загадочности», недосказанности, т. е. тех свойств художественной структуры, которые отвечали конечной неразрешенности изображенного конфликта.

<sup>29</sup> Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография. Изд. Ленинградского университета, Л., 1956, стр. 183.

Т. В. КОЧЕТКОВА.

## СТЕНДАЛЬ В ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ПУШКИНА

Стендаль нашел сочувственный отклик в России еще в пушкинскую эпоху, и интерес к нему был в немалой степени связан с тем глубоким интересом, который проявлялся здесь ко всему, относящемуся к Байрону и Вальтеру Скотту. Можно даже сказать, что именно Байрон своим письмом к Стендалю представил впервые этого писателя русским литературным кругам.

Остановимся на этом несколько подробнее.

Мы уже сообщали о том, что произведения Стендаля начали появляться в русской печати удивительно рано — в 20-х годах XIX века, когда писатель еще не пользовался решительно никакой известностью даже на своей родине, во Франции<sup>1</sup>. Первый русский перевод Стендаля был напечатан в 1822 году в журнале «Сын Отечества» (статья «Россини»). В последующее десятилетие в крупнейших журналах («Московский телеграф», «Телескоп» и др.) появился еще ряд переводов из публицистики Стендаля, а в «Литературной газете» — отрывки из его книги «Прогулки по Риму». Первые переводы были изданы анонимно, но уже в 1830 году в русской печати прозвучало и имя писателя — Стендаль, в частности, в «Литературной газете», где в примечаниях Дельвига к публикации отрывков из «Прогулок по Риму» говорится: «...Имя барона

---

<sup>1</sup> См.: Т. В. Кочеткова. Ранние переводы Стендаля в России. Стендаль в русской печати 1820—1840 годов. — Известия Академии наук Латвийской ССР, 1960, № 4, стр. 65—76; Tatiana Kotchetkova. Stendhal en Russie. — Stendhal Club (Lausanne-Grenoble), № 12, 1961, p. 161—170.

Стендаля (Sthend'hal(!) вымышленное: под ним и под разными другими долго скрывался один остроумный французский писатель, Г. Бель (Beyle). Замысловатая его оригинальность, превосходный тон критики, острый и меткий взгляд на предметы и слог чистосердечный и живописный, по словам другого известного французского писателя, могли бы точно прославить трех или четырех литераторов»<sup>2</sup>. Далее сообщается, что Байрон почтил Стендаля письмом, в котором он сказал много лестного этому писателю, и что Байрон «с благородством истинного таланта» отдает в нем также должное «опасному сопернику на поприще поэзии и в мнении публики» — Вальтеру Скотту. Дельви́г приводит тут же соответствующий отрывок из письма Байрона к Стендалю.

Откуда почерпнул он эти материалы?

В октябре—ноябре 1824 года газета французских романтиков «Globe» публиковала серию статей о книге Томаса Медвина «Conversations de Lord Byron» (1824). В одной из этих статей (2 ноября) обращается внимание на то, что в книге Медвина приведено письмо Байрона «à un Français spirituel qui s'est caché sous divers noms et diverses initiales et dont l'originalité piquante, l'excellent ton de critique, les aperçus ingénieux, le style franc et pittoresque auraient pu faire réellement la fortune de trois ou quatre auteurs».

Вот откуда Дельви́г почерпнул приведенную им характеристику Стендаля! (Так как вышеупомянутые статьи были напечатаны во французской газете анонимно, то мы не смогли установить, кто же тот «другой известный французский писатель», о котором говорит Дельви́г. Можно предполагать, что он узнал имя автора этих статей от А. И. Тургенева, который был хорошо осведомлен о событиях литературной жизни во Франции.) В том же номере газеты «Globe» было полностью напечатано и письмо Байрона к Стендалю (из Гснун, 29 мая 1823 года).

Можно с уверенностью сказать, что номер газеты «Globe» от 2 ноября 1824 года был не только в руках Дельви́га, но и в руках Пушкина. Об этом свидетельствуют его письма из Михайловского и Тригорского, адресованные брату. Так, в письме от первой половины ноября 1824 года Пушкин восклицает.

---

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1830, № 59, 18 октября.

«Conversations de Byron! Walt <er> Scott! это пища души» (XIII, 121). В конце января — первой половине февраля 1825 года он пишет брату: «Ты мне не присылаешь Conversations de Byron, добро» (XIII, 142). И вскоре, 14 марта, опять просит его прислать эту книгу (XIII, 151).

Именно во французской газете говорилось и о книге «Conversations de Lord Byron», которая была в это время новинкой, и о Вальтере Скотте. О том, что Пушкин читал в деревне французские газеты, свидетельствует, например, его письмо к П. А. Вяземскому (Болдино, 5 ноября 1830 года), где говорится: «Кабы знал, что заживусь здесь... читал бы в Нижегородской глуши le Temps и le Globe» (XIV, 122).

Однако письмо Байрона к Стендалю было опубликовано не только в книге Медвина и в газете «Globe», но и в других изданиях этого времени: в книге Луизы Свентон-Беллок «Lord Byron» (1824, именно здесь оно появилось впервые) и в книге Р. Далласа «Correspondance de Lord Byron avec un ami...» (1825). Оба эти издания обратили на себя внимание в России.

В 1825 году «Московский телеграф» сообщал своим читателям о выходе в свет монографии г-жи Беллок, отмечая, что «любопытны между прочим: взгляд вообще на английскую литературу... и письмо самого Байрона о Вальтере Скотте», а также то, что в этой книге имеется «множество новых подробностей» о Байроне<sup>3</sup>.

Естественно, что она заинтересовала русских писателей, в частности, сочетанием имен: Байрон — Вальтер Скотт. О книге Луизы Беллок упоминает, например, П. А. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу (8 сентября 1825 года)<sup>4</sup>. Не ему ли принадлежит и эта заметка в «Московском телеграфе»?

Вместе с тем опубликованное в книге Луизы Беллок письмо Байрона «о Вальтере Скотте» неизбежно должно было привлечь внимание к личности и творчеству Стендаля, в пер-

---

<sup>3</sup> «Московский телеграф», 1825, № 3, стр. 270.

<sup>4</sup> Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1. Пг., 1921, стр. 20. Отметим попутно, что в комментариях (стр. 424) ошибочно указано, что Вяземский имел в виду книгу Томаса Мура, переведенную на французский язык г-жой Беллок. Эта книга («Mémoires de Lord Byron, publiés par Thomas Moore») была издана лишь в 1830 году.

вую очередь — к его памфлету «Расин и Шекспир» (1823). если он еще не был известен в России.

Напомним, что в этом письме Байрон перечисляет известные ему произведения Стендаля: «Рим, Неаполь и Флоренция», «Жизнеописания Гайдна и Моцарта» и «Расин и Шекспир», упоминая также об «Истории живописи в Италии», которую ему еще не удалось получить. Байрон проявляет большое уважение к французскому писателю, с которым он лично познакомился в Милане в 1816 году, но полемизирует с ним по поводу его весьма не лестного суждения о Вальтере Скотте в памфлете «Расин и Шекспир». (Стендаль высказался здесь весьма презрительно об английском романисте в связи с его реакционной политической позицией, признавая, однако, что Вальтер Скотт, которого он считал истинным вождем романтиков, «угадал духовные стремления своей эпохи»<sup>5</sup>.) Мы не знаем, читал ли Пушкин книгу Луизы Беллок, но можем утверждать, что он был знаком с книгами Томаса Медвина и Р. Далласа, так как обе эти книги имелись в его личной библиотеке.

Общезвестен отзыв Пушкина в письмах к Е. М. Хигрову о романе Стендаля «Красное и черное»: «Возвращаю вам, сударыня, ваши книги и покорнейше прошу прислать мне второй том «Красного и черного». Я от него в восторге» (вторая половина мая 1831 года; XIV, 166). «Красное и черное» хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (9 (?) июня того же года; XIV, 172).

Говоря о Пушкине и Стендале, литературоведы обычно приводят этот отзыв, считая, что знакомство русского поэта с творчеством французского писателя ограничивалось этим романом. Так, например, В. М. Жирмунский пишет: «Первый роман Стендаля «Красное и черное» (1831), единственное произведение этого писателя, достоверно известное Пушкину <...>»<sup>7</sup>. Б. В. Томашевский допускает еще, что мимо поэта,

<sup>5</sup> См.: Стендаль. Собрание сочинений, т. 7. Изд. «Правда», М., 1959, стр. 28.

<sup>6</sup> Оригинал этих писем на французском языке. См. также комментарий Б. В. Томашевского к этому отзыву в кн.: Б. В. Томашевский Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 373.

<sup>7</sup> В. М. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 93.

внимательно следившего за полемикой между романтиками и классицистами, по-видимому, не дошла и книга «Расин и Шекспир»<sup>8</sup>.

Однако сама библиотека Пушкина подтверждает наши предположения о том, что в поле зрения великого поэта неизбежно должны были оказаться и другие материалы, имеющие прямое отношение к Стендалю, в первую очередь — письмо Байрона к Стендалю и воспоминания последнего о Байроне.

В каталоге библиотеки Пушкина, составленном Б. Л. Модзалевским<sup>9</sup> и дополненном Л. Б. Модзалевским<sup>10</sup>, из произведений Стендаля числятся лишь роман «Le Rouge et le Noir» (Р., 1831. № 1408 по описанию Б. Л. Модзалевского) и новелла «Le Philtre», в сборнике «Dodécation ou le Livre des douze» (т. 2. Р., 1837. № 886 по тому же каталогу). Хотя эта книга разрезана полностью и она значится также в той описи библиотеки Пушкина, которая была составлена в 1837 году, после его кончины, мы все же не можем утверждать, что поэт читал новеллу Стендаля.

И все же он был значительно ближе знаком со Стендалем и его творчеством, чем это предполагалось до сих пор. Прежде всего — по книгам о Байроне из своей же библиотеки. Остановимся немного на этих изданиях.

В книге «R. C. Dallas. Correspondance de Lord Byron avec un ami...» (т. 1—2. Р., 1825), которая числится в каталоге Б. Л. Модзалевского под номером 695 и значится также в описи, составленной в 1837 году, полностью опубликованы и письмо Байрона к Стендалю, и воспоминания французского писателя о Байроне (письмо Бейля к Луизе Свентон-Беллок). Кроме того, этим письмам предпосланы весьма обширные комментарии автора и французского переводчика книги, из которых явствует, что Стендаль — псевдоним г. Бейля, автора книги «Рим, Неаполь и Флоренция», и что он написал о Байроне настолько интересные воспоминания, что Р. Даллас решил их включить в свою книгу.

В каталоге библиотеки Пушкина числится и английское

---

<sup>8</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция, стр. 96

<sup>9</sup> Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина. (Библиографическое описание). СПб., 1910.

<sup>10</sup> Л. Б. Модзалевский. Библиотека Пушкина. Новые материалы — в кн.: «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 985—1024.

издание книги Томаса Медвина («Conversations of Lord Byron». L., 1825. № 1149). Во втором томе также полностью напечатано письмо Байрона к Стендалю, причем в оглавлении и в комментариях обращается внимание на то, что это письмо имеет отношение к Вальтеру Скотту.

Воспоминания Стендаля о Байроне привлекали внимание и других авторов, книги которых значатся в каталоге библиотеки Пушкина. Так, в книге «Marquis Salvo. Lord Byron en Italie et en Grèce...», L., 1825 (№ 1351) имеется следующая ссылка на Стендаля: «M. Beyle dit que Lord Byron s'estimait plus comme un descendant de ces Byrons de Normandie qui suivirent Guillaume que comme l'auteur de Parisina, et de Lara» (стр. 156. Между стр. 190—191 осталась бумажная закладка. Запись на титульном листе свидетельствует о том, что книга принадлежала дочери Е. М. Хитрово — Долли Фикельмон). В книге «Hunt, J. H. L. Lord Byron and some of his contemporaries», L., 1828 (№ 1013) неоднократно встречаются упоминания о Стендале (т. 1, стр. 58, 120, 195—196). Здесь сказано, между прочим: «M. Beyle, the author of some works justly esteemed, a very sprightly and sometimes no unprofound writer, has given an excellent sketch of Lord Byron, painted from the life...» (стр. 195—196). Отрывок из воспоминаний Стендаля о Байроне приведен также в книге: «Mémoires de Lord Byron publiés par Thomas Moore, traduits de l'anglais par M-me Louise Sw.-Belloc», т. 3, P., 1830 (№ 696).

Воспоминания Стендаля о Байроне не случайно заинтересовали многих авторов книг об английском поэте, особенно в 20-е—30-е годы XIX века. Они не случайно привлекли и внимание русских журналов (уже в 1829 году в «Вестнике Европы», № 1, было напечатано «Письмо Бейля к г-же Беллок о лорде Байроне», а статья Стендаля «Лорд Байрон в Италии. Рассказ очевидца», появившаяся в 1830 году в журнале «Revue de Paris», была тут же переведена на русский язык журналом «Сын Отечества», № 19 и 20 за 1830 год. Правда, реакционный журнал сильно сократил ее.

Суждения Стендаля поражали своей пронизательностью и оригинальностью. Умея глубоко проникать в психологию человека, Стендаль раскрывает мучительные противоречия в душе Байрона, который «гораздо более уважал в себе потомка норманских баронов... нежели автора Паризины и Лары» (мы цитируем перевод «Вестника Европы»), и в котором вы-

сокие, благородные чувства в «прозаические минуты жизни» уступали место мелкому тщеславию. Стендаль рассказывает о беседах с Байроном, о том, что когда «великий человек бывал самим собою... начинался живейший разговор — извержение новых мыслей, высоких чувств». Стендаль сообщает также, что Байрон проявлял большой интерес к подробностям о походе Наполеона в Россию, о бегстве французских войск из Москвы. Он говорит и об отношении Байрона к Наполеону, о том, что «деспотическая... сторона сердца Наполеона совсем не была противною английскому пэру» и т. д.

Если проследить за тем, что Пушкин написал о Байроне-человеке («Говорят, что Б.<айрон> своей родословною дорожил более, чем своим творениями», XI, 275), о том интересе который английский поэт проявлял к России («Байрон много читал и расспрашивал о России...», XI, 55), об отношении Байрона к Наполеону (XI, 64) и т. п., то нельзя не признать, что одним из источников, откуда Пушкин почерпнул эти сведения, несомненно, были воспоминания Стендала. Ведь именно Стендаль осуждал «дворянскую спесь» (Пушкин) Байрона, а не английская буржуазная критика. Томас Мур, например, находил предосудительным совсем иное — «необузданные страсти» Байрона, его «дерзкое презрение к общему мнению» (XI, 278), т. е. как раз то, что было глубоко симпатично Стендалю.

Итак, Пушкин читал, по всей видимости, номер газеты «Globe» от 2 ноября 1824 года и, безусловно, был знаком с теми материалами, связанными со Стендалем, которые имелись в его библиотеке в книгах о Байроне. (В противном случае пришлось бы признать, что Пушкин **не читал** эти книги.) Добавим еще, что он мог встретить упоминания о Стендале, но уже в личном плане, и в книге Виктора Жакмона «Correspondance de Victor Jacquemont avec sa famille et plusieurs de ses amis...», Р., 1833, которая числится в каталоге библиотеки Пушкина под № 1024. (Стендаль упоминается здесь в письмах В. Жакмона к Мериме и де Маресту — стр. 18, 199, 309, 312. Книга разрезана полностью.)

Но этим далеко не ограничивается круг материалов, относящихся к Стендалю, которые находились в поле зрения Пушкина. Как мы уже отметили выше, в русской печати этого времени неоднократно появлялись произведения французского писателя, а также отзывы о нем, которые могли быть извест-



ны Пушкину, постоянно следившему за содержанием русских журналов и сотрудничавшему в «Литературной газете» Дельвига. Однако именно эти издания значительно хуже отражены в описаниях библиотеки поэта, весьма неполных, как указывают сами составители.

Основываясь на тех же источниках, мы можем все же сказать, что в руках Пушкина была статья Стендаля «Рим и папа в 1832 году», анонимно опубликованная в журнале «Телескоп», № 7 за 1832 год, который значится в каталоге Б. Л. Модзалевского под № 525. В журнале разрезаны следующие страницы: 281—288 (начало статьи Стендаля), 321—324 (конец этой статьи и стихотворение Зайцевского «Швейцария»). 341—388 (повесть Погодина «Счастье в несчастии») и 417—420 (часть статьи «Портрет герцога Веллингтона»). Немало важен тот факт, что этот номер «Телескопа» открывается именно статьей Стендаля.

Вполне естественно, что Пушкина заинтересовало стихотворение «поэта-моряка», капитан-лейтенанта Е. П. Зайцевского, а также повесть М. П. Погодина, за творчеством которого он пристально следил. Имя герцога Веллингтона тоже неоднократно упоминается им в разных сочинениях. Что же могло привлечь его внимание в статье Стендаля и почему она осталась недочитанной?

Статья «Рим и папа в 1832 году» посвящена злободневной в то время теме и написана в связи с событиями в Италии, где после Июльской революции вспыхнули восстания. Один из повстанческих отрядов овладел Анконой и подступил к самому Риму. Но на помощь папе пришел Меттерних. Австрийские войска разгромили движение карбонариев.

В начале своей статьи, несколько сокращенной в русском издании (несомненно, из-за цензуры), Стендаль отмечает, что события в Италии привлекли внимание к папскому государству, слабость которого стала очевидной. Вместе с тем он polemизирует с мнением о том, что папство может погибнуть «от дипломатических раздоров» или «от ударов черни». (В русском переводе этот щекотливый вопрос несколько затушеван, так как Стендаль связывал судьбу церкви с судьбою монархий, считая, что папство будет уничтожено тем же ударом, который свергнет монархическую власть в Европе.) Затем автор рассматривает «странные противоречия» папского государства, лишенного торговли и промышленности, с населением, поч-

ти исключительно состоящем из монахов и нищих, но имеющего «решительное влияние на сильнейшие государства европейского материка». Он останавливается на системе управления Папской области и ее исторических корнях, отмечая, что «отличительным характером» папского правительства «всегда было собственное обогащение».

Эти страницы статьи Стендаля могли заинтересовать Пушкина остротой поставленных проблем, однако как только автор переходит к финансовым вопросам, поэт утрачивает интерес к статье и страницы остаются неразрезанными. Но самый важный момент статьи вновь попадает в поле зрения Пушкина. Речь идет о заключительном абзаце, посвященном горькой судьбе итальянского народа: «В настоящих замечаниях о характере итальянцев, — пишет Стендаль, — мы могли представить его только таким, в какой изменился он от недостатков правительства. Люди, живущие в тюрьме, и привычки получают тюремные. Так как итальянец непрестанно окружен шпионами, то он делается шпионом или жертвою. Так как правительство не дает ему ничего делать, то сам он ничего не делает и становится вором или ленивцем, нищим или игроком на органе. Природа одарила его щедро; страна его есть обитель гения; у него рассудок самый живой и деятельный, есть вкус к прекрасному, благородному и великому в искусствах, он музыкант по инстинкту, поэт по природе, жертва и несчастливеец по вине тех, которые им правят так худо».

Если Пушкин обратил внимание на эти слова, разрезав эту страницу, то они, несомненно, нашли отклик в его душе, вызывая не одну аналогию с русской действительностью.

Можно еще упомянуть в качестве курьезного момента то, что почти одновременно со Стендалем Пушкин мог прочесть о жестоком «решении гренобльского суда по делу Берте», дававшему Стендалю основу сюжетной канвы романа «Красное и черное». О нем сообщалось в журнале «Атеней» (№ 4 за 1828 год, указанный в каталоге библиотеки Пушкина под № 458). Рассказав о сути этого дела, журнал отмечает, что, несмотря на красноречивую защиту адвоката, «оправдывавшего подсудимого пылкостью, силою любви и ослеплением ревности, присяжные, люди, видно, не слишком нежные», осудили юношу на смерть.

Весьма неполно в описаниях библиотеки Пушкина представлены и иностранные журналы, за которыми поэт внима-

тельно следил. (Известно, в частности, что он читал «Revue de Paris», в котором, как мы уже видели выше, тоже появлялись произведения французского писателя.)

Итак, имя Стендаля и некоторые сочинения этого автора, несомненно, уже были известны Пушкину еще до появления романа «Красное и черное». Как и Вяземский, Пушкин мог бы представиться автору этого произведения, как «старому и хорошему знакомому»<sup>11</sup>, с которым у него к тому же было много общего, в частности, и в понимании романтизма, и в восприятии задач драматургии, и в отношении к стилю прозы, достоинством которой, по словам поэта, должны быть «точность и краткость» и которая требует «мыслей и мыслей». Однако это уже вопрос, который выходит за рамки данной работы и который, надо думать, не раз привлечет еще внимание исследователей.

---

<sup>11</sup> См. письмо П. А. Вяземского к Стендалю (16 декабря 1834 года) в статье: Т. Кочеткова. Стендаль и Вяземский. — «Вопросы литературы», 1959, № 7, стр. 150.

Р. Д. ТИМЕНЧИК

## АХМАТОВА И ПУШКИН

(Разбор стихотворения «Смуглый отрок бродил  
по аллеям ..»)

В обширной ахматовиане неоднократно встречаются попытки формального, типологического и импрессионистически-комплиментарного сближения поэзии А. А. Ахматовой с наследием Пушкина<sup>1</sup>. Однако и по сей день представляются резонными возражения по этому поводу В. В. Виноградова и его тезис: «Надо идти тому, кто хочет, от изучения стиля Ахматовой к ее восприятию Пушкина и тогда искать в ее поэзии отражений Пушкинской тени, а не закрывать индивидуальных отличий ее музыки указанием на сходство ее скелета с вообразаемым скелетом стиля Пушкина»<sup>2</sup>

Настоящие заметки рассматривают особенности воплощения пушкинской темы у Ахматовой, отправляясь от разбора известного стихотворения из ее первого сборника «Вечер», который вышел в 1912 году:

- 1 Смуглый отрок бродил по аллеям,
- 2 У озерных грустил берегов,
- 3 И столетие мы лелеем
- 4 Еле слышный шелест шагов.
- 5 Иглы сосен густо и колко
- 6 Устилают низкие пни...

---

<sup>1</sup> См напр. рецензии на «Белую стаю» в «Русском богатстве», 1918 №№ 1—2—3 и в «Вестнике Европы», 1917, № 9 (12 (А Слонимского)), а также целый ряд известных работ В. М. Жирмунского.

<sup>2</sup> Виктор Виноградов. О символике А. Ахматовой — «Литературная мысль», т. I Пг., 1922, стр. 123.

- 7 Здесь лежала его треуголка  
8 И растрепанный том Парни<sup>3</sup>.

Нетрудно заметить, что «по содержанию» это двустрофное стихотворение расчленяется на четыре двустишия, каждое из которых заключает предложение<sup>4</sup> (в первой строфе два простых предложения сочинены в сложное), не осложняясь переносами. Рассмотрим текст в последовательности двустиший Стихи 1—2.

Ощущение введения *in medias res* создается семантическим ореолом анапеста у Ахматовой периода «Вечера», который обычно сопутствует стремительному зачину (ср. «Сжала руки под темной вуалью...», «Так беспомощно грудь холодела...» и т. п.), хотя здесь диктуемый интонационный стиль будет иным. Стилистическая окраска слова «отрок» в данном случае предполагает обращение скорее к стилю торжественному (оказуемое второго двустишия закрепит выбор именно этого интонационного канона). Эпитет «смуглый», в дальнейшем характерный для Ахматовой<sup>5</sup>, здесь выделяется как единственно употребленный в сборнике «Вечер» (он входит в оппозицию с частотно-высоким «бледный»). Пейзажные детали ретранспонируют начальные строки двух других стихотворений из того же сборника («По аллее проводят лошадак...» и «А там мой мраморный двойник... озерным водам отдал лик...»), с которыми наше стихотворение объединено в цикл «В Царском

---

<sup>3</sup> Мы приводим вариант, представленный в последнем прижизненном сборнике поэта «Бег времени» («Советский писатель», М.—Л., 1965). Так же и в книге «Стихотворения» (Гослитиздат, М., 1958). Во всех остальных изданиях строки 1—2 читаются: «Смуглый отрок бродил по аллеям // У озерных глухих берегов». Разницу двух чтений нельзя считать малозначительной: лексическая замена ведет к синтаксической перегруппировке и перераспределению смыслового веса каждого из этих стихов. Ср. характерное искажение при цитировании Е. Добинным («Русская литература», 1966, № 2, стр. 154) «У озерных грустя берегов», которое психологически может объясняться как некий компромисс между обоими вариантами, ненамного усиливающий синтаксическую самостоятельность второго стиха. Полагая, что в конечном итоге позднейшая авторская правка знаменует перестройку текста в соответствии с законами всей данной поэтической системы, к экскурсам в которую мы прибегаем, мы предпочли вышеприведенный вариант.

<sup>4</sup> «Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками». — Н. Гумилев. Письма о русской поэзии «Мысль», Пг., 1923, стр. 192.

<sup>5</sup> См. Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. «Петропечать», Пг., 1923, стр. 112.

селе»<sup>6</sup>. Эти реалии являются синекдохическими индексами места действия, небезразличного для идентификации читателем «героя», означенного перифрастически. Перифраз — сквозной прием всего цикла (например, «мраморный двойник» вместо «статуя»), что как бы мотивируется спецификой «местного колорита»: «О, таинственный город загадок».

В нашем варианте двустишие включает простое предложение с однородными глагольными сказуемыми, близкими в данном контексте по смыслу и дополняющими одно другое, каждое из них может быть переведено в деепричастное обстоятельство образа действия по отношению к другому. Позднейшее исправление не противоречит ахматовской практике 10-х годов — в ее ранних стихах «общее глагольное понятие обычно разворачивается в ряд определенных поступков»<sup>7</sup>. Тождественные глагольные формы схожи фонетически, равностроены и равноударны, совпадают по метрической позиции, создавая некоторый параллелизм конструкций, поддерживанный повторением артикуляционной градации (*y-o-u*)<sup>8</sup>. События прошедшего времени, таким образом, подчеркнуты. Тем сильнее, как увидим дальше, противопоставлен им временной план настоящего.

#### Стихи 3—4.

Переход к настоящему времени, времени автора. Смена тематически-временных планов здесь и в дальнейшем манифестируется прежде всего в грамматическом времени глагола (заметим, что оппозиция глагольных времен поддержана и различием в числе глагола). Поворот темы сопровождается и ритмическим перепадом — анапест уступает место «паузнику», или, в терминах М. Л. Гаспарова<sup>9</sup>, первая форма трехударного дольника — третьей и второй формам.

---

<sup>6</sup> В машинописном тексте неизданного собрания стихотворений Ахматовой (хранится в РО ГБЛ), где произведения расположены в строго хронологическом порядке, первые два стихотворения относятся к написанным в феврале 1911 г., а «Смуглый отрок бродил по аллеям...» датировано 24 сентября 1911 г.

<sup>7</sup> К. Мочульский. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — «Русская мысль», София, 1921, №№ 3—4, стр. 195.

<sup>8</sup> Б. Эйхенбаум. Цит. соч., стр. 94.

<sup>9</sup> См.: М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. — «Теория вероятностей и ее приложения», М., 1963, № 1, стр. 102—108

Слово «лелеем» — прямое лексическое обозначение эмоции — определяет отбор слов по звуковой фактуре, причем звуковой повтор (*ле*), распространенный на большинство слов этого двусишия, обеспечивает иллюстрацию звуковым строем лирической декларации автора.

3-й стих в эвфоническом отношении резко выделяется в стихотворении; впечатление «благозвучности» создается не только за счет аллитерации, но и благодаря максимальному в стихотворении процентному количеству гласных в стихе. Кроме того, 3-й стих выделен на фоне предыдущих смещением слова-раздела в центре стиха и выступает таким образом как четкая граница новой темы, нового субъекта и времени, в котором этот субъект функционирует — высказывает свое отношение к описанному выше прошлому, фиксирует свои впечатления в настоящем (ср. *credo* автора у ранней Ахматовой: «Я вижу все, я все запоминаю»). Но разнородные по целому ряду признаков оба двусишия соединены в сложносочиненное предложение союзом «и», в котором активизируется причинно-следственный оттенок. Такого рода «связь времен», взаимопроникновение эпох — один из тематических лейтмотивов «Вечера» (ср. «И как во сне, я слышу звук виолы || И резкие аккорды клавишин»). Интересно, что обращение к пушкинской теме впервые у Ахматовой вызывает употребление «мы» (в других случаях в сборнике местоимение употребляется только в значении «мы вдвоем»). Наше стихотворение открывает собой целый ряд немногочисленных, но очень важных произведений Ахматовой, где автор говорит от имени всего своего поколения<sup>10</sup>.

Введение словесной темы времени («столетие») активизирует смысловые признаки, связанные с временем, ростом, развитием, угасанием, нетленностью и т. п., в окружающих лексемах: «отрок», «лелеем», «еле слышный шелест». «Еле слышный» вводит нас в индивидуально-ахматовскую систему ценностей. Напомним, что позднее у нее «голос Музы еле слышный».

Стихи 5—6.

«Повторение согласных групп, имеющих выразительное значение», замечено в этом двусишии Б. Эйхенбаумом

---

<sup>10</sup> Ср. о переходе от «я» к «мы» в блоковской теме у Ахматовой: Д. Максимов. Ахматова о Блоке. — «Звезда», 1967, № 12, стр. 188.

(лст — стл)<sup>11</sup>. Но не менее важен корреспондирующий звуковой повтор в начальных словах 3-го и 6-го стихов (стлт — стлт); здесь фонетически отграничена от крайних двустушией часть текста, объединяющая центральные двустушия. С другой стороны, стихи 4 и 5 выделены на фоне предшествующих и последующих двух стихов отсутствием глаголов; слово в рифменной позиции в 5-м стихе сохраняет ударный гласный из рифмы 4-го; конструкция с беспредложным родительным падежом, завершающая 4-й стих, воспроизводится в начале 5-го — т. е. на разных уровнях подчеркнут «стык» этих двух пограничных стихов обоих центральных двустушией. Принадлежность третьего двустушия к плану настоящего времени (а не осмысление его как *praesens historicum*) подтверждается его изоколоническим подобием второму — переходный глагол плюс прямое дополнение. Наконец, метрически — третье двустушие тоже «паузник» (вторая форма дольника), который приурочен, таким образом, к плану настоящего времени, данному через пекую «современную метрическую точку зрения». Не менее замечательно отсутствие в 3—6-м стихах звука *p*, липограмматически отлученного от этой тематико-временной линии.

Итак, третье двустушие связано с предыдущим разнообразными формами единства и параллелизма, продолжая тему уже в следующей строфе. Строфическое деление, однако, не стирается. Наоборот, любопытна перекличка зачинов начальных стихов обеих строф: ударение на анакрузе при совпадении словоразделов и первого метрически-ударного гласного, звуковой повтор (*гл*) в начальных словах. Получается сложная строфическая анафора. Графический облик стихогворения — двустрофная композиция — может быть осмыслен как отражение четкой бинарной оппозиции времен и тем, причем движение темы подчеркивается ее переходом из одной строфы в другую. В упомянутом выше издании 1958 года графическое деление на строфы отсутствует и в композиционном отношении для читателя возрастает роль многоточия после третьего двустушия.

Архисемы второго двустушия, связанные с временными представлениями, выделяют такие же и в лексемах третьего двустушия; например, «пни» осмысляются как «бывшие де-

---

<sup>11</sup> Б. Эйхенбаум. Цит. соч., стр. 104.



ревья». Ср. стихотворение 1940 года «Ива» — «мнф» о дереве, ставшем пнем.

Стихи 7—8.

Синтаксическое строение 7-го стиха — зеркально-симметрическое отражение 1-го (обстоятельство места, сказуемое, подлежащее). И в метрическом отношении этот стих аналогичен 1-му — «чистый» анапест. Создается впечатление, что переход к теме первого двусyllабия, к которому отсылает местоименные «его», повлечет за собой и обращение к его метру<sup>12</sup>. В связи с этим читатель ожидает формы «томик» в 8-м стихе<sup>13</sup>. Но 8-й стих — снова дольник (третья форма), и «здесь получается как бы избыток метрической энергии, сосредоточенной на известном слове или нескольких словах. Это до известной степени подчеркивает и выделяет слово <...>. Слово «том» оказывается здесь наиболее динамизованным, но выделенным оказывается и следующее слово»<sup>14</sup>. Думается, что функциональная нагрузка формы «том» и в том, что она знаменует преодоление стилистической структуры, созданной читательским ожиданием, тоже предсказывающей появление формы с уменьшительным суффиксом<sup>14а</sup>. Ср. хотя бы мотив «игрушечности» во всем цикле «В Царском селе» («По аллею проведут лошадок... А теперь я игрушечной стала...»). Ср. также в позднем стихотворении о Царском селе: «Мой городок игрушечный». Мотивы камерности, «домашности» определяют специфику пространственных отношений в нашем стихотворении, как и вообще в большинстве стихотворений сборника. Но как в других стихотворениях ограничение, сужение пространственных картин сочетается с их вневременной значимостью: способностью оживать в другие эпохи (ср. «Рядом шагают

<sup>12</sup> По впечатлению одного из самых чутких к поэзии Ахматовой критиков, переход от дольника к чистому анапесту в другом ее стихотворении означает «облегчение», «освобождение» (Н. В. Недоброво. Анна Ахматова. — «Русская мысль», 1915, № 7, стр. 53). Ср. круг читательских эмоций, сопутствующий «разгадке загадки» в нашем случае.

<sup>13</sup> См. прозаический пересказ Г. Чулкова в его книге «Наши спутники». М., 1922, стр. 74: «Смуглый отрок в Царкосельском саду с растрепанным томиком Парни в руках».

<sup>14</sup> Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Советский писатель», М., 1965, стр. 112.

<sup>14а</sup> Морфологическая фактура такой формы подготовлена суффиксами в «колко», «низкий», «треуголка».

века»), так и в рассматриваемом стихотворении «здесь» и «низкие пни» сочетаются со значением пушкинской тени для «столетий». Существование формы «том» на фоне своей стилистической альтернативы обнажает это противоборство двух мотивов. Не удивительно, что в контексте этого стихотворения в значение глагола «лежала» наряду с признаком пространственной статичности входит и оттенок временной динамики (по типу «Ведь под аркой на Галерной || Наши тени навсегда»).

8-й стих метрически повторяет 3-й. Помимо лексического единоначатия — союз «и» — сходство поддержано совпадением словоразделов, и в этом отношении оба рассматриваемых стиха стоят особняком в стихотворении, нарушая инерцию интонации, созданную постоянным словоразделом на 4-й стопе. И хотя в отношении консонантизма 8-й стих резко отличен от 3-го отсутствием *л* (самого частого в данном тексте согласного — встречается 17 раз — и 8-й стих в этом смысле уникален, что, возможно, сигнализирует уход темы пушкинской эпохи особенно далеко от настоящего времени — вглубь, к «крупному плану» в прошлом), ритмико-интонационная аналогия заставляет ассоциировать с финальной строкой эмоцию, декларативно выраженную в 3-м стихе.

Возвращаясь к принципу первого двустушия, 7-й и 8-й стихи рифмуют существительные, «предметы», метонимически указатели главного «героя» (в четных стихах центральных двустушия в рифменной позиции находились глагол и наречие, относившиеся к сфере чувств и восприятий автора). Эти ключевые<sup>15</sup> слова определили фонетику строфы. По наблюдению Б. Эйхенбаума<sup>16</sup>, слово «треуголка» предсказано уже в 5-м стихе. Определение «растрепанный» — почти анаграмма слов «том Парни». Соединяясь с сигналами финала, перифраз на-

---

<sup>15</sup> О том, что эти слова были как бы «словами-сигналами» в определенной системе художественного вкуса свидетельствуют строки стихотворения М. Кузмина, написанного приблизительно в то же время: «С какой-то странной силой || Владеют нами слова... || Но слово одно «треуголка» || Владеет мною теперь. || Конечно, тридцатые годы, || И дальше: Пушкин, лицей || Но мне надоели моды... («Осенние озера». «Скорпион», М., 1912, стр. 71). О выборе именно Парни ср.: Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 146: «...в среде комментаторов Пушкина XIX в. господствовало убеждение, что чуть ли не большая часть лицейских произведений переведена из Парни».

<sup>16</sup> Б. Эйхенбаум Цит. соч., стр. 94.

чала стихотворения дает иносказательную формулу с одним возможным ответом. На обратном движении от точного названия к заключительному перифразу построено стихотворение «Здесь Пушкина изгнание началось...».

Итак, «герой» стихотворения, окончательно уточняющийся только в финале, как бы вводится в поэтический мир автора. Для Ахматовой характерно такое введение персонажа, символа, через специально посвященное этому стихотворению миф<sup>17</sup>.

Что касается расположения временных планов в рассмотренном стихотворении, обусловившего отбор и распределение материала низших уровней, то надо сказать, что более тривиальным было бы такое построение, при котором рамка настоящего времени заключала бы в себе вспоминаемые события прошлого. Но законы ахматовского поэтического мира таковы, что взгляд из прошлого в настоящее в ней так же полонправен (ср. в стихах 40-х годов: «Но если бы оттуда посмотрела я на свою теперешнюю жизнь...»).

Строй рассмотренного стихотворения во многом предопределен «Бронзовым поэтом» И. Анненского, подобно тому как и весь цикл «В Царском Селе» создан под ощутимым влиянием «Трилистника в парке», куда входит названное стихотворение Анненского о Пушкине. Нельзя не отметить, что в ахматовском стихотворении отразилось настроение известной речи Анненского о Пушкине и Царском Селе. «Я веду свое начало от стихов Анненского», — говорила Ахматова.

Стихотворение 1911 года неотделимо от круга тех литературных задач, которые стояли тогда перед Ахматовой. Поэтический метод, выработавшийся в формах любовной лирики, был приложен к традиционной для русской поэзии пушкинской теме; мотивы, идущие от самого Пушкина («вспоминания в Царском Селе»), преломлялись в системе новой поэтики: Пушкин был введен в поэтический мир Ахматовой.

---

<sup>17</sup> О мифе как принципе ахматовской лирики см.: Б. Эйхенбаум. Об А. А. Ахматовой. — В кн.: День поэзии. Л., 1967, стр. 169—171 и К. Мокульский. Цит. соч., стр. 196.

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

- Андрей Шенья 81  
<Арап Петра Великого> 5, 8  
<Байрон> 120  
Борис Годунов 51 109  
Была пора, наш праздник молодой 103  
<Вадим> 21  
<Влюбленный бес> 20  
Воспоминания в Царском селе (Навис покров угрюмой ночи) 14  
<Гости съезжались на дачу> 105  
Граф Нулин 74  
Гробовщик 108  
<Дафна и Дабижа, молдавское предание 1663 года> (утраченное произведение) 20  
Демон 44  
Домик в Коломне 108, 109  
<Дука, молдавское предание XVII века> (утраченное произведение) 20  
Евгений Онегин 44, 50, 51, 54, 56, 57, 63, 64, 67—91  
<Езсрский> 93, 96, 104—109  
<Заметки по русской истории XVIII века> 18—19  
<Записки> (утраченное произведение) 19  
<Из лицейского дневника 1815 г.> 9—13  
И так я счастлив был, и так и наслаждаюсь 13  
История Петра 111  
Кавказский пленник 42, 56, 57—64, 69  
Капитанская дочка 109  
Картина Царского Села (неосуществленное произведение) 14  
К вельможе 103  
К Щербинину 18  
Медный всадник 14, 92—113  
Мечтателю 41  
Мои замечания о русском театре 17, 22  
Мои мысли о Шаховском 13  
Моя родословная 83, 87, 90, 103, 104  
<Надинька> 6, 15—17  
<Начало автобиографии> 19  
Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову 30  
О поэзии классической и романтической 50, 51, 52  
<О прозе> 8, 10, 18, 21—23  
<О трагедии Олина «Корсар»> 120  
Отрывки из писем, мысли и замечания 120  
Повести покойного Ивана Петровича Белкина, 9, 10  
Полтава 74, 109, 111, 112  
Послание к кн. Горчакову 17  
Простишь ли мне ревнивые мечты 45  
<Путешествие из Москвы в Петербург> 12  
Родословная моего героя 104, 105  
<Роман в письмах> 12  
Руслан и Людмила 66, 67  
*Указатели составлены Л. К. Файзулиной и Т. Л. Хлебниковой.*

Свободы ссылая пустынный 44  
Соловей и кукушка 50  
Table talk 55  
Фатам, или Разум человеческий (не сохранившееся произведение)  
7, 9, 10  
<Цыган> (не сохранившееся произведение) 9, 10  
Цыганы 39, 62, 64, 66

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Азадовский М. К. 46, 101  
Александр Невский 104  
Александр I 97, 99, 101  
Альми И. Л. 28, 37  
Амбус А. А. 38  
Анненков П. В. 9, 11  
Анненский П. Ф. 131  
Аракчеев А. А. 38  
Аронсон М. И. 100  
Ахмагова А. А. 124—131
- Базанов В. Г. 48, 52  
Байрон Д. Г. 49, 56, 114—120  
Бакунина Е. П. 12  
Баратынский Е. А. 28, 36—44, 46—48, 52  
Барсуков Н. П. 98  
Бартенев П. И. 20, 97  
Батурин, майор 97  
Батюшков К. Н. 14, 25, 28, 30—36, 38—41, 46, 50, 99  
Белинский В. Г. 92, 93  
Беляев С. А. 24  
Бенкендорф А. X. 87  
Берте А. 122  
Берх В. Н. 102  
Бесгужев А. А. 35, 47  
Благый Д. Д. 36, 54, 90  
Блок А. А. 127  
Бобров Е. А. 100  
Богач Г. Ф. 5, 20  
Бонди С. М. 52, 93, 105  
Бонч-Бруевич В. Д. 38  
Бродский Н. Л. 10, 56, 57, 90  
Буало-Депрео Н. 21, 46  
Булгаков К. Я. 97  
Булгарин Ф. В. 45—48, 87, 98  
Буше Ф. 31
- Вальденберг В. Э. 97  
Ванло 31  
Веллингтон А. К. В. 121  
Венявский А. Т. 24  
Внешельгорский М. Ю. 97  
Виноградов В. В. 48, 124  
Виноградов П. А. 54, 56  
Винокур Г. О. 6, 15  
Волков С. М. 24  
Вольтер Ф.-М. 10  
Воронцов-Дашков И. И. 82  
Вяземский П. А. 15, 25, 31, 49—51, 61, 97—99, 116, 123
- Гаевский В. П. 8, 10  
Гайда П. 117  
Галич А. И. 38  
Гаспаров М. Л. 126  
Горбстман А. И. 92  
Герцен А. И. 100  
Гершензон М. О. 100  
Гизо Ф.-П.-Г. 113  
Гинзбург Л. Я. 25, 44  
Гиллельсон М. И. 49  
Гирченко И. В. 46  
Глебов Г. С. 9  
Глебов Д. И. 40, 41  
Гнедич Н. И. 32, 57  
Голицын А. М. 97, 101  
Гораций Ф.-К. 46  
Городецкий Б. П. 5, 9  
Гофман В. А. 36  
Гофман М. Л. 37  
Грей Т. 29, 32  
Греч Н. И. 25, 33, 47—49, 98  
Грибоедов А. С. 47, 98  
Гроссман Л. П. 6  
Грот К. Я. 11

- Грот Я. К. 11  
 Гуковский Г. А. 8, 28, 54  
 Гумилев Н. С. 125  
 Гуревич А. М. 24, 92  
 Гурьев Д. А. 86
- Давыдов Д. В. 31  
 Даллас Р. 117, 118  
 Дашков Д. В. 33, 49  
 Дашкова Е. Р. 96  
 Двойченко-Маркова Е. М. 5  
 Дегтеревский И. М. 70  
 Дельвиг А. А. 37, 114, 115, 121  
 Державин Г. Р. 27  
 Дмитриев И. И. 25, 97  
 Добин Е. С. 125  
 Дубровин Н. Ф. 101  
 Душечкина Е. В. 24
- Елизавета Алексеевна, имп. 98
- Жакмон В. 120  
 Жирмунский В. М. 117, 124  
 Жомини Г. 56  
 Жуковский В. А. 13, 28—30, 32, 35, 36, 41, 46, 48, 49, 51, 85
- Завалишин Д. И. 98, 101  
 Зайцевский Е. П. 121  
 Западов А. В. 15  
 Иезуитова Р. В. 28  
 Измайлов А. Е. 39, 45  
 Измайлов Н. В. 5, 24, 105  
 Иконников А. Н. 11, 12  
 Исаков С. Г. 24
- Капнист В. В. 25  
 Карамзин Н. М. 15, 50, 74, 96, 97, 108  
 Карамзина Е. А. 75  
 Кириллюк З. В. 54—72  
 Ключев С. М. 28  
 Княжевич Д. М. 48  
 Княжевич М. Д. 48  
 Козлов В. И. 35  
 Козлов И. И. 32  
 Комарович В. Л. 34  
 Констан Б. 56  
 Коншин Н. М. 38  
 Корнель П. 12  
 Корф М. А. 11  
 Кочеткова Т. В. 114—123  
 Кочелев А. И. 75
- Кузмин М. А. 130  
 Купрелядова Е. Н. 38  
 Кюхельбекер В. К. 28, 35, 45, 46, 49, 50—52
- Лабрюйер Ж. де 11  
 Лафонтен Ж. 12  
 Леве-Веймар Ф. -А 97  
 Лежнев А. З. 5, 7, 13, 22  
 Ленобль Г. М. 98  
 Лермонтов М. Ю. 96, 100, 101  
 Лернер Н. О. 17, 97, 100, 101  
 Липранди И. П. 20, 21  
 Ломоносов М. В. 99
- Майков Л. Н. 40  
 Маймин Е. А. 6  
 Макогоненко Г. П. 15, 34, 92  
 Максимов Д. Е. 127  
 Марсст А. де 120  
 Марквич Н. А. 40, 41  
 Маркс А. Ф. 40  
 Марчонгель Ж.-Ф. 56  
 Масанов И. Ф. 47  
 Медведева И. Н. 38, 44  
 Медвин Т. 116, 117, 119  
 Мезенцев П. А. 92  
 Мейлах Б. С. 5  
 Мерзляков А. Ф. 25, 27  
 Мериме П. 120  
 Меттерних К. Л. В. 121  
 Мчльвуа Ш.-Г. 46  
 Минаков 48  
 Миньяр П. 31  
 Мирабо О.-Г.-В.-Р. 56  
 Мирский Д. П. 38  
 Мицкевич А. 101  
 Модзалевский Б. Л. 6, 85, 118  
 Модзалевский Л. Б. 6, 40, 118  
 Мольер Ж.-Б. 55  
 Мордовченко Н. И. 47, 48, 52  
 Моцарт В. А. 117  
 Мочульский К. В. 126, 131  
 Мур Т. 116, 119, 120  
 Муратова О. В. 36
- Наполеон I 120  
 Недоброво Н. В. 129  
 Неклюдов С. Ю. 24  
 Нессельроде К. В. 86  
 Николай I 104  
 Новиков Н. И. 15

- Огарев Н. П. 100  
Одоевский А. И. 101  
Одоевский В. Ф. 46  
Озеров В. А. 61  
Оксман Ю. Г. 24, 36, 46  
Оленин А. Н. 80, 81  
Оленина А. А. 80, 89  
Остолопов Н. Ф. 25, 26
- Парни Э.-Д. 32—34, 46, 50, 125, 129  
Петр I 93—103, 106, 111—113  
Петр III 104  
Печерин В. С. 100  
Пигарев К. В. 36, 38  
Пиксанов Н. К. 47, 54, 90  
Плетнев П. А. 24, 32, 34, 36, 37, 46—49, 51  
Погодин М. Н. 98, 121  
Полевой Н. А. 36, 47, 113  
Полторацкий С. Д. 47  
Пономарев С. И. 47  
Поспелов Г. Н. 54, 56  
Прийма Ф. Я. 81  
Пумпянский Л. В. 99, 112  
Пушкин В. Л. 36  
Пушин И. И. 31
- Равдин Б. Н. 24,  
Радищев А. Н. 96  
Раевский Н. П. 49, 53, 55  
Раич С. Е. 26  
Расин Ж. Б. 12, 117, 118  
Ревякин А. И. 28  
Реизов Б. Г. 113  
Рогинский А. Б. 24  
Розанова-Кругликова М. В. 24  
Рубан В. Г. 99  
Рылеев К. Ф. 32, 36, 44, 46, 52, 160
- Салинка В. 47  
Свентон-Беллок Л. 116—119  
Семенко И. М. 24, 69  
Семенова Е. С. 22  
Сен-При Э. К. 77—79, 88  
Сидяков Л. С. 5—22, 24  
Скотт В. 109, 114, 116, 119  
Сленин И. В. 38  
Слонимский А. Л. 64, 124  
Смирдин А. Ф. 39  
Соболевский С. А. 97  
Соллогуб В. А. 100  
Соловей Н. Я. 73—91  
Соловьева О. С. 96, 105
- Сомов О. М. 28, 46  
Стендаль (Бейль А.) 114—123  
Степанов Н. Л. 5—7, 15, 22, 72  
Суперфин Г. Г. 24
- Тибулл А. 32  
Тименчик Р. Д. 24, 124—131  
Тоддес Е. А. 24, 92—113  
Толстая А. П. 98  
Толстой В. В. 99  
Томашевский Б. В. 5, 9—12, 18, 19, 33, 41, 44, 48, 57, 59, 64, 81, 85, 103, 117, 118, 130  
Тормасов А. П. 97  
Тургенев А. И. 50, 98, 115  
Тургенев А. И. 30  
Тынянов Ю. Н. 6, 13, 15, 23, 28, 36, 50, 104, 129
- Фейнберг И. Л. 6, 18, 97  
Фикельмон Д. Ф. 119  
Флейшман Л. С. 24—53  
Фонвизин Д. И. 15  
Фридман Н. В. 14, 31
- Харлап М. Г. 92  
Хармс Д. И. 38  
Хвостов А. С. 30, 31  
Хвостов Д. И. 99  
Херасков М. М. 27  
Хитрово Е. М. 117, 119  
Хомяков А. С. 100
- Цейтлин А. Г. 65  
Цявловская Т. Г. 20, 40, 81  
Цявловский М. А. 20, 40
- Чаадаев П. Я. 97, 98  
Чичерин А. В. 6, 15, 17  
Чулков Г. И. 129
- Шевырев С. П. 29, 38, 39, 100, 102  
Шекстир В. 49, 53, 55, 109, 117, 118  
Шишков А. С. 79
- Шеголев П. Е. 97  
Щербатов М. М. 96, 97
- Эйхенбаум Б. М. 36, 125—128, 130, 131
- Языков Н. М. 99  
Языков П. М. 99  
Яковлев М. Л. 38  
Яковлев П. Л. 45, 46  
Якубович Д. П. 6, 8

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции . . . . .	3
Л. С. Сидяков. Начальный этап формирования пушкинской прозы (1815—1822) . . . . .	5
Л. С. Флейшман. Из истории элегии в пушкинскую эпоху . . . . .	24
З. В. Кирилюк. Формирование принципов создания реалистического характера в творчестве Пушкина . . . . .	54
Н. Я. Соловей. Из истории создания XXIII—XXVI строф восьмой главы «Евгения Онегина» . . . . .	73
Е. А. Годдес. К изучению «Медного всадника» . . . . .	92
Т. В. Кочеткова. Стендаль в личной библиотеке Пушкина . . . . .	114
Р. Д. Тименчик. Ахматова и Пушкин . . . . .	124
Указатель произведений Пушкина . . . . .	132
Указатель имен . . . . .	133

Редактор Л. Сидяков.  
Корректор Е. Годдес.

Сдано в набор 16/II 1968 г. Подписано к печати 21/VI 1968 г. Формат  
бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 8,5 печ. листов. Учетно-изд. листов 8,77.  
Заказ № 3200. ЯТ 24565. Тираж 520 экз. Цена 61 коп.

Тип. изд. газ. «За Родину». Рига, Муйтас, 1.