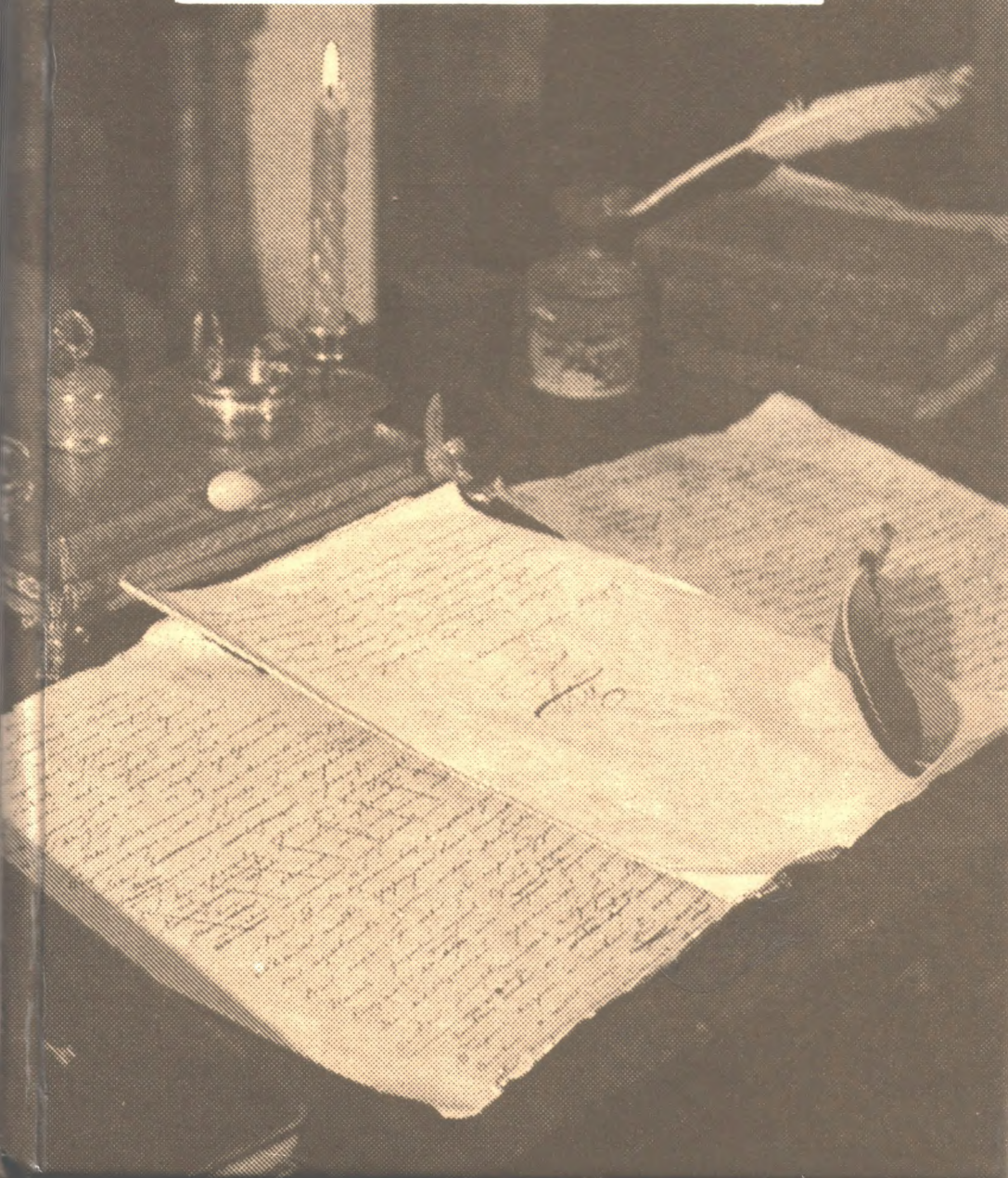


НОВЫЕ БЕЗДЕЛКИ

Сборник статей к 60-летию

В.Э. ВАЦУРО



НОВЫЕ БЕЗДЕЛКИ

**Сборник статей к 60-летию
В.Э. Вацуро**

Москва

**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
1995 — 1996**

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. VI

Редактор

С. И. Панов

В составлении

сборника участвовали

Е. О. Ларионова, А. Л. Осоват, И. С. Чистова

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

тел. (095) 194-99-70

Корректоры

Н. Лаховская, Л. Райцис

Художник

А. Верцайзер

Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Гарнитура «Таймс». Офсетная печать.

Уч-изд. л. 30. Тираж 1200 экз.

Зак. 575.

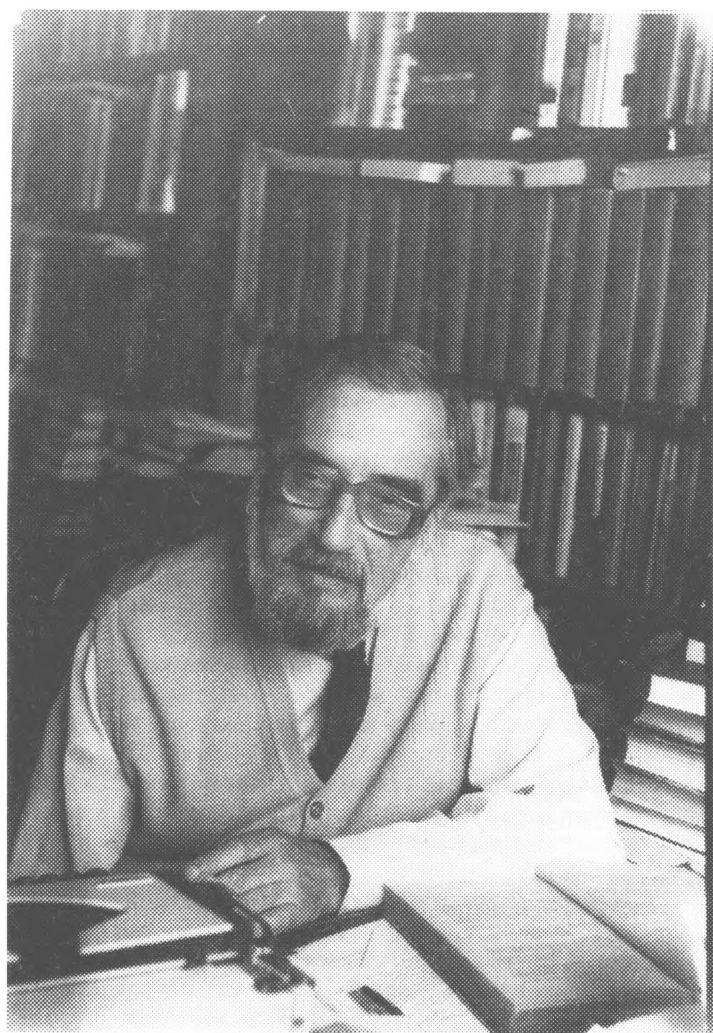
АО «Астра семь». 121019, Москва,

Филипповский пер. 13

ISSN—0869—6365

© Коллектив авторов, 1995

© Новое Литературное обозрение, 1995



Когда придется перечислять все, чем мы могли гордиться в миновавшую эпоху, список этот едва ли окажется особенно длинным. Но одно можно сказать уверенно: у нас была великая филология. Эта странная дисциплина, втянувшая в себя непропорциональную долю интеллектуального ресурса нации, породила людей, на глазах становящихся легендой нашего все менее филологического времени.

Вадим Эразмович Вацуро многие годы олицетворяет этос филологической науки. Безукоризненная выверенность любого суждения, вкус, столь же абсолютный, каким бывает, если верить музыкантам, слух, математическая доказательность и изящество реконструкций, изысканная щепетильность в каждой мельчайшей детали — это стиль аристократа, столь легко различимый во времена, научным аристократизмом не баловавшие и не балующие.

Именно потому, что Пушкин и все, что с ним связано, представлял собой едва ли не единственную область консенсуса между властью и обществом, занятия пушкинской эпохой были делом особенно взрывоопасным. Разделявшийся всеми пушкинский, как и всякий подобный, культ требовал жертв, порождал расколы и секты. Нетрудно вспомнить или вообразить себе, какие страсти и комплексы бушевали на этой ниве. И во всей этой свистопляске Вацуро, как Пушкин, оставался, кажется, единственной бесспорной фигурой. Пушкинские слова об “Истории” Карамзина, избранные Вацуро заглавием одной из своих работ, без натяжек могут быть отнесены и к его собственной филологической деятельности: это не только большая наука, но и “подвиг честного человека”.

Научную и интеллектуальную биографию В.Э.Вацуро еще предстоит написать. Мы уверены, что она найдет свое место на страницах “Словаря выдающихся деятелей русской культуры XX века”. Пока же мы хотели бы поздравить Вадима Эразмовича с днем рождения доступным для нас способом.

“Новое литературное обозрение”

ВОКРУГ ЭПОХИ ПУШКИНА

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

А. Л. Зорин

У ИСТОКОВ РУССКОГО GERMAHOФИЛЬСТВА

(Андрей Тургенев и Дружеское литературное общество)

«В действительности дух народа определяется по литературе, а не есть нечто, из чего можно было бы ее объяснить»¹, — писал Г. Г. Шпет. С формулой этой можно соглашаться или не соглашаться, ясно одно — она аккумулирует в себе специфически русский опыт постижения инонациональных культур.

«В России <...> мы существовали лишь фактически, или, как в то время говорилось, «имели образ жизни» <...> Но духовно мы жили во Франции <...> наверно, девяносто девять сотых из нас никогда не бывали ни во Франции, ни в Париже»², — вспоминал о своей юношеской галломании М. Е. Салтыков-Щедрин. «Я знаю Италию, не побывав в ней»³, — утверждал Батюшков, создатель российского италофильства. Да и знаменитые слова Достоевского о «всемирной отзывчивости» Пушкина, в которой «выразилась наиболее его национальная российская сила»⁴, произнесены о поэте, никогда, как известно, не пересекавшем государственной границы и постигавшем «дух чужих народов» по их словесному искусству.

Точно так же облик Германии, во многом определивший тяготение многих русских людей XIX века к немецкой культуре, был впервые намечен кружком юных почитателей Шиллера и Гете в Москве на самом рубеже двух столетий.

Тему настоящей статьи не назовешь неисследованной. О германофильстве Дружеского литературного общества русской читающей публике стало известно задолго до того, как она узнала о существовании самого этого общества. В 1837 году Александр Тургенев рассказывал на страницах «Современника» о своем пребывании в Веймаре:

«В альбуме Гете к именам посетителей присоединил я свое и написал на память четыре стиха переводчика «Вертера», покойного брата Андрея, на 16 летнем возрасте им к портрету Гете написанные:

Свободным гением природы вдохновенный
Он в пламенных чертах ее изображал
И в чувствах сердца лишь законы почерпал,
Законам никаким другим непокоренный.

Здесь желал бы я друзьям русской литературы, коей некогда Москва и в ней университет были средоточием, напомнить о том влиянии, какое веймарская афинская деятельность имела и на нашу московскую словесность. Несколько молодых людей, большею частью университетских воспитанников, получали почти все, что в изящной словесности выходило в Германии, переводили повести и драматические сочинения Коццебу, пересаживали, как умели, на русскую почву цветы поэзии Виланда, Шиллера, Гете, и почти весь тогдашний немецкий театр был переведен ими; многое принято было на театре московском. Корифеями сего общества были Мерзляков, Ан<дрей> Т<ургенев>. Дружба последнего с Жуковским не была бесплодна для юного гения⁵.

Долгое время все сведения о Дружеском литературном обществе и ограничивались этой цитатой и глухим упоминанием Мерзлякова в одной из его статей о «Россиаде» Хераскова⁶. Только в последнем десятилетии XIX века в распоряжении исследователей оказываются первые и весьма немногочисленные архивные документы, содержащие данные об этом интереснейшем объединении⁷. В 1904 году в своей классической биографии Жуковского Ал. Н. Веселовский впервые поставил вопрос о воздействии атмосферы Дружеского общества на формирование личности поэта и о роли в этом процессе немецкой литературы. Материалы, на которые мог опереться Веселовский в своих изысканиях, были достаточно ограничены, по существу, в его распоряжении находились только письма Андрея Тургенева к Жуковскому, тем не менее ученому удалось предложить концепцию, которую дальнейшие находки смогли только подтвердить.

Веселовский показал, что сентиментальный культ «прекрасной души» («Schöne Seele») сложился у Жуковского еще до его сколько-нибудь глубокого соприкосновения с немецкой культурой, прежде всего, под влиянием Андрея Тургенева. Ученый также в общих чертах обрисовал душевный облик личности, складывавшейся в рамках этой культурной традиции, обратив особое внимание на интимные стороны этой личности и, прежде всего, на культуру любовного переживания. «Женщины, которыми увлекались Андрей Тургенев и Жуковский, Свечина и Соковнина, Протасова и Воейкова, принадлежали к одному определенному типу; они какие-то страдательные, их радость, как для Тургенева, в мечтательности <...>, они легко поддаются и формуются, когда к ним подойдет какой-нибудь «Владимир Ленский, с душою прямо геттингенской» <...> Андрей Тургенев — это Ленский *avant la lettre*. «Он верил, что душа родная // Соединиться с ним должна...»⁸, — подтверждал Веселовский знаменитой пушкинской цитатой свое сближение.

Ситуация с изучением наследия участников Дружеского общества и его членов резко изменилась с 1906 года, когда в руках А. А. Фомина оказался тургеневский архив⁹, к публикации которого вскоре приступил академик В. М. Истрин. В его работах, исключительно богатых новыми данными, но развивавшими по преимуществу идеи Веселовского, неиз-

бежно возникала немецкая тема. Истрин достаточно подробно остановился на увлечении Андрея Тургенева Шиллером, Гете, Виландом и Коцебу¹⁰. К сожалению, исторические обстоятельства прервали работу по изданию архива и намеченные к публикации дневники и письма Андрея Тургенева так и остались под спудом.

Только почти через полвека к этим документам заново обратился Ю. М. Лотман, сделавший попытку пересмотреть концепцию Веселовского—Истрина. Ученый выделил внутри Дружеского литературного общества две противостоящие друг другу группировки, противопоставив тираноборчество Андрея Тургенева квиетизму и мечтательности Жуковского и Александра Тургенева. Соответственно, в немецких пристрастиях Ан. Тургенева Ю. Лотман выделил шиллеровскую тему, сделав упор на бунтарских мотивах шиллеровского творчества¹¹. Позднее сводки основных высказываний Андрея Тургенева и его товарищей о немецких писателях приводились в работах, посвященных рецепции их творчества в России¹². Уже в последнее время В. Н. Топоров еще раз привлек внимание научной общественности к дневнику Андрея Тургенева, снова особо подчеркнув значимость для него немецкой традиции¹³. И, наконец, в 1987—1989 годах возобновилась публикация материалов тургеневского архива. В. Э. Вацуро и М. Н. Виролайнен были полностью изданы введенные ранее в оборот Веселовским письма Ан. Тургенева к Жуковскому и Мерзлякову и частично — дневники Ан. Тургенева за конец 1801 — первую половину 1802 года¹⁴. В предисловии к последней публикации В. Н. Топоров убедительно показал связь этих дневников со «Страданиями молодого Вертера»¹⁵.

Таким образом, общий характер увлечения участников Дружеского общества немецкой литературой и круг интересовавшихся их авторов можно считать выясненным. Однако новое обращение к хорошо известному, но далеко не исчерпанному архивному материалу позволяет как дополнить свод данных, введенных в оборот предшествующими исследователями, так и уточнить их выводы.

Здесь следует, однако, оговориться. В дальнейшем рассуждения на тему «Дружеское литературное общество и Германия» будут касаться почти исключительно Андрея Тургенева. И дело здесь не только в том, что его жизнь и литературные взгляды лучше всего документированы. Важнее, что именно Андрей Тургенев по существу и приобщил своих друзей к немецкой словесности, а эффективность этого приобщения определялась тем особым местом, которое он занимал в этом кругу. Александр Тургенев называл корифеями общества его и Мерзлякова. Действительно, Мерзляков сыграл значительную роль в собирании общества, выработке его устава и программы. Но вопрос о духовном лидерстве не вызывал у него никаких сомнений. Уже на первом заседании 12 января 1801 года, уговаривая своих товарищей учредить должность первого члена, Мерзляков говорил: «Нарушается ли равенство, если мы отдадим в сердцах наших преимущество одному из нас в усердии,

в прилежании, в трудолюбии, в опытах? — Но что я сказал? — отдадим преимущество в сердцах наших! Мы уже отдали его, друзья мои, если мы друзья и если мы знаем друг друга! Мы это сделали уже неприметно, против воли»¹⁶.

Еще определеннее Мерзляков высказался на этот счет полутора годами ранее, когда писал восемнадцатилетнему Андрею Тургеневу из Москвы: «Пусть говорят злые люди, что я искал быть знаем тобою для моих собственных выгод *по месту моему и состоянию*; пусть говорят, что я глуп, надеюсь искать дружества в таком человеке, которого отделяют от меня знатность и обстоятельство, пусть называют меня подлым искателем!.. Я не смотрю ни на что! Я знаю твое сердце; я знаю самого себя, я помню начало нашего знакомства, хотя не очень хорошо: потому что в первый раз моего с тобой свидания я чувствовал, что уже любил тебя. Поверь мне, любезный друг, где бы ты ни был, я не престану любить тебя, я не престану питать сладостную, любезнейшую мысль в моем сердце, — что и ты любить меня будешь. Душа твоя создана возвышаться, превозноситься только истинными своими достоинствами, которые блистательнее всех тех, на кое даст тебе право твоего имени и рода»¹⁷.

Под воздействием Андрея Тургенева и формируются на рубеже XVIII—XIX веков литературные пристрастия членов общества, определяются их совместные переводческие планы.

В ноябре 1799 года Ан. Тургенев вносит в свой дневник отрывок из стихотворения Якоби «Drei Dichter»*, в котором речь идет об авторе, Виланде и Глейме:

Die von den Grazien selbst mit Schwesterarmen umschlugen,
Von griecher Liebe der Musen beseelt
Zur Dame ihrer Gedanke die freundliche Weisheit gewählt
Die glücklicher macht; den Witz mit Empfindung vermählt,
Und schönen Seelen, sich selbst und bestern Zeiten gesungen**.

«Пусть будут это Мерзляков, Жуковский и я. По крайней мере первые четыре стиха»¹⁸, — добавлял Тургенев к взволновавшей его цитате. Очевидно, что идеал духовного союза избранных творческих личностей (обратим внимание на ставшее как бы эпиграфом к эпохе сочетание *schöne Seele*) был для него необычайно привлекателен. Соответственно, работа над переводами немецких писателей становилась для него упражнением в *freundliche Weisheit*, опытом настраивания душ в унисон друг другу и в унисон великим писателям. В том же 1799 году Ан. Тургенев набрасывал в дневнике план альманаха сочинений М. Ж. Т. «Вот, что мы назначили, — писал он. — Слава. — О смерти из Энгеля — *Das stolze*

* «Три поэта» (нем.).

** Те, которых одушевляет любовь муз,
Которых греческие грации заключают в сестринские объятия,
Которые выбрали Дамой своих мыслей дружескую мудрость,
Которые делают счастливее, сочетают браком шутку и чувство
И воспевают прекрасные души, себя самих и лучшие времена
(нем.).

Bewußtsein?* — Какие-нибудь мелкие стихотворения. — Die geheilte Schwärmerin**. О Разбойниках. — Анекд.<оты> о Menschenhass und Reue*** и проч...»¹⁹

Нетрудно заметить, что запланированный альманах почти всецело связан с немецкой литературой. Помимо переводов из Коцебу, Энгеля, Шиллера (речь, вероятно, идет о его статье, посвященной собственной пьесе), будущие авторы собираются поместить в нем навеянное «Песней к радости» Шиллера стихотворение Мерзлякова «Слава» и «мелкие стихотворения» также, вполне вероятно, переводного характера. Разнообразный характер этого никогда не осуществившегося издания, по-видимому, связан прежде всего с тем, что Тургенев и его друзья собирались довести его до печати. Отсюда и место, которое занимают в этом проспекте переводы из Коцебу.

В недолгой жизни Андрея Тургенева Коцебу играл особую роль, ибо переводы «Клеветников» и «Негров в неволе» составляют его главные выступления в печати. Казанский литератор Г. Каменев, сам переводивший Шписа и Козгартена, рассказывал в письме домой, что говорил с Ан. Тургеневым о немецкой литературе и тот «любит страстно Гете, Коцебу, Шиллера и Шписа». При другой встрече Тургенев читал Каменеву «некоторые из своих переводов, в том числе и негров-невольников славного Коцебу»²⁰. По мысли Г. Гиусмана, во многом опирающегося на эти воспоминания, Тургенев не был еще способен различить уровень ценных им немецких писателей: «Возможно, Тургенева привлекло отдаленное тематическое родство обеих пьес с драмами Шиллера. Разницу в уровне, а также профанацію, опошление шиллеровских тем у Коцебу Тургенев еще не заметил из-за отсутствия критической дистанции по отношению к немецкому писателю»²¹. С этой мыслью трудно согласиться. В своих дневниках и письмах, буквально переполненных размышлениями о немецких писателях и выписками из них, Ан. Тургенев по существу не упоминает и не цитирует Коцебу. Разумеется, молодой писатель выбирал для перевода то, что ему было созвучно, и пьесы Коцебу, в особенности «Негры в неволе», привлекли его внимание, в том числе возможностью прямых сопоставлений с положением дел в России. И все же, думается, эта грань переводческой деятельности Ан. Тургенева в немалой степени определялась соображениями материального порядка — по его письмам очевидно, что содержание, предоставленное ему родителями, было совершенно недостаточно. Разница между Коцебу, с одной стороны, и Шиллером и Гете, с другой, была ему достаточно ясна, и именно эта разница определяла разграничение между переводами (в 1799 году он собирался «перевести все повести Коцебу, которые цензура пропустить может»²²), делавшимися для широкой публики, и теми, которые должны были служить сокровенной работе души, формированию культуры чувств и взаимопониманию с ближайшими друзьями.

История перевода Вертера на русский язык Ан. Тургеневым и Мерзляковым в основном прослежена В. М. Жирмунским²³. В 1798 г. Тургенев

* Гордое сознание (нем.).

** Исцеленная мечтательница (нем.).

*** Человкоченавистничество и раскаяние (нем.).

опубликовал свой перевод второго письма Вертера²⁴. Затем в середине 1799 года он с Мерзляковым принимается за полный перевод, но друзья быстро прерывают работу, узнав и появлении в Петербурге нового перевода И. Виноградова. Через два месяца, однако, Тургенев и Мерзляков возобновляют работу без всякого расчета на публикацию, при этом небольшую часть романа они переводят оба — очевидно, как пишет Жирмунский, «соревнуясь и пробуя свои силы»²⁵. По-видимому, в то же время какие-то части книги переводит и Жуковский. «Мое состояние очень походит на то, которое описано в «Вертере» в том письме, которое ты переводил. Душа моя густа, голова тоже; я в рассеянии»²⁶, — пишет Ан. Тургенев Жуковскому 22 января 1802 года, вероятно, имея в виду какое-то из писем начала 2-й части, где рассказывается о пребывании героя на службе у посланника. Такая организация работы на троих преследовала, конечно, не только литературные цели. Важнее была как бы настройка душ переводчиков в унисон, при этом роман Гете должен был служить своего рода камертоном. На экземпляре «Вертера», подаренном Жуковскому, Ан. Тургенев написал: «Ей-богу, ничего лучше придумать не могу, как того, что я вечно хотел бы быть твоим другом, чтобы дружба наша временами укреплялась, чтобы я достоин был носить имя друга и твоего друга»²⁷.

Умонастроение, побуждавшее друзей обращаться к «Вертеру», раскрывается в одной из дневниковых записей Тургенева.

«Сегодня утром купил я у Горна «Вертера» и велел без всякой дальней цели, переплести его пополам с белой бумагой. Сам не знал еще на что мне это будет. Теперь пришла у меня быстрая мысль. «So eine wahre warme Freude ist nicht in der Welt, als eine grosse Seele zu sehen, die sich gegen einen öffnet*», — говорит в одном месте Вертер. Я читал это прежде равнодушно и хладнокровно, теперь, слушая Ивана Владимировича <...> от безделицы, которая показала мне благородную твердость души его, почувствовал я сам эту радость, хотя он говорил и не со мною. За этим и другая мысль родилась мгновенно. Я вспомнил это место в «Вертере» — и в новом «Вертере» своем буду верить мои чувства с его и отмечать для себя, что я чувствовал так же, как он, — сказал я сам себе, — вскочил, прибежал в свою комнату и тут же написал эти строки»²⁸, — писал Андрей Тургенев 8 августа 1801 года. Замысел собственного дневника до такой степени слился в его сознании с романом Гете, что он стремился физически сблизить эти два произведения и вести дневник прямо на страницах любимой книги.

Одной из важнейших особенностей «Вертера», привлекавших Тургенева, была спонтанность повествования, когда письма, из которых состоит роман, выливались, кажется, немедленно под напором чувств их автора. Это понимание Гете определило и уже приведенную нами по воспоминаниям Александра Тургенева стихотворную «Надпись к портрету Гете» Ан. Тургенева и его восхищение перед стихотворением Гете «Mahomets Gesang»^{**}.

* «В мире нет более подлинной и теплой радости, чем наблюдать, как открывает себя великая душа» (нем.).

** «Песня Магомета» (нем.).

«Я был в манеже, — записывал в дневнике Андрей Тургенев 1 декабря 1799 года, — пришел и увидел у Мерзл.<якова> Goethe 6 часть, начал перебирать ее, попалась мне пьеска Mahomets Gesang (не знаю почему), прекрасная, живая, резвая и, наконец, величественная, жаркая. Кажется, сами Грации дышали над Goethe, когда он писал ее. Если бы можно перевести ее — можно, но только здесь, только для себя, в вольности духа, не обуздываясь ничем, так точно, как я писал о Зиме, после, может быть, и выйдет что-нибудь, но не надобно иметь этого в виду. Я почти уверен, что она так и писана с этою неограниченною, резвою, летучею вольностию (Unbefangenheit) вдыхаемою чистою, открытою, свободною Натурою. Для такого поэта нет законов, кроме его фантазий, все легко, живо, натурально, сильно, величественно, все непринужденно, и не подвержено никаким законам. Я не могу выразить, что это такое, но так хотел бы я всегда сочинять и почти так или так сочинил Зиму»²⁹.

Упомянутая здесь «Зима» это своего рода оссианический фрагмент в ритмизированной прозе, набросанный в дневнике по соседству. А за приведенными словами следует прозаический перевод стихотворения, параллельно сопровождающийся его переписанным текстом. Завершив работу над переводом, Тургенев еще раз не удержался от восклицания: «Кипя от радости, читал я это. Я не знаю, читывал ли я что-нибудь подобное (я не говорю о Lied an die Freude, это другое). — Но в этом роде, Goethe, ты один. Вот поэзия, усладительница смертных. Переводя для себя это, я наслаждался. Жар, величие, полнота и что это! Какая мысль! Я не могу ее выразить!»³⁰

Мысль, которую не мог выразить Тургенев, по-видимому, таилась в заключенной в стихотворении Гете концепции «бурного гения». Горный ключ, с описания которого начинается «Mahomets Gesang», вбирая в себя сотни братьев-ручьев, разрастается и, сметая все на своем пути, низвергается в вечность. Тургенев почувствовал метафору, оживляющую стихотворение, в котором мощь потока призвана воплотить творческую силу, и его как, быть может, первого выразителя несостоявшегося русского Sturm und Drang'a не могла не увлечь энергия стихов Гете.

В. М. Жирмунским уже отмечено, что «произведения Гете-классика не трогали Тургенева»³¹. Исследователи многократно цитировали его запись, в которой балладам и элегиям Гете из «Альманаха муз», казавшимся Тургеневу «неприятной, пустой, холодной, чужой землей», противопоставляется «Вертер», названный им «милой родиной»³². Соразмерность и гармония претили молодому почитателю Гете, предпочитавшему экзотические порывы рвущегося наружу чувства.

Страсть Андрея Тургенева к вышескам могучих страстей, культ спонтанных проявлений гениальности с неизбежностью делали Шиллера самым близким ему писателем. Тургенев не случайно вспомнил «Lied an die Freude» в связи с поразившим его стихотворением Гете. Это произведение Шиллера стало своего рода гимном Дружеского литературного общества, паролем, по которому его участники узнавали друг друга.

В одном из черновых набросков, относящихся, по предположению Ю. М. Лотмана, к раннему этапу эволюции Ан. Тургенева³³, он развивает мысль о субъективности и переменчивости всех человеческих представлений и оценок. Но и в этом контексте «Песнь к радости» оказывается едва ли не единственной безусловной ценностью. «По большей части вещи кажутся нам хороши или худы, не потому что они таковы в самом деле, но по расположению души нашей. Истинно прекрасная вещь может казаться нам то прекрасна, то посредственна и даже худа, напр.<имср> жаркое изливание каких-нибудь <чувств>».

Это больше идет и поэзии, и, впрочем, по крайней мере для меня есть также пьесы, которые никогда не потеряют цены своей, напр.<имср> божественный Ш<иллеров> гимн к радости, но и этот гимн иногда сильнее, иногда не так сильно действует надо мною. Но где ж другой, ему подобный!

В мирные часы утра — после покойного сна, когда человек вдвое больше, нежели когда-нибудь способен чувствовать сладость бытия своего, оживленный тихой радостью, одаренный здоровою душою, в здоровом теле, не имея никаких мучительных забот — будучи доволен другими и самим собою, будучи в том состоянии духа, когда все вокруг тебя тебе улыбается, когда вся природа кажется тебе исполненной жизни и благотворной производительной силы, когда ты стремился бы с нежностью прижать к сердцу своею врага или друга, малейшую травинку и червячка, который радуется своею жизнью — одним словом когда ты доволен другими и самим собою, тогда читай этот божественный, восхитительный гимн и ты уверишься, что одарен душою бессмертною и ты будешь блажен»³⁴.

Любопытно, что состояние души, в котором лучше всего воспринимать «Песнь к радости», Тургенев описывает опять-таки с помощью шиллеровской цитаты. В дневниковой записи от 16 марта 1800 года он пишет: «Правду говорит мой Шиллер, что есть минуты, в которые мы расположены прижать к груди своей и всякую маленькую былинку, и всякую отдаленную звезду, и маленького червя и все обширное творение»³⁵. Х.-Б. Хардер считает, что здесь имеется в виду отрывок «Любовь» из «Философических писем» Шиллера³⁶. С другой стороны, не исключено, что Тургенев ориентировался на первую фразу статьи «О наивной и сентиментальной поэзии»: «Es gibt Augenblick in unserem Leben...»*

Строфа из «Песни к радости», начинающаяся строкой «Festen Mut in schweren Leiden»**, была неизменным эпиграфом ко всем дневникам Ан. Тургенева. Еще в 1797 году он пытается перевести «Песню...» прозой, а в октябре 1800 года записывает в дневнике: «Я бы ничего так не желал, как перевести Lied an die Freude в стихах, с рифмами»³⁷. Наброски этого перевода сохранились, но в более или менее законченном виде существует только первая строфа.

* «Есть мгновенья в нашей жизни» (нем.).

** «Стойкость в муке нестерпимой» (нем.).

Радость, луч Богов прелестный
 Елисейских дщерь полей,
 Входим в твой чертог небесный
 С восхищенной душой.

Основную заботу Тургенева-переводчика составил порядок строк, который он менял несколько раз. Мы приводим здесь окончательный вариант. При этом, если начальное четверостишие ему удастся передать сравнительно точно, то затем перевод несколько отклоняется от подлинника.

Оживляемый тобою
 Бедный с нищенскою сумою
 Не завидует царям³⁸.

Любопытно, что лист, на котором набросаны отрывки в переводе, весь испещрен многократно повторяемым словом «радость». Вероятно, Тургенев пытался вызвать в своей душе настроение, конгениальное подлиннику. А 4 февраля 1802 года Тургенев писал Жуковскому: «Слышу, что Мерз.<ляков> послал ко мне критику на «Радость», но <...> я, к великому, великому сожалению не получил ее»³⁹. Если Мерзляков не разобрал непосредственно стихотворение Шиллера, то, следовательно, как предположил Ю. М. Лотман, Тургеневу удалось завершить свой перевод, который до нас не дошел⁴⁰. Впрочем, Мерзляков, сам фанатический поклонник «Песни к Радости», мог обращаться непосредственно к тексту Шиллера. Свою речь на открытии общества он завершил обращением к радости и шиллеровской цитатой: «А ты, небесная радость, эмблема блаженства человеческого! Сопутствуй нам вместе с любезнейшими твоими подругами: бодростию, смелостию, решимостию и мужеством! Да никогда не прикоснется к нам задумчивая скука! Она умервщляет сердца для всего изящного, для всего благородного! Ты присутствуй при наших жертвах, при наших трудах! Влей в каждую каплю времени оживляющую твою силу! Растворяй сладким нектаром твоим все наши размышления, все наши испытания. Блистай нам в кротости природы, чтоб мы всегда ее любили и прославляли! Дай нам многие несчетные разы праздновать с тобою здесь торжество муз и торжество дружбы.

В храме твоём мы воздвигнем тебеobelisk несокрушаемый. И вместо волшебного талисмана, который бы предохранил его от ударов времени, напишем на подножии следующую надпись, она клятва сердцу нашему:

Festen Mut in schweren Leiden... etc»⁴¹. Уже на следующем собрании общества через неделю Мерзляков сразу же вернулся к той же теме и начал свою вторую речь с первой строфы «Песни...» «Freude, schöner Götterfunken»*, от которой он перешел еще к одной медитации на шиллеровские темы: «Так красота небес, вечнoуная, благодатная радость! Так! мы вступили в священный храм твой! мы пьем животворный елей твой из полной чаши! Друзья! Благословите радость! Принесите ей жертву в

* Радость, пламя неземное (нем.).

душах ваших! Теперь достойны мы воспеть ей хвалу в ее святилище. В нем под видом прелесных грации переплетает она руки наши перед алтарем дружества, в виде кроткого Гения подводит она нас под трон Аполлона, окруженного музами, в виде небесной любви сопутствует с нами к жертвеннику нашего отечества, прикасается к нам лилейным железом своим и воздвигает в нас энтузиазм Патриотизма. Друзья мои! так! мы точно в храме радости! Мы все свободны от коварного, недостойного тебя мира! Мы столько же удалены от него, сколько ты удалена от злого сердца, мы празднуем с тобой торжество Мира и торжество дружбы»⁴².

«Песня к радости» становится своего рода знаком духовной общности молодых энтузиастов, объединенных бескорыстной жадью творчества и добра. Р. Ю. Данилевский отметил, что в дневнике Тургенева «к строке *Ewigkeit geschwörner Eiden** летом 1799 года делается приписка «Также и нашей» — призыв Шиллера к созданию дружеского союза для служения обществу воспринят Андреем Тургеневым как обращение непосредственно к нему к его друзьям»⁴³.

Те или иные строки и фрагменты из «Песни к радости», как и из «Страданий молодого Вертера», становятся психологическим ключом, с помощью которого Тургенев расшифровывает собственное душевное состояние.

Так, он оставляет в своем дневнике 1799 года большую выписку из письма Вертера от 21 июня от слов «*Ich eilte hin*» и до «...*unsere Seele lechzt nach entschlüpfte Labsale*»**. «Горестная мысль! Горестный опыт»⁴⁴, — комментирует он это издание. Позднее этот фрагмент неизменно сопровождает Тургенева в его меланхолических размышлениях. «Не хочешь ли узнать чего-нибудь и обо мне? О, *es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft**** вообразал, но я не мог бы дольше жить в Петербурге так, как теперь я живу. Мое состояние очень походит на то, которое описано в «Вертере», — пишет он Жуковскому 22 января 1802 года, а неделей позже вновь вспоминает другой фрагмент из этого письма: «Чем занимаешься ты? Я ничем. *Wenn das dort nun hier wird*...**** и т. д.»⁴⁵

Подобным образом, Тургенев обращается к себе словами Шиллера:

«Будучи целый день довольно весел, вдруг ввечеру стало мне грустно. Я искал этому какой-нибудь известной причины и не мог найти. Это у меня не может быть задатком будущих горестей (*termes de l'art*), потому что я всегда весел перед несчастьем и уныл перед радостью. Отчего же это? — вместо всех изысканий покоряюсь скипетру уныния, наклоняю под ним голову, если он гнетет тебя, и пусть, наконец, слеза облегчит твое сердце. После темной ночи настанет утро, на ранних лучах Солнца низлетит в душу твою бодрость, радость и мужественность; все в природе

* Сила клятвы нерушимой (нем.).

** «Я спешил туда...» «Наша душа жаждет ускользнувшей улады» (нем.).

*** даль подобна будущности (нем.).

**** Когда там становится-здесь (нем.).

пробудится для жизни и действия — пробудись и ты, действуй в круге своем,

Froh, wie seinen Sonnen fliegen
Huf das Himmel prächt'gen Plan
Laufet, Brüder! eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen*»⁴⁶.

(запись от 22 ноября 1799 г.)

Мелкие ошибки в цитировании, конечно, свидетельствуют, что Тургенев воспроизводил текст по памяти. В разных ситуациях ему вспоминались разные строки этого стихотворения, которыми он «поверял» собственные чувства.

Надо сказать, что если в кругу Дружеского литературного общества авторитет Шиллера был бесспорен, то за его пределами Тургеневу приходилось отстаивать своего кумира. Подробности одного из таких споров отложились в дневнике:

«6 января <1800 г.> Вчера перешел в Бакалаврию Мерзляков. Сегодня я сидел там и Бакаревич. Мы говорили о поэзии, о Шиллере и проч., он свое, я — свое. Я спорил и слишком горячился. Шиллер для меня хорош, я буду им наслаждаться внутри себя и для себя, а это гораздо лучше. На что спорить? Там только, где страдает и теснится невинность, там буду я говорить всегда громко, в таком случае девиз мой

Ни пред кем ни для чего! —
Wahrheit gegen Freund und Feind**»⁴⁷.

Из этого фрагмента восстанавливается и еще одна строка тургеневского перевода. Видимо, чувствуя ее неудовлетворительность, переводчик сопроводил свой девиз оригиналом. Сущность же спора о Шиллере отчасти восстанавливается по записи, сделанной два с половиной месяца спустя — 16 марта. Мы уже воспроизводили фрагмент этой записи, где Тургенев вспоминает о минутах, в которые, по мысли Шиллера, человек готов обнять мироздание. Эта идея вновь вызывает у него в памяти недавний спор: «Теперь то я чувствую, что «Lied an die Freude» была бы несовершенна, если она была не так жива, т. е. сходна бы была с мыслями Бакаревича». Свою правоту Тургенев подтверждает очередной цитатой, видимо, призванной подтвердить, насколько живо и одновременно совершенно его любимое произведение:

Bettler werden Fürstenbrüder
Wo dein sanfter Flügel weilt.
Seid umschlungen, Millionen!****⁴⁸

* Как миры без колебаний
Путь свершают круговой,
Братья, в путь идите свой,
Как герой на поле брани (нем.).

** Правда с другом и врагом (нем.).

*** Нищий станет братом князю,
Где раскинутся твои мирные крылья.
Обнимитесь, миллионы! (нем.)

«Песнь к радости» окрашивала и любовные мечтания Тургенева. «Я бы хотел жить в деревне с некоторыми друзьями, которые, право, у меня есть истинные <...> Но может ли сельская картина быть совершенно без...

Я вообразил и Ее со всеми прелестями, добродушием и верностью и любовию; но это можно лучше чувствовать, нежели описывать. Раздумайтесь об этом, и вы почувствуете то же, что и я.

Что, друзья мои! если бы мы в молодости, разойдясь на все четыре сторонюшки, наконец, сошлись бы все вместе и если бы всякий из нас мог петь вместе с Ш<иллером>:

Wer ein holdes Weib ertungen,
Mische seinen Jubel ein*⁴⁹, —

писал Тургенев летом 1799 года Жуковскому и Мерзлякову. Мерзляков откликнулся мгновенно, и за шутливым тоном его письма чувствуется глубокое волнение:

«В сладостные твои досуги ты прогуливаешься и воображаешь Ее для себя и Ее для нас, как малинким ребятам важный магистер говоришь: раздумайтесь об этом и вы почувствуете то же, что я. Полно, Господин Учитель! мы уж давно разучились думать о тех вещах, которые лучше можно чувствовать. Благодарствую за то, что и нас хочешь заставить петь вместе с Шиллером: «*Wer ein holdes Weib ertungen*» и пр. К несчастью, любовь эту истину хотела только украсить в устах Шил.<лера>; а сказала ее всем и учила всех равно. Разве и я заслонен от нее мрачною моею утрусостию <...> План твой — разойтись в молодости по нужде (заметь этого слова в плане твоём нет) на все четыре сторонюшки, наконец сойтись в одно место и жить!.. ах этот план имеет в себе что-то такое, что я сказать не могу, с чем я родился и с чем умру! Любезный друг! — Любезный друг! ... Ох! Нет! скажи ты сам здесь то, что я хотел сказать»⁵⁰.

Жуковский, второй адресат письма, отозвался позже. Уже в 1806 г., после смерти Андрея Тургенева, он в письме к его брату Александру приводил ту же цитату Шиллера и замечал: «Друг, жена — это помощники в достижении к счастью, а счастье есть внутренняя, душевная возвышенность»⁵¹.

Любовная проблематика была для Андрея Тургенева и его друзей неразрывно связана и с еще одним произведением Шиллера — драмой «Коварство и любовь». Именно летом 1799 года, в пору обмена между Тургеневым и Мерзляковым приведенными выше письмами, они работают над совместным переводом этой пьесы. О своем намерении приступить к работе Тургенев сообщает в письме от 3—4 июля, одновременно уговаривая друзей переводить сцены из «Дон-Карлоса»⁵². 13 июля Мерзляков в ответном письме рассказывал о том, как идет его часть работы: «*Sabale* <sic. — А.З. > und Liebe» и теперь лежит подле меня. Это письмо пишу я у тебя в комнате, сидя на тех креслах, на коих ты прохлаждался! Куда, брат,

** Кто был верен Подруге,
Войди в торжество (нем.).

трудно поправлять страницу, кое-как просмотришь, а голова уж болит! — и она бы давно ослабела, если бы не оживляло ее сердечное чувство, что ты разделишь со мною труд сей. Прости любезный друг веселись природою, уделяй самые веселые минуты для твоей «Cabale und Liebe».» По всей вероятности, примерно к концу июля относится следующее письмо Мерзлякова, из которого мы узнаем, как шла работа: «Благодарю тебя за присылку монолога из «Cabale und Liebe» Это значит, что ты переводишь. Я бы хотел отплатить тебе тем же: да некогда писать! Я почти кончил уже первое действие и не знаю, примусь ли в Вакацию за другое действие. — Устал очень!»⁵³

Из этих писем очевидно, что инициатором и душой предприятия был именно Ан. Тургенев, однако более дисциплинированный Мерзляков работал эффективнее. В письме от 13 августа он сетовал: «Ты, брат, ленишься! Не стыдно ли? Я при всей моей скуке принимаюсь за второе действие «Cabale und Liebe», а ты поправил только две четверки? — Чем же мне ободрить себя. И ты, который всегда приходишь в восторг от воспоминаний о «Cabale und Liebe», и ты ослабевает в ее переводе»⁵⁴.

Относительно восторга Мерзляков ничуть не преувеличил. Двумя годами позже Тургенев замечал в своем дневнике: «Из всех писателей я обязан Шиллеру величайшими наслаждениями ума и сердца. Не помню, чтобы я что-нибудь читал с таким восторгом, как «Cab. <ale> u<nd> Liebe» в первой раз и ничья философия меня так не услаждает»⁵⁵. Причем первым разом дело не ограничилось. Так, 15 декабря 1799 года Тургенев отметил, что «фельетировал» <т. е. перелистывал. — А. З.» Cab. und Liebe <...> и находил в ней больше, нежели обыкновенно»⁵⁶.

Значение «Коварства и любви» для Тургенева усиливалось тем, что именно в эти годы он переживал юношеское увлечение актрисой Елизаветой Сандуновой, по существу слившейся в его воображении с героиней Шиллера. «Теперь вспомнил я, — заносил он в дневник в ноябре 1799 года, — в каком расположении духа вышел я из пробы Кашина Концерта, когда пела Сандунова, Луиза моей «Cab. und Liebe» <...> Если бы мог располагать я переводом «Cab. und L.», то подарил бы его ей»⁵⁷. Годом позже он изливал те же эмоции Жуковскому: «Нет, брат не могу удержаться, чтобы не сказать тебе чего-нибудь о том, что я чувствовал, будучи в театре <...> смотря на С<андунову>. Она была так прелестна, больше, нежели прелестна. Я видел в ней красоту, невинность, благородство, нежность; что-то пылало в моем сердце; какая-то сладость лилась в него; и я непрестанно воображал, как бы она играла Луизу в «Cab. и Liebe», которую бы непременно перевел я. Напр.<имер> в последней сцене, когда Луиза, презренная Фердинан<дом>, с полным взором любви, с нежностью и горестию хочет броситься к нему, с словами: «das deiner Luise, Ferdinand?»* Какое неизъяснимое, глубокое чувство в сих словах! и какая простота! Ничего не знаю проще и трогательнее! Мой друг, женщинам определено воспламенять нас — к великим делам, к труднейшим жертвованиям и, может быть, и самым злодействам»⁵⁸.

* «это< говоришь> своей Луизе, Фердинанд?» (нем.).

Приведенная цитата из седьмой сцены V акта драмы Шиллера, выражающая предельную степень жертвенного самоотречения и преданности, была исключительно популярна в этом кругу и служила своего рода опознавательным знаком пьесы. Тургенев записывает ее в дневнике как пример «простого и трогательного» изъясления любовного чувства рядом со строкой из 338-го сонета Петрарки «На смерть Лауры» «Non la conno-be il mondo mentre l'ebbe»⁵⁹.

Любопытно, что эти строки некогда вырезал ножом В. Л. Пушкин на березе у пруда рядом с Симоновым монастырем в Москве, где утонула героиня повести Карамзина «Бедная Лиза»⁶⁰. Андрей Тургенев посещал этот пруд и списывал надписи с берез⁶¹. Тем самым шиллерова Луиза сближалась в его сознании и с Лизой Карамзина, и, как подчеркнул Х. Б. Хардер, с Елизаветой Сандуновой⁶².

«Луиза — это имя напоминает мне все, чем Луиза украшена в *Sabale und Liebe*, все, что носится в голове моей в образе Санд.<уновой>... Пришел А. С. <Кайсаров> и смеется надо мной. Ему как профану нечего иного и делать», — изливал свои чувства Тургенев. Воспитать друга он надеялся опять-таки с помощью немецкой литературы. «I will make and present to my friend all the works of the author of "Werter"»⁶³, — продолжил он свою запись почему-то по-английски⁶³. Не вполне ясно, собирался ли Тургенев перевести все произведения Гете, или глагол «make» означает здесь какую-то форму собирания книг для подарка, но, по крайней мере, пристрастие Кайсарова к немецкой словесности ему удалось.

В одном из недатированных писем он обращался к Тургеневу: «Приезжай, брат, к нам или мне вели к себе приехать. Я хотел было просить тебя прочитать со мною «Дон-Карлоса», если он у тебя есть и если ты — не поленишься. Понимаешь, сосед? Я хочу непременно выучиться по-немецки и через три месяца положил читать сам, без помощи, немецкие книги

Gelt es Gut und Blut,⁶⁴

Пусть бы с твоей нежной руки начать мне»⁶⁴.

Кайсаров собирается начать изучать немецкий с Шиллера, язык ему нужен, чтобы читать Шиллера, и свое стремление он подкрепляет шиллеровской цитатой. Результаты его усилий не заставили себя ждать: «Ну, брат, прочел я «Разбойников». Что это за пьеса? Случилось мне последний акт читать за обедом, совсем пропал на ту пору у меня аппетит к еде, кусок в горло не шел и волосы становились дыбом. Хват был покойник Карл Максимилианович. А Амалия, а швейцары»⁶⁵.

Позднее, 5 декабря 1801 года, Кайсаров писал Тургеневу в Вену: «Завидно мне очень, что ты смотришь один *Sabale und Liebe*. Бывало, мы с тобою и в русском театре были веселы, а тут, кажется, я бы кричал от радости. <...> Das deiner Luise, Ferdinand. А, брат! Как это славно. Но

* «Мир не знал ее, пока она была в нем» (итал.).

** Я приготовлю для своего друга все труды автора «Вертера» (англ.).

*** Пусть то жизни стоит нам (нем.).

хорошо ли выговаривают это важные немки? Хорошо ли вообще играют это? Я жду от тебя подробного суждения. Еще бы желал слышать Карла Моора, говорящего *Meine Unschuld! Meine Unschuld!* и еще *Sie liebt mich! Sie liebt mich!** Желал бы видеть один раз «Разбойников» и отказался бы от театра. Никогда, кажется мне, нельзя сыграть в совершенстве этой пьесы. Я б умер покойно увидав ее. Ныне отпускаеши раба твоего с миром! — воскликнул бы я. Поверишь ли, что я не могу не только говорить с кем-нибудь, но даже один думать об ней без какого-то величайшего волнения в крови»⁶⁶.

В ответном письме Тургенев сообщил, что в Вене «Коварство и любовь» не идет, и Кайсаров разразился новой тирадой: «Жаль, что ты не увидишь, брат «*Cabale und Liebe*». Хоть бы ты за меня посмотрел. Я, кажется, просил тебя в письме описать мне, как бы ее стали играть, но теперь и этого должен лишиться. *Das deiner Luise, Ferdinand* — как бы это можно было хорошо сказать»⁶⁷. В другом письме, написанном примерно в то же время, Кайсаров выражает и свою надежду когда-нибудь увидеть пьесу Шиллера. «И я, быть может, разорву свои оковы: *Gelt es Gut und Blut*»⁶⁸. Шиллеровские произведения сливались как бы в единый комплекс, полностью принадлежащий миру высоких переживаний и больших страстей. Поэтому в шиллеризме и у Тургенева, и у Кайсарова, и у других членов Дружеского литературного центрального места естественно занимают «Разбойники».

По мнению Ю. М. Лотмана, у Ан. Тургенева, видевшего в Шиллере «певца попоранной человеческой свободы и прав личности», «особенное сочувствие вызывало бунтарство Карла Моора»⁶⁹. Эта точка зрения подкрепляется потрясшей Тургенева и зафиксированной в его дневнике историей об издевательствах командира над унтер-офицером, в котором юный почитатель «Разбойников» увидел потенциального героя Шиллера⁷⁰. Тем не менее общий характер обращений Ан. Тургенева к «Разбойникам» подтверждает, скорее, концепцию В. М. Истрина, считавшего, что Тургенева интересовала в трагедии «главным образом, не идейная сторона, не сила протеста, а сторона психологическая»⁷¹. В своих дневниках Тургенев исключительно напряженно размышляет над «Разбойниками». В частности, ему принадлежит развернутый анализ трагедии, кратко изложенный В. М. Истриным⁷², но, по своему содержанию, заслуживающий того, чтобы его привести полностью:

«1799 августа по дороге из Симбирска в Москву

Нельзя сказать, чтобы характер в «Разбойниках» Карла Моора был натянут. Не всякой сделает на его месте то, что сделал он, но и автор не обыкновенного, дюжинного человека хотел показать в нем. Я представляю себе напр. И. П. П-го⁷³ и осмеливаюсь думать, что он в состоянии бы был быть Карлом Моором, будучи в обстоятельствах его. Скорее можно почесть, что не натурален характер Франца Моора, но и такие

* Моя невинность, моя невинность, она любит меня, она любит меня (нем.).

люди быть могли. Нерон без всякой нужды из одной злобы ударил в брюхо мать свою, а тот был подстрекаем желанием обогатиться, завистью и досадою. Впрочем, как говорит рецензент «Клеветников» в *Journal de Berlin*, характеры на театре должны быть представлены всегда с некоторою натяжкой. По крайней мере, таков смысл его слов, и он доказывает это очень хорошо по моему мнению. — Карамз<ин> говорит, что этот сюжет отвратителен и *n'est pas des ressorts des belles lettres**. (Хотя он и сам прельщался этою пьесою, *когда еще не истощил до последней капли всех удовольствий жизни.*) Это пустое! То что может нас тронуть, интересовать, произвести в нас ужас или сожаление может ли быть отвергнуто как никуда не годное. И на что ограничивать область изящных наук.

А какой сюжет интереснее, обильнее этой трагедии? Молодой человек, пылкий, волнуемый сильными чувствами, во всем жару негодования на несправедливость людей, прельщенный примером, увещеваниями своих товарищей, дает безумную клятву быть их атаманом, но при всем том он никогда не унижается до подлых, варварских чувств обыкновенного разбойника. Его можно назвать мстителем законно притесняемой невинности. Хотя он в ярости своей и желает «отравить океан, чтобы род человеческий пил яд из всех источников», попирает ночами все законы и даже <желает> истребить весь род человеческий, сердце его, благородное, пылкое, не привыкшее к злодеяниям, содрогается, вся натура его трепещет, когда некоторые из подчиненных рассказывают ему, что они умерщвляли младенцев и стариков беззащитных, — он намерен отстать и скрыться в неизвестности. Но что-то непреодолимое опять его удерживает.

Какое трогательное, раздирающее сердце читателя (не говоря уже Зрителя и когда играют эту пьесу напр. в Берлине, где теперь, как сказывают, лучшая труппа актеров) раскаяние терзает его, когда он смотрит на заходящее солнце, на улыбающуюся вокруг него природу, в те самые минуты, когда фурии терзают его сердце и когда он прошедшего ничем уже поправить не может. Душа его размягчается, он приводит себе на память то блаженнейшее время жизни своей, время детства, время счастливого юношества, когда «слезы непринужденно текли из глаз его, когда он не мог заснуть, не прочитавши вечерней своей молитвы», углубляется в рассматривание вечернего Солнца и, хотя и в растерзанном сердце однако ж ощущает некоторое отчаянно-сладкое удовольствие от воспоминания прежнего блаженства, но вдруг пробуждается и с содроганием видит опять во всей полноте свое положение.

Какой контраст может быть интереснее, питательнее для сердца, которое любит чувствовать глубоко, любит быть растрогано, как положение Карла Моора в сравнении с прекрасным весенним вечером, с прелестным счастливым местоположением и с тихим заходом солнца, которое пропускает последние, мирные лучи свои на землю и еще оставляет после себя улыбку свою в заре вечерней.

Но притом же Шиллер (весьма щастливая выдумка) изображает это происшествие весною, — тогда, когда сердце самого нечувствительного

* не принадлежит к сфере изящной словесности (фр.).

человека согревается нежными чувствами и питает в себе любовь и радость, когда так сказать, дух весны, разлитый по вему воздуху, оживляет и согревает чувствительную душу и производит в ней блаженные, восхитительные ощущения, когда человек стремится излить чувство блаженства своего в другое сердце, когда «Природа в каждом веянии Зефира, объявляет нам, кажется, любовь свою» («Аглая»). Но пусть только всякой чувством одаренный человек вспомнит, какие влияния имел над ним приход весны, потом вообразит положение К<арла> М<оора> Не выйдет ли у него из сего самое трагическое положение.

Дух любви соединяет все, весь свет, кажется составляет одно только семейство, — и один отец — там — там на высоте. — Мне не отец!.... Один я отверженный, блудный сын, один я отчужден права неповинных..... (с ужасом вскакивая) окруженный убийцами, змеями шипящими, прикованный к злодейству цепями телесными. —

И наконец, когда он узнает весь обман, когда позднее тщетное раскаяние как пламенный яд разливается по его сердцу, когда он похищает благословение отца своего, растаивая от ощущения любви и умиления и наконец, думая снова быть счастливым, бросается в объятия Амалии с словами: «дети света рыдают в объятиях помилованных грешников» и когда напоминание о его клятве поражает слух его... можно ли выразить, что эти сцены производят над сердцем зрителя или читателя.

Я писал сии разбросанные без всякого порядку и плану мысли единственно для себя и для двух или трех приятелей, чтобы сократить и провести с удовольствием скучные и бездейственные часы в дороге из С<имбирска> в Москву. Всякому это должно показаться слабо, и мне также кажется, но для того никто этого и не увидит, кроме помянутых друзей моих. Я не намерен был писать панегирика Шиллеру, и не могу. Довольно того, что я чувствую. Описывать нет никакой нужды. И это примеч.<ание> написал и для себя, чтобы через несколько лет не забыть, что я думал, писал это.

Со мной не было книги; и я не все хорошо помнил⁷⁴.

Как мы видим, разбирая пьесу Шиллера «для себя» и цитируя ее по памяти довольно близко к тексту, Тургенев выделяет, прежде всего, психологическую проблематику. Его интересует проблема «натуральности» характера Карла Моора с его преувеличенными, бурным страстями. 12 ноября 1799 года он спорит с Нарежным о сравнительных достоинствах оригинального текста «Разбойников» и переделки Пломике. Считая обе редакции принадлежащими Шиллеру, Тургенев пытается уяснить художественную логику каждого из вариантов и проявляет незаурядную интуицию, отдавая, в отличие от своего собеседника, предпочтение подлиннику⁷⁵.

К этому спору Тургенев был хорошо подготовлен. Буквально накануне вечером он размышлял о «Разбойниках» совершенно в иной связи: «В сегодняшний вечер имел я и приятные минуты. Я думал о будущей любви и представлял ее себе в виде С<андуновой>, в ней самой! Я

воображал, как бы заходил к ней поутру <...> или приходил бы к ней ввечеру (когда печаль, неизъяснимое беспокойство и забота вкрадывается в мое сердце — одна ее улыбка, один взор прогоняли бы все, питали бы меня *разбойническим* чувством. Она садилась бы за клавику.<орды>, играла бы мне «Lied an die Freude» Восхищение, живое блаженство слилось бы с чувством горести <...> Слезы полились бы из глаз моих, я бы пожал руку ее, увидел бы в ней ангела-утешителя, бросился бы с пламенным восторгом в ее объятия»⁷⁶.

Тургенев хочет «напитаться» от любимой женщины «разбойническим чувством», т. е. эмоцией, составляющей психологическую основу шиллеровской трагедии. Эти эмоции занимают его не только на свидании, но даже и в церкви. «Вчера же за обедней размышлял я о разбойническом чувстве, — записывает он в дневник 30 января 1800 года. — Мы уже с Мерзляковым представляли, что оно состоит из чувства раскаяния, смешанного с чем-нибудь усладительным, сильно действующим на наше сердце. Однако ж почему *раскаяние*. Это он сказал только относительно и Карлу Моору, но можно сказать и *чувство несчастья*, хотя все, кажется, нужно, чтобы несчастье происходило от нашей собственной вины. — Взор на невинных младенцев, добрых, любезных, играющих вместе может произвести это чувство.

Но всегда, кажется, сильнее действует оно, когда мы во взрослые лета, лишившись детской невинности, простоты и пр. входим в тот дом, где мы воспитывались в детстве своем. Каково мне смотреть напр.<имер> на Савин дом, на ту комнату, где мы жили в братской любви и союзе <...>. Всякое местечко, всякий уголок приводит нас в какое-то умиление. Но тут, может быть, и одно умиление без всякого другого чувства.

Как это чувство сильно изображено в Карле Мооре. В те минуты напр.<имер>, когда он вспоминает о жилище своего детства, о своем младенчестве, и когда бросается в объятия Амалии со словами Was liebt sie mich... Ich bin glücklich*.

Если бы я в минуты горести и притеснения мог слушать С<андунову>, играющую на клавинодах что-нибудь ко мне, что бы я тогда чувствовал»⁷⁷.

Ощущение прощания с золотой порой жизни, бесповоротного разрыва с прошедшим и было тем психологическим субстратом, который позволил Тургеневу подставлять себя в образ Карла Моора. «Проливая слезы горести о себе читал некоторые сцены и готов был вскричать Карлу Моору: брат мой. Я чувствовал в нем самого себя и плакал о себе и об нем. «Die goldene Maienjahre der Knabenzeit leben wieder auf in der Seele des Elenden»**. Что этого простее, сильнее и трогательнее. И что после следует читал я, проливая обильные слезы и мучительная горесть моя услаждалась», — пишет Тургенев 22 апреля 1800 года⁷⁸, а через неделю вновь возвращается к тому же монологу из «Разбойников»: «Отчего эта

* Она любит меня... я счастлив (нем.).

** «Золотые майские дни детства вновь оживают в душе отверженного» (нем.).

мрачная, угрюмая задумчивость. <...> Был болен и должен был таить болезнь свою. Вспоминаю детство и говорю с Карлом Моором: Die goldene Maienjahre <...> Meine Unschuld! Meine Unschuld!»⁷⁹.

Интерпретированные в этом русле усладительной меланхолии, ностальгической грусти, юношеского любовного томления, «Разбойники» приобретали своего рода сентиментальный оттенок. Неистовый Шиллер сближался с мягким Виландом: «Сегодня невзначай попался мне Виландов «Оберон». Всего Виланда надобно штудировать и если смешать это с тем, что может внушать Шиллер.

«Оберон» и вся поэзия Вил.<анда> делают душу как-то благороднее, чище, изящнее, способнее к чувствам поэзии не в одних стихах, но и во всем поэтическом»⁸⁰. Так, галломан и вольтерьянец Виланд оказывается в одном ряду с энтузиастом Шиллером и противопоставляется Вольтеру:

«Мы с М<ерзляковым> говорили о Вольтере и Виланде. Мне кажется, что Вольтер ускорил ход человечества, ускорил, может быть, только к гибели, может быть, подвинул к пропасти (хотя, впрочем, не во всех пунктах). Виланд с своею кроткою и любезною философию распространяет в душах тихий свет, наполняет любовью ко всему доброму, изящному. Вол.<ьтер>, заставляя презирать предрассудки, часто отнимает у человека и все необходимое, спасительное; дерзость, ругательство, эгоизм — главные черты его философии, но такова ли должна быть истинная философия?

Успехи философии Виланда не так блистательны. Может быть, потому что он не хочет заставить нас ругаться над тем, что должно быть для нас священо, но за то его философия согревает душу, раскрывает в ней способности к наслаждению, питает и умножает любовь ко всему доброму, изящному, благородному»⁸¹.

Тургенев делает вторым, наряду со строфой из «Песни к радости», эпиграфом к дневнику «прекрасные стихи» «великого, доброго Виланда»⁸² — строки из седьмой песни «Оберона», в которых говорится о судьбоносном мгновении, меняющем все в жизни человека⁸³. Его также привлекает юношеский трактат Виланда «Симпатии», где он усматривает портрет своей «любезной А<нны> Михайловны Соковниной»⁸⁴, его нового недолгого увлечения.

Разумеется, мы не ставим своей задачей дать исчерпывающий перечень упоминаний немецких писателей в дневниках Андрея Тургенева. Повидимому, выполнить такую работу можно будет только после того, как состоится полное и комментированное издание этих дневников. Отметим здесь, что такой перечень был бы исключительно обширен. Тургенев делает большие выписки из стихотворений Шиллера «Klage des Ceres» (в котором он «находит <...> своего Шиллера, хотя не певца радости, но великого Стихотворца»⁸⁵), «Resignation», «Freigeisterei der Leidenschaft»⁸⁶ и др. Он восхищается «истиною и натуральностью» героев «Эгмонта», «Заговора Фисеско» и «Дон-Карлоса»⁸⁷. Его «очень тронули стихи Галерovy на

* «Жалобы Цереры», «Отречение», «Борьба» (нем.).

смерть супруги»⁸⁸, и его душу «возвышает» «...прекрасный роман Бутервека "Graf Don-Amar"»⁸⁹. Наконец, он демонстрирует неплохое знакомство с философией Канта, изумляющее прославленного поэта И. Дмитриева, явно знающего о Канте только понаслышке⁹⁰. Список этот можно продолжать.

Мы остановимся здесь еще только на одном примере. Завязтый театрал, Тургенев пронес через всю жизнь преклонение перед драматургией и актерским мастерством Иффланда. «Внутреннее чувство мое всегда как-то довольнее Иффландом, нежели Коцебу, по крайней мере, по большей части. В нем нет этого порока, который гордится собою, по немецки очень бы я хорошо выразил «*trotzendes Laster*»*, который есть то же, что *разбойничье чувство degénére*, вышедшее из своих берегов»⁹¹, — писал Тургенев в 1802 году из Вены, где он смотрел пьесы Иффланда. Но еще тремя годами ранее, в Москве, он говорил об Иффланде с тем же придыханием: «Великой человек, во всякой роле он то, что должен быть <...> Как бы я желал видеть его Леаром, Первосвященником, Управителем и Фр. Моором и везде. <...> У меня родилось желание немедленно перевести «*Verbrechen aus Ehrsucht*» и посвятить ему. Я воображал себе такую, спокойную жизнь, которую бы я вел в *Hamburge*, например, или в Дрездене или в Вене. И с каким бы тщанием в этой спокойной, мирной, приятной жизни исправлял бы я и приводил в совершенство труды свои. И как бы мне после приятно было посвятить ему этот перевод в знак моего к нему сердечного почтения и любви. За тот дух доброты, сердечной нравственности, привлекательности великого человека, который виден в его сочинениях! И если бы, наконец, я имел счастье быть знаком с ним лично, ходить к нему, проводить у него вечера и заслужить от него отличие и любовь его. Но ведь есть еще «*Sabale und Liebe*», которую кончить должно»⁹².

Заметим, что Ан. Тургенев восхищается Иффландом-актером, которого он никогда не видел на сцене. Книжное представление с лихвой заменяет ему зрительское впечатление. «*Verbrechen aus Ehrsucht*» это, вероятно, шиллеровский «*Der Verbrecher aus verlorren Ehre*»**. Тургенев мечтает поднести Иффланду перевод из Шиллера, уверенный, что в высоком мире немецкой культуры великие, в сущности, дополняют друг друга, и оказаться в этом мире, свести знакомство с его титанами и есть высшее счастье, доступное человеку.

Мечты о Германии определяли духовную жизнь кружка, группировавшегося вокруг Андрея Тургенева еще в Университете. В 1800 году его товарищ по университету Иван Федорович Журавлев писал ему из Вильно, куда он перебрался двумя годами ранее: «На этих днях читал я «*Spectateur du Nord*», июль месяц; есть статья *Littérature Allemande*; читая этот артикул, я был в некотором энтузиазме, переселялся духом в Германию, не зная ее совершенно <...>; тихо сам себе говорил: Счастлив тот, кто

* разбойничье чувство (нем.).

** «Преступник из тщеславия», «Преступник из потерянной чести» (нем.).

имеет случай там побывать! Счастливым называл я тебя, что имеешь надежду жить в блаженной ученой республике; я провождал тебя мыслями; не смел шептать тебе на ухо, чтоб ты и меня с собою взял, считал невозможным...; наконец предлагал тебе с робостью и некоторым сомнением, ожидая отказа. Мой друг! Счастье тебе более благоприятствует; обстоятельства посылают тебя в любезную страну; мы вместе некогда мечтали быть в ней неразлучными; вместе энтузиазмом горели пожить несколько в Германии, называя ее счастливою; теперь все восхитительные мечты твои сбываются, а я остаюсь. Сжался, возьми и меня с собою; я службу оставлю, только <бы> быть в блаженной Германии»⁹³.

До какого эмоционального накала доходило это представление о Германии, как о стране «Schönes Seeles», можно судить по одному из писем А. Кайсарова Ан. Тургеневу, которое, если забыть о душевной температуре, в которой жили эти молодые люди, может показаться просто двусмысленным.

«Теперь я пробегаю в мыслях все прошедшее. В 1798 году мы познакомились, два года любили друг друга или были только привязаны, 801 год любили друг друга, а последнюю ночь я был счастлив. — Брат! еще раз заклинаю не забывать этой ночи, не забывать меня. Может быть чрез несколько лет мы увидимся, и эта ночь будет еще свежа в моей памяти, в моем сердце <...>

Я к тебе не пропущу ни одной почты, буду всегда писать листа по три, в этом только будет состоять все мое удовольствие, я не захочу его себя лишиться. Буду воображать, что все это говорю с тобою лежа в твоей комнате на твоей постеле и буду на полчаса забываться. Впрочем, и еще не отчаиваюсь. Авось еще и нынешней зимою удастся провести такую ночь. Ведь я у тебя буду иногда ночевать, приехавши в Петербург! А ты к этому времени приготовь какую-нибудь хорошую немецкую трагедию, будешь ее со мной читать и, одним словом, проведем время так, чтоб я его мог помнить так же, как и мою счастливую, любезную ночь. Да смотри, чтоб у тебя был табак и кофе. Ты ведь будешь жить домком»⁹⁴.

Высшим счастьем, доступным этим молодым людям, оказывается ночь на немецкий, как они это понимают, лад: с немецкой трагедией, кофе и табаком. Так достигается подлинное родство душ, дарящее высшее наслаждение.

Совершенно в этом же ключе развиваются и мечты о блаженной, ученой республике самого Андрея Тургенева. «После обеда <...> — пишет он 2 декабря 1799 года, — закончил перевод Goetheва ручья и пошел к Горну; говорили о Гамбурге, о прус.<ском> короле, о многом, курили табак, пили чай — Прекрасно.

У меня при чтении гамб.<ургских> газет родилась вдруг мысль ехать в Гамбург и я целый день о сю пору от этого в некотором волнении. <...> продолжение через часа два

Однако ж Мерзляков сказал, что этот город часто беспокоен французами; но скоро может быть будет мир — надобно стараться и сходить к Горну еще поговорить об этом обстоятельнее.

Декабря 3. Итак, в Гамбург! Гамбург занимает теперь мои мысли, он предмет забот моих и будет предметом стараний. Я располагаю, мечтаю и блаженствую в Гамбурге. Потрудившись день, еду в прекрасный летний вечер верхом за город, местоположение везде прекрасное, климат благословенный. Я спешу в театр, где играют «Сына любви» и *Sab. und Liebe*; мысль, что я в этот день трудился и, еще прелестнее, сделал что-нибудь полезное, *доброе*, располагает меня к принятию приятных впечатлений. Наконец, я в театре, подымается завеса, я смотрю, сравниваю, разведываю и, проведши вечер с удовольствием, иду ужинать к какому-нибудь приятелю или в *Cafehaus* или возвращаюсь домой и описываю моск.<овским> друзьям все, что видел.

Или сижу в коф.<ейном> доме, читаю журналы, пью кофе, курю табак и вспоминаю о Москве и о московских или тружусь по своей должности, перевожу для Талии, сочиняю на русском, пишу письма, а, может быть, слушаю *Lied an die Freude* у какой-нибудь Юлии, Амалии, Луизы etc⁹⁵.

Полный этими размышлениями, Тургенев посещает профессора московского университета Ф. Г. Баузе, который советует ему предпочесть Гамбургу Дрезден. То обстоятельство, что в русской службе в Дрездене, как, впрочем, и в Гамбурге, нет вакантных мест, не останавливает полета мечтаний: «Из Дрездена часто можно быть и в Лейпциге. — Иногда бы поехал туда верхом в обществе каком-нибудь, и как приятно как бы для себя мог я жить ожидая вакансии»⁹⁶.

Предварительная развязка наступает 12 декабря: «Наконец, сегодня Иван Влад.<имирович> Лопухин обещал писать обо мне к Ростопчину, он хочет стараться отправить меня в Лондон.

Не знаю отчего Лондон не представляется мне в таком цветущем виде как, например, Дрезден, или Вена, или Берлин. Я вижу что-то дикое, мрачное, странное, сам не знаю что. Нет этого театру и этого ГЕРМАНИЗМУ, особливо касательно до литературы. Я представлял себе и женщин в каком-то странном виде, и не воображал там себе ни Луизы, ни Амалии, не знаю отчего это. Не к лучшему ли это? Впрочем, германизм не во всем хорош.

Итак, не увижу я Дрездена, Лейпцига, Иффланда, Шиллера. Не буду читать всех произведений Коцбу из-под самой нумеровой доски! Никакая Луиза (я люблю это имя) не будет играть мне «*Lied an die Freude*». Но неужели все мечты моей фантазии улетят»⁹⁷.

Поездка в Лондон, однако, также не состоялась. Вскоре Тургеневу удалось получить назначение курьером при дипломатической миссии в Вене, куда он отправился в 1802 году. Долгожданное соприкосновение с германским миром оказалось неожиданным и разочаровывающим, и в письмах родителям Тургенев оценивает его острым взглядом внимательного, заинтересованного, но скептического наблюдателя: «Представьте себе у нас 1 мая и последние дни Святой Недели, это будет точное изображение каждого летнего дня в Вене. Приехав в обыкновенный будничныи день и ходя по садам я забывался всякую минуту и не мог верить, чтоб не

было какого-нибудь праздника или народного торжества <...> На всяком шагу музыки и сады наполнены гуляющим народом, гулянья начинаются от шести часов утра и продолжаются за полночь. Не думаю, чтоб веселились столько и в самом Париже. Садов я не успел еще порядочно рассмотреть, но вчера, когда я вошел в так называемый Адгартен, утомленный дорогой и бессонницей, довольно было одного взора на него, чтобы оживить меня. Пратер здесь самый прекрасный и модный сад. Вчера мы обедали в Адгартене, в котором нарочно для того построены небольшие домики, и под деревьями расставлены столы и стулья <...>

Лето и весна самое <лучш>ее время в Вене. Ежедневные ветры утоляют несколько чрезмерный жар, с тех пор, как я здесь, дождя еще не было. Вчера целый день провели мы в Загородном дворце Шенбрунн, который получил это название от прекрасного, в самом деле, источника, поившего водой своей Иосифа преимущественно перед другими ключами. Сады здесь прелестны и вообще нельзя довольно налюбоваться венскими окрестностями. Жаль, что нельзя сказать этого же о самых жителях, смотря на них я не могу не радоваться от всего сердца, что я не немец или, по крайней мере, не уроженец венской, я не смею утверждать, но мне кажется, что здешние жители отличаются от других немцев своим сладострастием и вообще грубою чувственностью и тупостью ума. Всякой день их множество в садах, но они приезжают туда не гулять, а есть. Это очевидно для всякого. Они всякой день регулярно завтракают, обедают, полдничают, ужинают, а остальное время дня — едят. Вино не имеет над ними обычного своего действия, они и без того задумчивы. Но чем больше пьют, тем становятся угрюмее и молчаливее. Сверх того, и су<еверие> имеет еще много власти над ними и ка<толицизм> здесь во всей силе; несколько дней назад был я свидетелем одной из главнейших их процессий и удивлялся множеству монахов всяких орденов. Это было довольно пышное зрелище; все площади, на которых останавливалась процессия, были покрыты толпами народа и на всякой был устроен жертвенник, пред которым служили молебен с коленапреклонением; тут имел я честь видеть в первый раз и императорскую фамилию. Лучший вид делала здешняя милиция, но, конечно, только издали; она составлялась из ремесленных цехов, в то время как французская армия была близка к Вене, и с тех пор имеет право в этот день быть в мундире и праздновать свое установление.

Несколько раз уже был я в здешней библиотеке, в которой считается более 300 т. книг, всякий может тотчас получить <какую> хочет книгу, только не может брать <ее> собою, а должен тут же читать и выписывать, что угодно. Всякий день две комнаты наполнены такими чтецами⁹⁸.

Примерно те же мотивы: теснота улиц, обилие людей, важность и степенность публики, не веселящейся от вина, всеобщая религиозность, великолепие и совершенство оперы и театра звучат и в венском журнале, который Тургенев вел для Жуковского и Мерзлякова⁹⁹. Мир, казалось,

столь понятный и заочно облюбованный для жизни, оказался вовсе чужим, и в письме родителям он делает приписку специально для Максима Ивановича Невзорова, с которым некогда много спорил о Шиллере и Германии: «Я рад согласиться с Вами о немцах, но ведь я спорил с Вами о авторах, а эти всегда и теперь остаются в прежней цене. Но что касается до других, то надобно только пожить между ними, чтобы не быть немцем. Представьте себе, что я в Вене трубки в рот не брал, и совсем не пью кофею, а и то и другое я очень любил в Москве, теперь совсем отвык»¹⁰⁰.

Авторы еще оставались в прежней цене. В августе 1801 г. Ан. Тургенев едет в Карлсбад, откуда получает командировку в Теплиц. «Представьте, — пишет он об этом Жуковскому и Мерзлякову, — что от Теплица только 7 миль до Дрездена, представьте, что я имею уже позволение съездить оттуда дней на 6 в Дрезден, и оттуда хотел бы без позволения заглянуть в Веймар и узреть лицом к лицу — Шиллера, Гете, Гердера, Коцебу и пр. Все это было так верно, как нельзя быть вернее; напившись кофею в Шелгофе <деревня близ Карлсбада. — А. З.> я уже беседовал, ходя по комнате с сими великими мужами, рассматривал физиономию бессмертного Певца Радости, автора «Дон Карлоса» и «Разбойников», заставлял его написать мне своей рукой на бумажке: *festen Mut in schweren Leiden*», торопился дать знать Гердеру, что я дворянин российской и что, весьма важное для него, как меня уверили, слово *Von* есть нечто мне свойственное; шутил с Коцебу и бродил с ним по городу — смотрел и слушал в безмолвии не тайного советника *Von Goethe*, но автора Вертера и старался прочесть в глазах, на лице его все, что читал, все, что восхищало меня в его книгах — одним словом дымная, тесная комната в худом деревенском трактире была для меня вместительнее всего изящного. Я уже написал к вам несколько страниц обо всем этом в голове моей»¹⁰¹.

Но, подобно слишком многим планам Ан. Тургенева, поездке в Теплиц, Дрезден и Веймар тоже не суждено было осуществиться. Ему так и не удалось встретиться с писателями, создавшими страну, в которой он духовно жил всю свою юность и которой никогда не было на географической карте. Впрочем, в это же время его отношение к бывшим кумирам тоже утрачивает свою определенность.

Ю. М. Лотман пишет об известном разочаровании Тургенева в последний год жизни в Шиллере и вообще немецкой литературе¹⁰². Действительно, его суждения этой поры достаточно противоречивы. «В моих литературных вкусах происходит какая-то революция. Все теперь в ферментации, и я не знаю, что хорошо и что дурно»,¹⁰³ — писал сам Тургенев Жуковскому в мае 1803 года. Во всяком случае, его интересы смещаются с Шиллера на Шекспира и с Германии на Англию. В Вене он переводит «Макбета», а также книгу В. Архенгольца «*England und Italien*». «Читая и переводя Архенгольца, — рассказывает он родителям, — я признаюсь, что сделался пристрастен к англичанам. Если хоть половина правда, то их конституция самая превосходная и сан человека нигде так не почтен

как в Англии <...> Как бы хотелось мне вблизи увидеть этот народ и, сколько от меня зависит, своими собственными глазами поверить, что о них писано *pour et contra!*¹⁰⁴

Но новому, английскому, увлечению Андрея Тургенева не суждено было получить дальнейшего развития. В июле 1803 г. он неожиданно умер от простуды, установив тем самым связь между романтическим типом прекраснодушного энтузиаста, «немецким» культом прекрасной души, верой в существование избранного круга высоких сердец, понимающих друг друга, поэтическим дарованием — и ранней смертью в расцвете сил, — связь, которая, как заметил Александр Веселовский, была канонизирована Пушкиным в его Ленском.

За немногочисленными исключениями литературные труды Тургенева долгое время оставались неизвестными, его дневники в полном объеме и сегодня недоступны читателям, многие переводы утеряны, возможно, безвозвратно. И все же именно деятельность Андрея Тургенева на долгие десятилетия задала основные параметры восприятия немецкой культуры на русской почве, по которым знакомились с духовным богатством Германии образованная русская молодежь и формировался тип отечественного германофила. Не случайно именно из Дружеского литературного общества вышли два самых глубоких интерпретатора немецкой культуры в России первой трети XIX в. Речь идет, разумеется, о Жуковском и Александре Тургеневе.

- 1 Шпет Г. Г. Литература. — Типология культуры. Взаимное воздействие культур./ Труды по знаковым системам. Вып. XV. Тарту, 1982. С. 156.
- 2 Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. Т. XIV. М., 1972. С. 112.
- 3 Батюшков К. Н. Сочинения. Т. 2. М., 1989. С. 515.
- 4 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 26. Л., 1984. С. 146—147.
- 5 Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825—1826). М.; Л., 1969. С. 118.
- 6 «Амфион». 1815. № 1. С. 52.
- 7 См.: Законы Дружеского литературного общества. — Сб. Общества любителей русской словесности на 1891 г. М., 1891. (Публ. Н. С. Тихонравова.)
- 8 Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 76.
- 9 Фомин А. А. Новый историко-литературный клад. — Русская мысль. 1906. № 4.
- 10 См., например: Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев. — Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. Письма и дневник Александра Ивановича Тургенева Геттингенского периода (1802—1804). СПб., 1911. С. 77—86 и др.
- 11 См.: Lotman Ju. M. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur. — Wissensch. Zeitschrift der E. M. Arndt-Universität Greifswald... 1958—1959. Jg. VIII. № 5—6. S. 419—434; Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени./ Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 63. Тарту, 1958. С. 72—75.

- 12 См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 60—64, *Harder H.-B.* Schiller in Russland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte 1789—1814. Bad; Hamburg; Berlin; Zürich, 1965. S. 45—74, *Giesemann G.* Kotzebue in Russland. Frankfurt a. Main, 1971. S. 128—142; *Данилевский Р. Ю.* Виланд в Русской литературе. — От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 318; *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. — Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 41—43 и др.
- 13 *Топоров В. Н.* Дневник Андрея Ивановича Тургенева, бесценный памятник русской культуры. — Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1985. С. 87.
- 14 Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 350—431; Восток-Запад. М., 1989. С. 100—139.
- 15 Восток-Запад. С. 84—85.
- 16 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 618. Л. 6.
- 17 ГА РФ. Ф. 1094. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 4.
- 18 Цит. по: *Истрин В. М.* К биографии Жуковского. — Журнал Мин-ва народного просвещения. 1911. Март-апрель. С. 209.
- 19 Цит. по: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок... С. 39. Опечатки исправлены по: ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 2.
- 20 Цит. по: *Бобров Е. А.* Литература и просвещение в России. Т. III. Казань, 1903. С. 122, 120.
- 21 *Giesemann G.* Kotzebue in Russland... S. 138.
- 22 Цит. по: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок... С. 77. В другом месте дневника, тоже достаточно ясно выражая свое мнение, Тургенев противопоставляет французской драматургии «Шиллера, Goethe, Lessing'a и даже Коцебу» (См. Истрин. С. 82). Позднее, уже в 1802 году, в Вене, когда его литературные взгляды существенно изменились, он дает немецкому драматургу очень неоднозначную оценку.
«Коцебу скучен, утрирован, множество лиц, характеров, но везде утомительное однообразие и все вышли из пределов натуральности, все утрированы до крайности. Но есть в нем un certe ne sais quoi, он чего будешь бранить его пиесу, но пойдешь смотреть ее и не в первый раз». (РО ИРЛИ. Ф. 309, ед. хр. 1239. Л. 21 об).
- 23 *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. С. 61—63.
- 24 Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. XIX. С. 107—109.
- 25 *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. С. 63.
- 26 Жуковский и русская культура. С. 392.
- 27 Там же. С. 368.
- 28 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 272. Л. 12. Горн — немецкий книготорговец в Москве. Иван Владимирович — Лопухин.
- 29 Там же. Ед. хр. 271. Л. 16 об.
- 30 Там же. Л. 20 об.
- 31 *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. С. 62.
- 32 См.: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок... С. 81—82.

- 33 *Лотман Ю. М.* Стихотворение Андрея Тургенева «К Отчеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе». — Лит. наследство. Т. 60. Кн. 1. М., 1956. С. 330.
- 34 РО ГПБ. Ф. 386. Оп. 2. Ед. хр. 320. Л. 2—2 об.
- 35 Цит. по: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок... С. 82.
- 36 *Harder Н. В.* Schiller in Russland... S. 59.
- 37 См.: *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 62—63. Здесь же см. прозаич. перевод 1797 года.
- 38 РО ГПБ. Ф. 386. Оп. 2. Ед. хр. 330. Л. 20.
- 39 Жуковский и русская культура. С. 400.
- 40 *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров... С. 72
- 41 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 618. Л. 10—10 об.
- 42 Там же. Л. 11.
- 43 *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 63.
- 44 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 22 об.
- 45 Жуковский и русская культура. С. 392, 396. Примеры такого рода можно умножать. См. Восток-Запад. С. 114, 119, 123 и др.
- 46 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 10—10 б.
- 47 Там же. Л. 36. Ср.: *Истрин В. М.* Младший тургеневский кружок... С. 78 (не полностью).
- 48 Там же. Л. 52—53. Тургенев, естественно, цитирует первую редакцию «Песни к радости». Ср.: *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 80 (не полностью).
- 49 Жуковский и русская культура. С. 367.
- 50 ГА РФ. Ф. 1081. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 3—3 об.
- 51 *Жуковский В. А.* Письма к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 18. Ср.: Жуковский и русская культура. С. 368.
- 52 Жуковский и русская культура. С. 364—365.
- 53 ГА РФ. Ф. 1094. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 2 об.; 4 об.
- 54 Там же. Ед. хр. 124. Л. 3 об.
- 55 Восток-Запад. С. 100. Здесь же см. воспоминания о первом впечатлении от «Песни к радости».
- 56 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 77 об.
- 57 Там же. Л. 4 об.
- 58 Жуковский и русская культура. С. 370.
- 59 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 65 об.
- 60 См.: *Зорин А., Немзер А.* Парадоксы чувствительности. — «Столетия не сотрут». М., 1989. С. 22.
- 61 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 276. Л. 71 об.
- 62 *Harder Н. В.* Schiller in Russland... S. 56.
- 63 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 36., ср.: *Истрин В. М.* Ук. соч. С. 56.

- 64 Там же. Ед. хр. 50. Л. 169 об.
- 65 Там же. Л. 191 об.
- 66 Там же. Л. 48 об. Ср.: *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров... С. 73. (Две последние цитаты не полностью.)
- 67 Там же. Л. 58.
- 68 Там же. Л. 147.
- 69 *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 72—73.
- 70 Там же. С. 73—74.
- 71 *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 81.
- 72 Там же.
- 73 К сожалению, идентифицировать это упоминание нам не удалось. В дальнейшем цитаты и отсылки, не имеющие отношения к теме статьи, мы оставляем без комментария.
- 74 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 276. Л. 26 об. — 30.
- 75 Там же. Ед. хр. 271. Л. 6—6 об. Ср.: *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 80; *Данилевский Р. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 41.
- 76 Там же. Л. 5 об.
- 77 Там же. Л. 45—45 об. Ср.: *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 80 (не полностью).
- 78 Там же. Л. 56.
- 79 Там же. Л. 57.
- 80 Там же. Л. 30 об. Ср.: *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 83—84.
- 81 Там же. Л. 9 об.
- 82 Там же. Л. 53 об., 26.
- 83 Там же. Л. 1 об. Ср.: *Данилевский Р. Ю.* Виланд в русской литературе. — От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 318.
- 84 Там же. Л. 53.
- 85 Там же. Л. 10 об.
- 86 Там же. Л. 40, 38.
- 87 Там же. Л. 34, 52.
- 88 Там же. Л. 27.
- 89 Там же. Л. 6 об.
- 90 *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 96.
- 91 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 2140. Л. 21 об.
- 92 Там же. Ед. хр. 271. Л. 95—25 об.
- 93 Цит. по: *Истрин В. М.* Указ. соч. С. 37. О Журавлеве см.: *Русский биографический словарь*. Т. Жаботинский—Зябловский.
- 94 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 50. Л. 194 об.
- 95 Там же. Ед. хр. 271. Л. 21—21 об.
- 96 Там же. Л. 29 об.

- 97 Там же. Л. 30 об. — 31 об.
- 98 Там же. Ед. хр. 1238. Л. 8—8 об.; 14 об.—15.
- 99 Там же. Ед. хр. 1240.
- 100 Там же. Ед. хр. 1238. Л. 22.
- 101 *Истрин В. М.* Русские путешественники по славянским землям. — Журнал Мин-ва народного просвещения. 1912. № 9. С. 84—85.
- 102 *Лотман Ю. М.* Андрей Сергеевич Кайсаров... С. 75—76. Ср. несколько иную точку зрения: *Harder H. B.* Schiller in Russland... S. 63—69.
- 103 Жуковский и русская культура. С. 425.
- 104 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 1238. Л. 39.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

Е. О. Ларионова

К ИСТОРИИ РАННЕГО РУССКОГО ШИЛЛЕРИЗМА

В исследованиях, посвященных раннему периоду знакомства русской литературы с творчеством Шиллера, в числе других имен упоминается обычно и имя В. Т. Нарезного¹. Родоначальник русского реального романа, прославившийся впоследствии на поприще сатирико-бытописательной прозы, Нарезный отдал дань Шиллеру несколькими ранними произведениями, написанными им еще в годы учебы в Московском университете, но произведения эти оставались практически вне поля зрения исследователей, за исключением, пожалуй, лишь изданной в 1804 г. прозаической трагедии «Димитрий Самозванец». Причем — как свидетельствует и «Димитрий Самозванец», в котором трудно выделить «чистого» Шиллера или влияние какого-нибудь одного из его произведений², — в своем увлечении Шиллером Нарезный был далек от копирования или прямой подражательности. Историко-литературное влияние в каждом конкретном случае находит свой путь и свой единственный способ реализации. В этом смысле в творчестве раннего Нарезного перед нами еще один вариант «русского Шиллера», еще одна индивидуальная «адаптация» художественной системы немецкого писателя. Ее более внимательное рассмотрение представляется нам достаточно интересным не только как дополнительный материал к истории раннего русского шиллеризма, но и в русле общих наблюдений над развитием русской прозы на рубеже 1800-х годов.

Первым произведением, позволяющим говорить о воздействии Шиллера на начинающего писателя, стало небольшое прозаическое сочинение Нарезного «Мстящие евреи», появившееся в 1799 г. в «Иппокрене». Содержание рассказа, в нескольких словах, следующее. Еврей Иосия требует от сына страшного мщения за обиду, нанесенную ему христианином, — вырвать сердце из груди обидчика. Иезекиль во исполнение воли отца убивает старика-ремесленника, но покорен кротостью и красотой его дочери. Он уже готовится, оставив веру отцов, навсегда соединиться с ней, но гнев Иосии настигает их, и влюбленные гибнут под ударами кинжала у подножия алтаря. На фоне других материалов «Иппокрены», заполнявшейся в основном литературной продукцией студентов Московского университета и Благородного пансиона, сочинение Нарезного выделялось и своим странным сюжетом, и явно неумеренным нагромо-

дением кровавых сцен, долженствовавших, по мысли автора, особенно потрясти воображение читателя. «Этот анекдот слышал я от одного старика, который — он уверял — был очевидцом. Может быть, он многим покажется невероятным, по своей жестокости и зверству нравов, — что и в самом деле сомнительно...» — вынужден был признать сам автор в открывавшем текст объяснительном примечании³. Следы чтения Шиллера видны прежде всего в искусственно эмоциональном, эмфатическом стиле с многочисленными проклятиями, поминанием ада и т.п.: «Это я скажу вам тогда, когда рука твоя обогрится его кровию и кровию его фамилии. Когда ты исторгнешь сердце его из его груди и дашь мне растерзать его, тогда, тогда скажу вам вину моего мщения»; «Сердце его затрепетало адским трепетом; в глазах его выступила кровь, щеки его побледнели, — и он, готовясь совершить убийство, страдал подобно первенцу Адамову, поразившему уже своего брата»; или (наступив на грудь умирающего сына): «<...> Не слышишь ли, не слышишь ли, как запекшаяся кровь хрипит в груди его? О это адская музыка, от которой вострепетет внутренность дьявола — и возвеселится сердце Иосии!» и др.⁴

К моменту написания «Мстящих евреев» Нарезный был автором двух классицистских подражательных поэм «Освобожденная Москва» и «Брега Алты», нескольких стихотворений и прозаических басен, псевдо-исторической повести «Рогвольд», чуть тронутой оссианизмом. Его новое сочинение наводило на мысли о захвативших автора новых литературных впечатлениях.

Линия «Мстящих евреев» была продолжена пьесой «День злодейства и мщения», с подзаголовком «драматический отрывок, выбранный из изустных преданий», напечатанной в «Иппокрене» годом позже⁵. Помимо несомненного свидетельства роста литературного мастерства Нарезного «День злодейства и мщения» интересен теми же новыми литературными установками и следами новых влияний, покрываемых с некоторой мерой условности именем Шиллера. Действие происходит в Польской Украине и разворачивается попеременно то в доме помещика Лещинского, то в замке Банита Зельского — злодея, держащего со своими приспешниками в страхе всю округу. Лещинский, вернувшись после продолжительной отлучки домой, узнает, что замок его был разорен, а дочь увезена и обещана Банитом. Он отправляется требовать мщения и получает обещание Банита жениться на Марии и признать рожденного ею сына. Внешнее раскаяние Банита, однако, скрывает коварные замыслы. Семья Лещинского оказывается заманенной в его замок и заточенной в подземные темницы. Их спасает лишь внезапное появление атамана Черномора, сына Лещинского, во главе отряда черноморских казаков, освобождающего узников и карающего злодея. Как и в «Мстящих евреях», некоторые сцены и сообщаемые по ходу действия подробности останавливают внимание читателя своей подчеркнутой, даже изощренной (и, конечно, совсем не сценической) жестокостью. Сюда, например, относится эпи-

зод убийства Банитом своего младенца-сына. Застрелив его на глазах у Лещинского, Банит протягивает тому труп ребенка: «<...>Пленяет ли тебя вид сей?»; или рассказ о гроте в парке, куда ведет отверстие из подземелья и где злодей забавляет себя, слушая стенания пленных («<...>Здесь томятся целые сотни меня оскорбивших, здесь гниют они — живут, вечно умирая, и жить будут адскою жизнью!»)⁶. Или, наконец, тщательное обсуждение наиболее мучительной казни, которую приведут в исполнение в заключительной сцене восставшие крестьяне, освобожденные из темниц пленники и казаки-черноморцы: «<...> Долее почувствует он муки, нежели в самом аде! — Так! Он будет томиться, будет стенать — и никто его не утешит; никогда не увидит он луча солнечного, никогда не будет дышать вольным воздухом. <...> Все готово! Садовник подкуплен. В скрытном месте сада выроет он могилу, смежную с тюрьмами, — туда мы заключим его. — В малое отверстие, проведенное из тюрьмы, будет он получать пищу и воздух. — Он будет жить и позавидует жизни пресмыкающейся ехидны»⁷. Всячески подчеркивается аффектация в поведении и речах героев: «Он шел прямою дорогою тихо, — но лицо его было совершенно фиолетового цвета, глаза горели, губы почернели; — он встретил меня и так посмотрел, — что я едва не закричал»⁸. Той же цели служат многочисленные ремарки типа «с улыбкою ярости», «перебивает с диким взором», «с бешенством на лице», «ноет от ярости» и т.п.

Как видно даже из приведенных цитат, «День злодейства и мщения» и «Мстятщие евреи» выдержаны в одной стилистике, истоки которой лежали в напряженно эмоциональной речи шиллеровской драматургии. Думается, вполне правомерно и вообще ограничить здесь влияние Шиллера одной внешне-стилистической сферой. В произведениях Нарезного пока нет следов усвоения поэтической идеологии или попыток интерпретации социального аспекта шиллеровского творчества, а в шокирующих и своеобразно натуралистических сценах Шиллер не мог служить Нарезному непосредственным образцом.

У себя на родине, в Германии, художественные открытия штюрмеров и, соответственно, шиллеровской драматургии, даже не успев еще полностью реализовать свой эстетический потенциал, стали своего рода разменной монетой массовой литературы. Речь должна идти в первую очередь о так называемом «тривиальном» романе, расцвет которого пришелся на конец XVIII в. «Образцами служили Гетевский «Гёц», Шиллеровские «Разбойники» и «Духовидец». На ярмарки привозились для продажи груды книг, в которых шла речь о рыцарях, разбойниках, убийствах и привидениях»⁹. Это была литература с установкой на увлекательное чтение, широко эксплуатировавшая внешние эффекты и игравшая на простейших эмоциях, в числе которых ужас занимал не последнее место. Она не чуждалась ни кровавых сцен, ни грубоватого натурализма. Поскольку после выхода на литературную сцену «бурных гениев» «публике стали более всего нравиться грубые подражания тем продуктам непод-

дельной кипучей страстности»¹⁰, «тривиальные» писатели усвоили и шпурмерский стиль, превратив его в деланную страстность и гипертрофированную эмоциональность. Перенос акцента с характера, с психологического рисунка переживания на внешнюю форму повышал роль фразеологии, и массовый роман запестрел восклицаниями и проклятиями, «адскими пропастями», «кипением геенны», призыванием дьяволов и проч.

«Мстящие евреи» и «День злодейства и мщения» Нарезного вполне органично укладываются в очерченные выше рамки массовой литературы немецкого образца. В России эту литературу знали, хотя переводили выборочно, — кажется, одну ее «разбойничью» отрасль, представленную Вульпиусом, автором знаменитого «Ринальдини», и его многочисленными подражателями. У нас нет, конечно, видимых оснований устанавливать жесткую связь между восприятием Нарезным Шиллера и его знакомством с продукцией немецкой «тривиальной» литературы¹¹. Все же связь, хотя бы чисто типологическая, здесь была, и от подчеркнуто жестоких сцен и «шиллерских» монологов русского автора ощутимо веет коммерческим интересом. Это станет очевиднее из некоторых дальнейших сопоставлений.

В последние годы XVIII в., т. е. во время учебы Нарезного, в Москве существовала среда, в которой увлечение Шиллером находило поддержку и сочувствие. Принадлежность к университету могла способствовать сближению Нарезного с такими, не изолированными друг от друга, но достаточно автономными, центрами русского шиллеризма, как кружки Н. Н. Сандунова и Андрея Тургенева. Общение Нарезного в студенческие годы с Сандуновым, драматургом, переводчиком «Разбойников», братом известного московского актера Силы Сандунова, и, соответственно, связь через него с университетским и пансионским театром можно предполагать с большой степенью вероятности: «Димитрий Самозванец» впервые игрался на сцене в 1809 г. именно в бенефис Сандуновых. Интереснее, впрочем, относящиеся к Нарезному свидетельства дневника Андрея Тургенева.

18 декабря 1799 г. Андрей Тургенев записывает в дневник: «Вчера читал я *Нарезного* «День мщения». Какой вздор! Он не иное что, как бедный Шилерик; представил себе двух воришков и какого-то жидка, которые стучат себя в лоб, в грудь, божатся, ругаются, зарывают в землю, проклиная. Жалкая и никуда не годная пьеска. Никакого познания о сердце человеческом, но одно сильное желание странными и какими-то необыкновенными средствами возбудить ужас. Молитвы в конце Черномора приличны сумасшедшему. То что в Карле Moore велико, ужасно, *sublime* (от положения), то тут смешно и уродливо, потому что нет тех побудительных причин, везде виден один автор, который запыхавшись гонится за Шиллером»¹².

В этой дневниковой записи, где речь идет о «Дне злодейства и мщения», характерна прежде всего уверенность, с которой проведена зависимость пьесы Нарезного от Шиллера. Основанием для нее Андрею Турге-

неву служит, разумеется, стилистическая близость, потому и сходство с Шиллером заканчивается на ней же. Участники младшего тургеневского кружка «по Шиллеру» вырабатывали свой личностный и нравственный идеал — «энтузиаста» и «чувствительного человека». (Здесь, в частности лежало их расхождение в понимании «чувствительности» с более мягким и медитативным вариантом авторов-сентименталистов.) Одним из центральных предметов наблюдения и размышления Тургенева и его друзей на этом пути становился герой шиллеровской драматургии. Именно его, психологически мотивировавшего всем своим душевным складом и внутренней борьбой эмоциональную напряженность штюрмерского стиля, Андрей Тургенев и не нашел у Нарезного. Без этого в глазах Тургенева вся пьеса превращалась в пустую «погоню за Шиллером», а основной целью автора оказывалось точно подмеченное стремление «возбудить ужас».

Андрей Тургенев и Нарезный могут рассматриваться как представители двух параллельных и практически противостоящих друг другу ветвей русского «шиллеризма». В тургеневском кружке внимание сосредоточено на штюрмерском герое как воплощении личностного комплекса, противостоявшего рационализму и скептицизму, предполагавшего силу и непосредственность страстей, искренность и полноту чувства, а также на сумме морально-философских представлений, которыми этот комплекс сформирован. Этот тип восприятия Шиллера явился ответом на литературно-мировоззренческие поиски нового литературного поколения России и был продиктован тем же общеевропейским «кризисом сентименталистского рационализма», который вызвал к жизни само движение «Бури и натиска»¹³. В юношеских произведениях Нарезного, напротив, воспроизводится интерпретация штюрмерства массовым немецким романом — беспощадная эксплуатация сюжетно-стилистических эффектов на фоне полного безразличия к какой бы то ни было их идейной подоплеке. Не случайно Шиллер совершенно не заинтересовал Нарезного-поэта.

Еще один интересный пример прямого столкновения отмеченных здесь тенденций можно видеть в более позднем переводе Жуковским, некогда ближайшим другом Андрея Тургенева и деятельным участником кружка, повести популярного автора «тривиальной» литературы Файта Вебера «Святой трилиственник». Для Жуковского оказываются неприемлемыми как раз все самые характерные особенности «тривиального» романа. Он стремится как бы «облагородить» его, последовательно очищая свой перевод от неровностей и напыщенности стиля, убирая многочисленные поминания «ада», «дьяволов» и пр., картины, способные оскорбить, по его мнению, вкус читателя (например, сцены с наемным убийцей и принесенной им отрубленной головой), и перемещая центр тяжести на создание эмоциональной атмосферы и показ внутреннего мира героев¹⁴.

Характерно в этой связи и свидетельство тургеневского дневника о споре с Нарезным по поводу окончания шиллеровских «Разбойников». Предметом разговора была сценическая переделка «Разбойников» бер-

линским драматургом Плюмике, в России приписывавшаяся самому Шиллеру. У Плюмике, в числе других перемен оригинального текста, в финальной сцене Швейцер убивал Карла Моора, чтобы избавить его от руки палача. Этот вариант «Разбойников» лег в основу русского перевода Н. Н. Сандунова¹⁵. «Перед обедом был я в ком<пании> у Мерз<лякова> и <зачеркнуто: спорил> говорил о «Разбойниках» с Нарезжным, — записывает Андрей Тургенев 12 ноября 1799 г. — С:я спрашивал моего мнения, на что Шиллер в другом издании переменял конец, и утверждал, что в переводе Санд<унова> гораздо лучше, что он убит наконец Швейцером. Я думаю 1-е: что Шиллер верно имел свои хорошие причины на это и сказывал ему свое мнение, вот что я говорил ему»¹⁶. Далее Тургенев делает попытку психологически обосновать поступок шиллеровского героя: «Фантазия Карла Моора была во все продолжение действия сильно натянута и имела сильное действие, наконец, в конце пьесы она дошла до высочайшей степени; надобно было всему ослабнуть и опуститься. К этому присоединились поразительные бедствия; энергии души его было должно непременно быть ими подавленной, и этой минутой воспользовался Шил<лер>, чтобы кончить пьесу. В таком немом, бездейственном, мертвом отчаянии мог он принять намерение умереть от руки палача. Но и другой конец справедлив. — Все заснуло в нем от утомления и отчаяния. Швейц<ер> мог опять пробудить его своими представлениями, мог возродить в нем прежнюю гордость и — вот другой конец пьесы; но в этом случае, может быть, душа зрителя утомилась бы от частых убийств. Автор хотел предохранить от сего, и кажется прав»¹⁷. Для Нарезного, несомненно, имела решающее значение сценическая эффектность заклочительного убийства, и с этой точки зрения он не случайно отдавал предпочтение финалу Плюмике. Тем более, что, как показывает собственное творчество Нарезного, он не боялся «утомить» душу зрителя и читателя лишней кровавой сценой.

* * *

В первых своих «шиллерианских» произведениях Нарезный обошел вниманием ту сторону немецкого романа, которая была связана с таинственно-ужасным (unheimlich). Правда, в «Дне злодейства и мщениа» появляется замок с томящимися в подземельях узниками, но в нем еще нет ни страшного, ни таинственного. Замок с его темницами, легендами, призраками входил в атрибутику «тривиального» романа, являясь в то же время, пожалуй, центральным мотивом «готической» прозы.¹⁸ Этой области изящной словесности Нарезный отдал дань своей трагедией «Мертвый Замок», завершенной к марту 1801 г.¹⁹ Трагедия эта до сегодняшнего дня остается неопубликованной; текст ее практически не введен в научный обиход, а сведения о ней в исследовательской литературе скудны и лаконичны. Тем не менее указывалось на зависимость сюжета трагедии от шиллеровских «Разбойников», а образа центрального персо-

нажа, маркиза Сатинелли, от немецкого «черного» романа²⁰. Не был назван, однако, ближайший источник, которым на этот раз Нарезжному послужило одно из самых знаменитых «готических» произведений — «Удольфские тайны» Анны Радклиф.

Увлечение «готическим» романом, принявшее в России на какой-то период характер настоящей эпидемии, началось несколькими годами позднее, но охватило в значительной мере как раз среду, окружавшую Нарезного: едва ли не половина русских переводов «готических» романов издана в Москве и переведена вероятно, не без участия университетских студентов. О Нарезном в связи с этой широкой переводческой деятельностью нет сведений, но по его «Мертвому Замку» можно судить о раннем знакомстве и самостоятельном интересе к «готике»²¹.

Для своей пьесы Нарезный выбрал потенциально наиболее привлекательный в глазах широкого читателя (в то же время и наиболее характерный для готической прозы) эпизод романа Радклиф — приключения в Удольфском замке. Место действия пьесы — «замок древнего Юдольфа» на Аппенинских горах. К Радклиф восходят имена главных действующих лиц (Монтони, Эмилия) и общая исходная ситуация: Монтони (его второе имя у Нарезного — маркиз Сатинелли) приезжает с тайными замыслами в свой старый замок в окружении наемников-рейтар и сопровождаемый женой и ее племянницей-сиротой Эмилией. Далее, впрочем, по этой канве Нарезный разрабатывает совершенно самостоятельно интригу, заимствуя у Радклиф лишь некоторые второстепенные подробности (например, требование Монтони к жене оставить ему духовную на все ее поместья) и сюжетные мотивы. Общие контуры сюжета таковы. Эмилия — дочь графа Кордано, замок которого был уничтожен Монтони, а сам граф и его жена похищены. Графиня умерла в стенах Мертвого Замка, Кордано же до сих пор заточен в одном из подземелий, откуда под страхом проклятия завещает детям мщение. Кроме Эмилии у графа остался сын, который находится в замке под именем рыцаря Корабелло. Тайна объясняется. Тщетно Монтони призывает «бездны изобретательных духов», грозитя «оспорить скипетр Светоносцев» и клянется «огнем Везувия», пылающим в его сердце²², упорствуя в исполнении своих преступных замыслов. Победе над злодеем помогает нападение на Мертвый Замок шайки знаменитого разбойника с Аппенинских гор. В финале пьесы мщение исполнено и граф Кордано освобожден²³, причем заключительная сцена, написанная как бы в развитие аналогичной ей из «Дня злодейства и мщения», способна потрясти воображение читателя своей натуралистичной жестокостью: победившие благородные герои кладут злодея Монтони живым в гроб на разлагающийся труп его наперсника, объясняя, сколь мучительна будет его смерть.

«Мертвый Замок» следует признать одним из первых произведений оригинальной русской «готики». Помимо отдельных «готических» мотивов Нарезный почерпнул у Радклиф важнейшее — саму общую таинственную атмосферу «готического» романа. Ее он пытается передать в

первую очередь, многократно указывая на таинственность и страшное прошлое Юдольфского замка — «замка ужаснейшего самого ада»: «Замок древнего Юдольфа! Кто проникнет страшные твои заклеты? Кто обнаружит ужас, основавший в тебе престол свой? Кто откроет свет надежды в сердце заключенного в тебе узника! Страх, ужас — вечные твои хозяева, и тайны твои сокровеннее судеб Предвечного; и кто из смертных откроет их, замок страшного Юдольфа?»; «Уже ты обветшало, здание веков прошедших. Целые три века было ты загадкой Европы и ужасом Италии. — Неужели при Сатинелли обнаружатся твои тайны и стены твои рушатся со мною? Кто из смертных имеет столько смелости, чтоб мог без ужаса коснуться оград твоих; и кто из демонов столько отважен, чтобы мог пройти глухие мраки полные трупов, пройти стены, обрызганные кровию?»²⁴ Нарезный даже загадочно семантизирует имя замка, превращая Удольфо в «замок древнего Юдольфа», он вводит и пророчество («Мертвому Замку недолго жить на земле. Его постигнет участь Содомы»), также нагнетающее таинственную атмосферу. Тому же эффекту служат эпизоды с голосом, который неожиданно вторит из толщи стены мыслям злодея, восходящие к «Удольфским тайнам» и, как и у Радклиф, в конце концов получающие вполне рациональное объяснение.

В целом Нарезный вполне успешно осваивает «технику тайны». С той только разницей, что в «готическом» романе тайна являлась основным сюжетобразующим стержнем, организовывала все романное повествование и объяснялась на последних страницах. У Нарезного же она теряет свою функциональность. Таинственное прошлое Юдольфского замка, на которое последовательно указывает автор, не играет роли в развитии сюжета и даже не получает в пьесе никакого разъяснения. Внутренние отношения и предыстория героев поначалу загадочно интригуют читателя, но раскрыты автором рано, уже в середине второго действия. Нагнетавшиеся ужас и таинственность с этого момента почти исчезают, и трагедия, следуя общей драматической схеме, неуклонно движется к предугадываемой читателем развязке.

В «Мертвом Замке» Нарезный остается верен штюрмерской стилистике, которая здесь еще отчетливее, чем в предшествующих произведениях. Связь трагедии с Шиллером видна и в выборе драматической формы, и в центральной фигуре злодея — Монтони-Сатинелли, вариации шиллеровского Франца Моора. Отдельные фрагменты выглядят попытками имитации общего строя и «содержательной стороны» рефлексивных монологов шиллеровских героев²⁵. И все же шиллеризм Нарезного и тут представляет собой не более как модную оболочку, в которую на этот раз облечены также входящие в читательскую моду готические мотивы. При чем и с тем, и с другим Нарезный поступает одинаково. Им движет стремление к внешним эффектам, и берет он «верхний пласт». Поэтому «готическая» тайна легко теряет под его пером свои сюжетные функции, а из шиллеровской стилистики уходит едва ли не главное — ее психологическая подоплека.

По тому же пути, что Нарезный, шел и Гнедич в своих ранних произведениях из сборника 1802 г. «Плоды уединения» (отрывок «Несчастливая любовь», трагедия «Честолюбие и позднее раскаяние» и повесть «Мориц, или Жертва мщения») и романе «Дон-Коррадо де Геррера, или Дух мщения и варварства гишпанцев» (М., 1803)²⁶. Не случайны поэтому частные переклички между «Доном-Коррадо» и «Днем злодейства и мщения» Нарезного. Кроме заключительной массовой сцены разоблачения злодея в его замке, ужас которой усиливается описанием грозы (впрочем, в обоих случаях возможно прямое влияние «Разбойников»), сюда относится, например, один общий персонаж — жид Вооз, управитель Дона-Коррадо, помощник во всех его преступлениях, который, когда мера злодействам Коррадо исполняется даже в его глазах, отворачивается от него и способствует его падению. В «Дне злодейства и мщения» жид Вооз — управитель и поверенный Банита Зельского и выступает в аналогичной сюжетной роли. Совпадение указывает если не на общий, пока не проясненный источник, то во всяком случае на внимательное чтение Гнедичем «драматического отрывка» Нарезного. Причем Гнедич значительно усиливает мрачные краски в описании Вооза.

В целом же под «шиллеризмом» у Гнедича скрыт тот же сложный повествовательный субстрат — смесь шиллеровской драматургии, немецкого массового романа и «готики», обильно приправленных кровавыми сценами. Последние уже в скором времени однозначно связались в сознании читателя и критики с именем Шиллера. Так, анонимный рецензент постановки «Димитрия Самозванца» Нарезного указывал на «жестокое подражание» автора Шиллеру, «которое превосходит всякое ожидание зрителя: яд, множество гробов и все выносятся на сцену; беспрерывные смертоубийства, адские заклинания, все пороки, все варварства, весь тиранизм злой души человеческой — все это, кажется, должно заставить каждое доброе сердце отворачивать взор свой от сцены, наполненной преступлениями извергов. — Души добрые трепещут и от одного слуху о жестокостях!»²⁷ Вообще же, эти натуралистически-жестокие и кровавые сцены, отмеченные нами у Нарезного и Гнедича, написаны вполне в духе будущей «неистойвой словесности» и как бы ее предугадывают. Они вновь появляются в русской литературе по мере переводов и освоения французского «кошмарного жанра», спустя три десятилетия. Однако общего развития повествовательная линия Нарезного-Гнедича в русской прозе начала XIX века не получила, может быть, потому что в ближайшие годы была полностью поглощена массовым переводным романом.

«Мертвый Замок» остался неизданным. В декабре 1801 г., когда трагедия проходила цензуру, Нарезный уже вышел из университета и, поступив писцом в канцелярию русского правительства в Грузии, готовился к отъезду. Вернулся он словно другим писателем: с 1810-х годов начинается биография Нарезного-романиста.

Над своими юношескими увлечениями Нарезный в более поздние

годы не раз иронизировал. В «Российском Жилблазе» он высмеял трагедии немецкого образца, где «прекрасные цветы — розы, лилии и гвоздики — растут, перепутанные крапивой и репейником; громы гремят, молнии раздирают небо, освещая мечи ратоборцев и кровь, ими проливаемую»²⁸. В повести «Аристион» самые известные «готические» романы («Полночный колокол», «Монах», «Пещера смерти», «Замок Юдольфа») пренебрежительно поставлены им в ряд с «Терезой-Философкой» по воздействию на читателя и противопоставляются формирующей моральную личность человека прозе Виланда и Фильдинга²⁹ и т.д. Тем неожиданное вдруг вспыхнули прежние литературные пристрастия в последнем романе Нарезного «Гаркуша, или Малороссийский разбойник».

Гаркуша — герой с чертами благородного разбойника и народного мстителя, образ его выдержан, в противоположность другим фигурам романа, в шпюрмерско-романтической стилистике, характерной для раннего творчества Нарезного и отсылающей читателя к Шиллеру³⁰. В то же время очевидна сюжетная ориентация «Гаркуши» на образцы немецкого разбойничьего романа с развитым авантюрным началом, разнообразными вводными повествованиями, с благородным и, одновременно, жестоким и беспощадным героем-атаманом. Нарезным реализован не только «мужской» вариант разбойничьего романа («Ринальдо Ринальдини» и подражания ему), но, в рассказе жены Гаркуши Олимпии, и «женский», также широко представленный, в том числе и в русских переводах («Прекрасная Шарлотта, страшная атаманка, или Женщина — совершенная Ринальдини», рус. перевод — 1809; «Жена разбойника», рус. перевод — 1815 и др.).

Легендарные разбойники существовали в каждой стране и становились героями массовой, «лубочной», книжной продукции; во Франции таким был Картуш, в России — Ванька Каин (оба они, кстати, упоминаются на страницах «Гаркуши»). Яркая фигура непобедимого, сеющего вокруг себя ужас героя и рассказы о преступлениях всегда привлекали широкого читателя. В немецкой «тривиальной» литературе этот тип повествования тоже был одной из обширных и самых популярных отраслей. В числе других подобных книг в Берлине в 1790-91 гг. был издан 2-томный сборник рассказов «О подвигах и хитрых уловках знаменитых и гениальных плутов» («Taten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies»). Книга составлялась несколькими авторами анонимно и не была совершенно забыта лишь потому, что над последней новеллой в соавторстве с Ф.-Э.Рамбахом работал Людвиг Тик, отдавший в первые годы своей деятельности обильную дань «тривиальной» литературе. На долю Тика и Рамбаха достался рассказ о геройских подвигах вора и разбойника «баварского Гизеля». В характеристике авторов, этот разбойник «обладал самыми выдающимися умственными способностями», но имел несчастье родиться при неблагоприятных условиях тогдашнего общества, «при его прекрасных природных задатках из него вышел отвратительный изверг только вследствие неблагоприятных условий его жизни и внешних

влиятий».³¹ Предпосланное изложению злодейств Гизеля это рассуждение должно было обращать читателя к «неисповедимым путям Провидения» в человеческой судьбе.

«Гаркушу» Нарезный начал вступлением много более кратким, но по духу очень близким тиковскому, где говорил о Гаркуше как человеке, «снабженном от природы весьма достаточными дарованиями, а потому неоспоримым правом на счастье»; «источники злополучия» его крылись «с одной стороны, в нем самом, с другой — в предметах его окружающих», и при этом автор призывал задуматься над «первоначальными причинами» необыкновенных происшествий³². Авторская позиция сочувствия своему герою и, одновременно, некоторого моралистического и не лишённого иронии отстранения от него тоже в обоих случаях совпала. Разумеется, почти невероятно, что Нарезный мог знать книгу о «баварском Гизеле», и подобные переключки — не следы заимствований, а доказательства типологической литературной близости явлений. Нарезный был знаком со многими подобными приключениям «баварского Гизеля» историями из «тривиального» слоя немецкой литературы. В своем последнем романе он вернулся к ее старым схемам³³, но не просто воспроизвел их, а наполнил живым общественным содержанием, продиктованным и объективным материалом малороссийского помещичьего быта, и собственным опытом Нарезного как романиста-нравоописателя. очередной виток литературного развития был завершен. Дальнейшие его пути открывают материал к сопоставлениям иного рода.

В известной характеристике Нарезного, сделанной в письме к М. И. Семевскому 11 декабря 1874 г., И. А. Гончаров проводит прямую линию развития русской «реальной школы» от Фонвизина через Нарезного к Гоголю³⁴. Определение Нарезного как «предтечи Гоголя», данное здесь и вполне соответствующее оценке Нарезного в статьях Белинского, было безоговорочно принято позднейшими исследователями. Оно поддерживается и рядом прямых обращений Гоголя к произведениям Нарезного, служившим ему подчас творческим материалом. Впрочем, «встречаются» эти писатели не только на почве «реального романа» и сатирического нравоописания.

В начале своего творческого пути Гоголь, как некогда Нарезный, выказал определенного рода пристрастие к эпатажирующе жестоким сценам. Основывалось оно, правда, уже на иных литературных образцах: в моду входила «неистовая словесность», приучавшая читателя к откровенному натурализму описаний. Но даже на этом фоне выделялась нарисованная Гоголем в «Кровавом бандуристе» картина человека с содранной кожей, на что и указал А. В. Никитенко, не пропустивший отрывок в печать. По мнению Никитенко, автор «Бандуриста» создал «картину страданий и унижения человеческого, написанную совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительную, возбуждающую не сострадание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение»³⁵. (Кровавые сцены с повешенным дьяконом в «Главе из исторического романа»,

по духу те же, но более умеренные и облеченные в форму народного предания, были встречены спокойнее.) В этих опытах Гоголя просматривается определенная параллель с литературными дебютами его «предтечи» Нарезного. Гоголь заимствовал лежащие на поверхности выразительные средства «неистового» жанра. Но лишённые того социального содержания, которое в полной мере было присуще «неистовой» литературе и единственно эти средства оправдывало, они неизбежно приводили к «отвратительным картинам», так возмущившим в свое время Никитенко в «Кровавом бандуристе». Подобным же образом стихийный натурализм Нарезного был производной от повествовательного стиля его ранних произведений — «готики» и Шиллера, прочитанных под углом зрения «тривиального» романа. Целью в обоих случаях служил внешний эффект, ориентиром — массовый читатель. Так, явления, отделенные друг от друга и хронологически, и ближайшим генезисом, соприкасаются через глубинные механизмы литературного развития, намечая еще одну из возможных аналогических линий в движении русской прозы.

- 1 См., например: *Harder H.-B. Schiller in Russland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789-1814). Berlin-Zürich, 1969. S. 78—79; Lotman Ju. M. Neue Materialien über die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe: Jahrgang VIII. 1958/59. №5/6. S. 424—426, 428; Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. — Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 49—52; также: Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815 гг.). Куйбышев, 1959. С. 80—105.*
- 2 Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 50.
- 3 Иппокрена. 1799. Ч. II. С. 17. В требовании вырезать сердце христианина в «Мстящих евреях», возможно, своеобразно трансформировался мотив мести Шейлока из «Венецианского купца» Шекспира.
- 4 Там же. С. 20, 22, 55.
- 5 Иппокрена. 1800. Ч. VII. С. 353—496. Без подписи. Авторство Нарезного удостоверяется свидетельствами в книге Н. И. Греча «Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе» (СПб., 1812. С. 447) и в дневнике Андрея Тургенева, цитируемом ниже.
- 6 Иппокрена. 1800. Ч. VII. С. 415.
- 7 Там же. С. 467—468.
- 8 Там же. С. 470.
- 9 Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891. С. 26.
- 10 Там же. С. 19.
- 11 Некоторую формальную близость можно усмотреть в диалогической подаче речи героев в «Мстящих евреях» — прием, широко практиковавшийся «тривиальным» романом как средство раскрытия внутреннего мира говорящего, позволявший

- избежать требующего большей литературной искусственности авторского комментария и обнажавший генетическую связь с шпюрмерской драматургией (см.: Реморова Н. Б. Жуковский — переводчик «тривиальной» повести «Das heilige Kleeblatt». — В ее кн.: Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 257). У Нарезного, впрочем, этот прием мог быть связан с его движением к драматической форме независимо от литературных впечатлений.
- 12Рукописный отдел ИРЛИ. Ф. 309. № 271. Л. 33 об—34.
- 13Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 27. О характере «шиллеризма» младшего тургеневского кружка см. подробнее там же, с. 20—36; также: Истрин В. М. Младший тургеневский кружок и Александр Иванович Тургенев. — Архив братьев Тургеневых. Вып. 2. СПб., 1911. С. 77—86.
- 14См.: Реморова Н. Б. Жуковский — переводчик «тривиальной повести» «Das heilige Kleeblatt». С. 258—269.
- 15Подробнее см.: Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 38—41.
- 16Рукописный отдел ИРЛИ. Ф. 309. № 271. Л. 6.
- 17Там же. Л. 6 об.
- 18См.: Garte H. Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffbestimmung des Schauerromans in 18 Jahrhundert von Walpoles «Castle of Otranto» bis Jean Pauls «Titan». Leipzig, 1935. S. 38—40, 41, 42, 96; Zacharias-Langhans G. Der unheimliche Roman um 1800. Diss. Bonn, 1968. S. 48 ff.
- 19Дата проставлена на титуле. Рукопись с цензурным разрешением от 16 декабря 1801 г. хранится в Отделе письменных источников ГИМа (Ф. 342 (Барятинских). Оп.2. № 1).
- 20Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма. С. 50; Lotman Ju. M. Neue Materialien... S. 425. Ср. определение А. Н. Егунова: «наивное следствие чтения Шиллера и готических романов» (Егунов А. Н. «Плоды уединения» Н. И. Гнедича. — Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: XVIII век. Сб. 7. М.; Л., 1966. С. 315).
- 21Не владея английским языком, Нарезный должен был читать роман во французском переводе («Les Mystères d'Udolphe», par Anne Radcliffe, traduit de l'anglais <...> Paris, an V [1797]). Русский перевод, изданный в Москве в 1802 г. под заглавием «Таинства удольфские», также сделан с французского.
- 22Мертвый замок. Л. 34 об, 8 об.
- 23Рассказ о 15-летнем заточении в подземной тюрьме графа Кордано и сцена его свидания там с детьми отдаленно перекликаются еще с одним «готическим» романом — «Сицилианским романом» Радклиф (выходившем в России, вслед за французским переводом, под заглавием «Юлия, или Подземная темница Мадзини»), где героиня находит свою мать, которая считалась умершей, но 15 лет томилась в подземелье. В «Юлии» также очень подробно был разработан мотив таинственного замка (кстати, и имя одной из героинь там тоже Эмилия). Нарезный должен был читать французский перевод (Julia, ou les Souterrains du Château du Mazzini. Traduit de l'anglais <...> Paris, 1798), так как оба русских перевода вышли позднее, в 1802 и 1803 гг.
- 24Мертвый Замок. Л. 6 об, 55, 69 об—70.
- 25Например: «<...> Кто осветит туманы вечности? И раздерет ужасную завесу

судьбы своей! Ты, непонятный владыка непонятого мира! Скажи, уверь — на что беззаконие смешалось с добром в твоём творении? Слеза окропляет уста, готовые к улыбке, — и погребальный факел озаряет брачное ложе. Но кто постигнет цель творения! Кто укажет строителю миров, чтобы он творил одно доброе, а зло искоренено было из круга творения? Кто постигнет, для чего среди благоуханных трав растёт смертная цикута? И между мирными животными пресмыкается ядовитая ехидна? — А мы, слепые твари, мы смотрим и не видим! — Или не всякий день хищные птицы терзают слабых, а тигр упивается кровию лани! — За что же ропщем мы за пролитую кровь сочеловека? — За что? Смерть скрепляет узы жизни, а кровь питает сию грозную повелительницу всего живущего» (Л. 119 об—120).

26 См. их характеристику в указанной выше (прим. 20) статье А. Н. Егунова; также: *Lotman Ju. M. Neue Materialien...* S. 424—425.

27 Московский вестник, еженедельное издание на 1809 год. Ч. I. № 7. С. 105.

28 *Нарезный В. Т.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1956. Т. 1. С. 370.

29 *Нарезный В. Т.* Избр. романы. М.; Л., 1933. С. 111.

30 См.: *Lotman Ju. M. Neue Materialien...* S. 427.

31 Цит. по изложению в кн. Р. Гайма «Романтическая школа» (с. 27).

32 *Нарезный В. Т.* Избр. соч. Т. 2. С. 459.

33 Эту близость романа к массовой литературе чувствовал и цензор Крылов, указывая на возможное вредное влияние романа на умы «того класса читателей, для которого он предположительно назначается» (Там же. С. 610).

34 *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 474—475.

35 Цит. по: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [М.], 1938. Т. III. С. 714.

Сборник статей
к 60-летию В. Э. Вацура

Л. О. Зайонц

ОТ ЭМБЛЕМЫ К МЕТАФОРЕ: ФЕНОМЕН СЕМЕНА БОБРОВА

Хотелось бы большей работы с цитатами...

*(Из отзыва В. Э. Вацура на
мое дипломное сочинение)*

I

Метафора и эмблема представляют собой два различных принципа знаковой организации текста. В эмблеме целое создается путем присоединения символов друг к другу. Смысловым камертоном служат либо *д е в и з*, либо *т е м а*, приводящие набор, казалось бы, произвольно взятых предметов в смысловое соответствие. Так, в качестве эмблемы *правосудия* может выступать один предмет, например, весы — символ справедливости, или группа предметов: весы (справедливость), меч (наказание) и держава (государственность). В эмблемах подобного типа композиция символов, как правило, произвольна и не подчинена строгой пространственной или иерархической упорядоченности, как, например, в геральдике, где особое значение приобретает вертикальное, горизонтальное или диагональное сечение герба. Связующим элементом в эмблеме, закрепляющим ту или иную композицию символов, может быть включенная в пространство эмблемы фигура живого существа или мифологического персонажа: она выполняет роль организующего стержня, задающего определенный принцип группировки предметов-символов в эмблематическом пространстве. Такой тип эмблематического текста, который включает в себя персонификацию понятия, явления, времени года и т.п., или развертывающийся в сюжет, мы называем *аллегорией*. Так, перечисленный выше эмблематический набор: весы, меч — в сочетании с фигурой Фемиды (вносящей в «символяриум» образа еще один знак — повязку на глазах, символ беспристрастности) будет уже не эмблемой, а *аллегорией правосудия*¹. Положение символических атрибутов при этом строго зафиксировано: весы — в правой руке (правый суд), меч — соответственно, в левой, карающей. Принцип знаковой организации текста остается по-прежнему эмблематическим: знаки складываются в целое путем добавления, присоединения — именно поэтому их легко заменить без ущерба для общего смысла: «Правосудие, — гласит «Иконологический Лексикон»

И. Акимова, — аллегорическое божество <...> Обыкновенные ее признаки суть весы и шпага, или *пук батогов*, в середине коих воткнут топор, что у римлян принималось знаком верховной власти». Или: «На медалях Адриана и Антонина богиня сия изображена сидящею, имея подле себя *маситаб*, в одной руке держит *Скипетр*, а в другой *Патир*, для показания, что Правосудие установлено от самого Бога»². Определенная идея (Правосудия, Вечности, Мира, Государственной власти и т.д.) может быть выражена в эмблеме тем или другим набором символов, но суть при этом сохраняется, аналогично тому, как число 12 может быть суммой 8 и 4; 2, 9 и 1 или двенадцати единиц. Принцип конструирования эмблемы — это принцип *сложения*, и сама она может быть представлена как *сумма слагаемых*. Содержание эмблемы — комплекс этих «слагаемых» — набирается из готовых значений, которые обладают известной свободой группировки, могут заменяться другими, кочевать из одного эмблематического текста в другой: так, *повязка на глазах* может быть символическим атрибутом не только Правосудия, но и Благоклонности, Заблуждения, Щастия, Купидона³. Смысловое пространство эмблемы сродни плоскости коллажа (в петровских фейерверках — это вертикаль ночного неба, в балете — плоская декорация задника), в которую вкрапляется набор разнородных (восходящих к разным семиотическим системам) символических единиц, каждая из которых при этом несет в себе определенное константное значение. Эмблема всегда будет *текстом-дублем*, составленным из подходящего к случаю готового материала. Эмблематический механизм — это механизм, который посредством тех или иных знаковых комбинаций *фиксирует* некий смысл, но не генерирует его.

В этом, на наш взгляд, главное отличие эмблемы от метафоры.

Представьте, что вам предложили отобразить, например, идею Времени средствами метафоры и эмблемы. Первое, с чем вы столкнетесь, — наличие готового языка описания, «словника», для эмблемы и отсутствие такового для метафоры. Для эмблематического варианта необходимо лишь собрать комплект «слагаемых», например: крылатый седой старец (Сатурн), в одной руке коса, в другой — свернувшаяся кольцом змея; или: крылатые песочные часы, коса и колесо из колесницы Сатурна и т.д. Ср. с аллегорическим изображением времени на «торжественных вратах», воздвигнутых к въезду «Петра-победителя в Москву 11 ноября 1703 г.»: «На самой картине, написаном Время, во образе старца крилатого, на главе часы песочныя с крилами имущего, у ног же крила, а при них косу лежащую и скипетры, венцы сокрушенныя, и прочия богатства пренебрегающаго»⁴.

При перенесении этого изображения в словесный / поэтический текст сохраняется основной его структурный принцип — присоединение символических знаков друг к другу. Принцип эмблематической организации поэтического текста проявляется в пословном перечислении символически значимых элементов:

Еще с седой главы снимает
 Часы крылаты бог веков,
 Еще он тихо пресыпает
 Упавший ниц песок часов <...>
 Но Бог пернатый снова ставит
 На темя лысое часы;
 С угрюмой скромностию правит
 Блестяще лезвие косы.

(Бобров, III, 49)

Ср. с «эмблемой» царствования Александра I:

Перун и плуг с золотой державой
 В себе вес равный сохраняют;
Ермиев жезл, копнас со славой,
Весы и лира зазвучат;
 Церера, Марс и Урания,
 Фемида, Гермес, Аполлон
 Улыбки обновят живые,
 И хором окружают твой трон.

(Бобров, I, 69)

Перед нами то же пословное перечисление символов. При этом, однако, содержание строфы: самодержец — обладатель всех государственных добродетелей — воспроизведено дважды: в системе эмблематического кода (1 четверостишие) и аллегорического кода (2 четверостишие), отчего строфа кажется излишне раздробленной и перегруженной. Ключом к восстановлению компактности и целостности отрывка будет служить его *изобразительный* (реальный или воображаемый) аналог, стоящий за словесным текстом и, как всякая эмблема, координирующий соединение нескольких кодирующих систем.

В рассматриваемом случае предполагается *изображение* восседающего на троне монарха, окруженного аллегорическими фигурами Изобилия — Церера, Военной славы — Марс, Науки — Урания, Правосудия — Фемида, Торговли — Гермес и Искусства — Аполлон. Если в словесном тексте для различения подобного рода фигур достаточно мифологических *имен* (номинативного кода), то в изобразительном тексте функцию имен берут на себя символические атрибуты, традиционно приписываемые мифологическим героям и дублирующие их семантику (эмблематический код). В стихах Боброва за номинативным планом выступает изобразительный: перечисленные в 1-м четверостишии предметы — не что иное, как а т р и б у т ы богов, позволяющие дифференцировать их в изобразительном тексте: Марс — *перун*, Церера — *плуг*, Гермес — *Ермиев жезл*, Урания — *копнас*, Фемида — *весы*, Аполлон — *лира*. Предполагаемое присутствие в картине фигуры монарха обозначается введением в нее одного из царских атрибутов власти — *золотой державы*. Художественная целостность строфы восстанавливается. Она читается как словесная проекция изображения, сконструированного по законам эмблемы. Таким образом, и в художест-

венном тексте словесная эмблема будет читаться как «сумма слагаемых», общее количество которых предельно, а значение устойчиво.

В отличие от эмблемы метафора не располагает «банком» готовых значений, ее принцип — непредсказуемость, в основе которой лежит искусство аналогий. «В узком смысле метафорой считается перенос названия с одного предмета на другой, но не любой перенос, а продиктованный некоторым (пусть даже самым отдаленным) сходством между обоими предметами или явлениями»⁵. В этом смысле метафора, по сравнению с эмблемой, обладает несоизмеримо большей свободой сочетаемости значений. И хотя сходство в метафоре — «единственная связь» (что в известной степени эту свободу ограничивает), открытие последней «есть дело остроумия и воображения» (Аделконг)⁶. Это делает метафору одним из наиболее семантически непредсказуемых тропов.

* * *

В свете рассматриваемой проблемы Семен Сергеевич Бобров (1765—1810) был одним из наиболее любопытных поэтов русского предромантизма. Если эмблематическая поэзия стала идеальным языком описания регламентированного и стабильного мира эпохи Просвещения, то переход к романтизму был ознаменован мировоззренческим переломом, резко изменившим картину мира и требовавшим нового условного языка. Этим новым языком или, если обратиться к терминологии В. М. Жирмунского, «основным приемом романтического преобразования мира»⁷ становится метафора.

Поэзия Семена Боброва стала поэзией слома эпох, запечатлев момент, когда устоявшийся язык культуры XVIII в. и зарождающийся язык романтизма, причудливо сливаясь, сосуществуют в рамках единой художественной системы, динамичной и разнородной, и в этих своих качествах более всего приближающейся к эстетике барокко. Это и становится тем культурным кодом, который определяет специфику метафорического строя поэзии С. Боброва.

Художественная фактура бобровских текстов оставляет ощущение взрыленной обнаженной породы (ощущение, которое современники Боброва выразят словами «незрелый» и «дикий»). Однако именно эта «обнаженность» позволяет в деталях рассмотреть поэтическое новообразование и попытаться воссоздать процесс формирования нового поэтического языка. Эмблема в поэтике Боброва — система изобразительных штампов, которым он следует в одних текстах и разрушает или подвергает глубокой деформации в других. Этот второй тип текстов и станет объектом нашего рассмотрения.

Между тем, как известно, один метафорический текст не равен другому: разница будет определяться типом культурного кода, лежащего в основе той или иной метафорической системы. Если эмблема сохраняет свою структурную и семантическую основу при переходе из одного

культурного текста в другой, то состав метафоры (предмет описания — язык описания) будет меняться в зависимости от типа кодирующей системы. Так, одно из главных отличий бобровской предромантической метафорики от одической метафорики ломоносовского типа будет заключаться в том, что Ломоносов не нарушает нормативной условности одического мира, напротив, он сгущает ее, возводит в еще более высокую степень условности. Именно этот прием и вызвал в свое время столь бурную реакцию Сумарокова. О стихах Ломоносова:

Когда от радостной премены
Петровы возвышали стены
До звезд плескание и клик —

Сумароков пишет: «Не стены возвышают клик, но народы. Говорится весь град восклицает, вся страна и вся земля восклицает. Под именем града я разумею граждан, под именем страны разумеются народы, живущие в ней, а под именем стен я одни кирпичи разумею»⁸. Характерно, что Сумароков выступает не против условности вообще, но за соблюдение определенной меры этой условности. Ломоносов же пренебрегает именно мерой. Логика его такова: если возможна метонимическая замена граждан городом, а города — его стенами, то почему невозможна замена граждан, минуя связующее звено, также стенами города? Еще более сложная «пирамида» образуется при замене метонимического ряда близкими по смыслу эмблематическими символами, такими, к примеру, как *венец* вместо кремлевских стен и далее — *увенчанная глава* Москвы вместо пространства Кремля, ими окруженного:

Москва, стоя в середине всех <городов. — Л. 3.>,
Главу, великими стенами
Венчанну, взносит к высоте.

(Ломоносов)

Обе ломоносовские цитаты — примеры возведения одного мотива (*воодушевление и ликование* народа) в разные степени условности. Однако если в первой цитате на присутствие этого мотива еще указывает оставшаяся от него метонимия «плескание и клик», то в цитате о Москве вычитать его уже практически невозможно. Требуется определенное владение ломоносовским одическим кодом, чтобы из недр этой развернутой аллегории извлечь исходную конструкцию:

Москва	=	граждане Москвы
↓		↓
«взносит к высоте»	=	прославляют
↓		↓
«венчанну главу»	=	столицу, Кремль

Этот столь часто встречающийся в одической поэзии XVIII в. образ восходит к распространенному в европейской эмблематике изображению города в виде человеческой фигуры с короной городских стен на голове (см. позднеримские и раннехристианские скульптурные изображения

городов в экспозиции Британского музея или аллегии Флоренции и Лиона в картинах Рубенса «Рождение королевы» и «Город Лион встречает королеву»). В сюжетах Рубенса реального означаемого, т.е. панорамы города, мы не увидим. Ее заменяет тщательно выписанная человеческая фигура в одеянии, усыпанном геральдическими знаками города, и с венцом из городских стен на голове. Ломоносовская эмблематическая поэтика ориентирована именно на такого рода зрительный образ, который в поэтическом тексте перерождается в подобие «живой картинки», аллегорической инсценировки:

Москва одна на колена
Упав перед тобой стоит,
Власы седые простирает...

Известная ломоносовская метафора «Брега Невы руками плещут» — результат этого же аллегорического приема, все так же неприемлемого для Сумарокова и педантично «препарированного» им в одной из своих од:

Бежит от всех сторон народ:
Брега людьми отягощенны,
Торжественно шумящих вод.
Се Ангел! Россы восклицают
И воздух плеском проницают,
В восторге радости своей.

Между тем, как бы ни поучал один одописец другого, спор не выходил за пределы общей для обоих аллегорической поэтики. Законы ее в равной степени довлеют и Ломоносову, и Сумарокову. Смысл же выступлений последнего отчасти сводится к попытке отразить диапазон риторического приема — от смысловой матрицы до рафинированной аллегии, уже не содержащей в себе «примеси» реального означаемого. Такого рода аллегии и метафоры, как спонтанно возникающие образования, широко представлены и в одах Сумарокова. Достаточно вспомнить стих:

Дрожит орда, Стамбул бледнеет
И горда Порты каменеет, —

где персонифицированный образ города Порты настолько «свывается» со своей «плотью» и «кровью», что один из его «забытых» видовых признаков (каменность) получает возможность использоваться не просто в переносном смысле, но в функции олицетворения.

Т. о., ломоносовская метафора возникает в результате метонимического умножения образа, предварительно проведенного через аллегорический или эмблематический код. Детонативный план в одах Ломоносова практически оказывается за кадром, содержание реализуется на метауровнях, в системе тропов и риторических фигур. Это и превращает в итоге ломоносовскую оду в «великолепную игру абстракциями» (Г. А. Гуковский)⁹.

Структура бобровской метафоры, образующейся в результате разрушения эмблематического текста, принципиально иная. Хотя и она так же,

как и любая другая метафора, может быть «раскручена» по степеням аналогии до исходного означаемого; в обратном же порядке умножение некоего исходного топоса по принципу подбора аналогий приводит к образованию метафоры. В метафоре С. Боброва меняется ее состав: набор слагаемых ассоциаций и принцип их подбора. Так, например, метафора «реющая полночь» (II, 109) может быть рассмотрена как «последняя степень» следующей цепочки преобразований:

1. Аллегория ночи —

«... придавали ей крылья или изображали ее едущей в колеснице, держа над головой своею распростертое покрывало, усыпанное звездами»¹⁰.

Ср.:

Волнисты облака, истканы из паров
Художеством драгим всеильная десницы,
Порфира у нее, достойная царицы,
Воскрилием своим касается земле.
(Ширинский-Шихматов)¹¹

О ночи! — когда ты над холмами
Низпустишь черный свой покров,
И в славе выведешь над нами
Собор катящихся миров...

(III, 29)

2. Реять < $\begin{cases} \rightarrow \text{развеваться (мантия)} \\ \rightarrow \text{лететь (крылья)} \end{cases}$

3. Реющая ночь = ночь $\begin{cases} \leftarrow \text{развевающая покров} \\ \leftarrow \text{летающая на крыльях} \end{cases}$

4. Реющая полночь — синекдоха *ночь* → *полночь* приводит к разрушению аллегорической природы образа: из эмблематического контекста (крылья, колесница, покрывало) извлекается смысловой центр — фигура богини — и заменяется отвлеченным понятием, обозначающим время суток, которому приписывается однако, конкретное и наблюдаемое действие.

Тот же принцип лежит в основе более сложной метафорической конструкции:

С востока ночь бежит к нам с красными очами... (III, 10)

Композиция ее восходит к сложившемуся в эмблематической поэзии XVIII в. клише: аллегорический персонаж — описание действия — символические атрибуты. Ср. с подобного рода «клише» в одах Боброва:

*Ночь — простирает — свинцовый жезл
вступает — на мрачный трон*

Она на мрачный трон вступает,
Где прежде был ее супруг,
И жезл свинцовый простирает
На спящий оный полукрут. (III, 25)

Год — низлетает — с фиалом

Вдруг в мир год новый низлетает,
Восстав из бездны вечных дней;
И твой — оттоле возникает
С фиалом желчи иль страстей. (III, 42)

Божество — нисходит — с пламенником

Какое божество в сей дольний мир нисходит,
И окрест стран его повсюдный взор обводит —
Горящий пламенник держа в своих руках,
Он сыплет новый свет в темнеющих местах. (II, 4)

Сохраняя эту схему, Бобров по-иному заполняет ее. На место символического атрибута он ставит свойство объекта — *глаза* ночи. Занимая место атрибута, т.е. композиционно самостоятельного элемента (ср. «янтарные волосы» Цинфия, атрибут — «золотый лук» или «алчный зев» Смерти, атрибут — «железо искривленно»), признак *красные очи* приобретает силу функционально маркированной семы, тем самым еще более «острая» образ. Выделяется главный семантический шов фразы: *ночь приближается* не с «горящим пламенником» в руках и не с «маковым жезлом», но с (собственными!) «красными очами». Энергетическое ядро строки (и его синтаксический центр) — глагол «бежит» — ломает и резко снижает не только общую стилистику, но и уровень привычной пространственной локализации образа, это уровень земли, *ночь бежит по земле**. От художественной логики традиционной аллегорической схемы не остается и следа.

Метафора Боброва мозаична, и как мозаика она являет собой единство раздробленности. В ней может осуществляться синтез нескольких культурных языков (эмблематического, идиллического, предромантического** и т.д.). Использование одновременно нескольких «языков» не дает возмож-

* Этот образ в дальнейшем многократно варьируется Бобровым, неизбежно приобретая откровенно «державинские» формы: «ночь крадется», «пужлива ночь». Именно с этим поэтическим комплексом следует связывать «реликтовые» стихи А. Блока:

..Ночь испуганно бежит,
Хриплый рог туманов утренних
За спиной ее дрожит.

** Ср. с точной и емкой характеристикой предметно-образного ряда «Ночей» Э. Юнга, которую дает Гримм в одной из своих работ: «чрезмерное обилие колоколов, могил, погребальных песнопений, воплей и призраков»¹². См. также фронтиспис издания «Дух, или Нравственные мысли славного Юнга, извлеченные из ночных его размышлений» (СПб., 1798), где собраны основные «знаки» юнговского стиля: тучи, луна, кладбище, развалины, «старец при гробах» с лирою в руке.

ности осмыслить текст традиционным образом, т.е. в едином стилистическом ключе. Метафорика Боброва заставляет ежеминутно переключаться с одного «языка» на другой, разрушая гладкость восприятия образа. Приведенный выше стих о бегущей ночи в этом смысле особенно характерен: перед нами аллегорический гибрид в оссианическом духе. Горящие во тьме очи — один из неотъемлемых атрибутов ночной лирики Боброва — честная дань лире кельтского Барда:

Где волчий взор в дубраве рдел,
Как огонь в зелену ночь горел. (I, 113)

...Все почует под теньями;
Лишь кличут совы там с огнистыми очами. (III, 12)

Чудесна тень сия ночная <...>
Сквозь кою мешут томный свет
Как очи, две звезды багряны... (I, 28)

Однако и это не предел. В отрывке Боброва красные очи, почти неуловимо для читателя и как бы минув образ «стоокого Аргуса», множатся и выстраиваются в планетарий Фонтенеля:

С востока ночь бежит к нам с красными очами;
Возри сквозь тень на блеск красот ея, Зорам!
Хоть кроет нас она тенистыми крылами;
Но яркие огни, как искры, блещут там.
Не искры то, — миры вращаются спокойно...

Смонтированный из «обломков» образ тем не менее не распадается, метафора углубляет его, зеркально соотнося с галереей новых смыслов.

Есть у Боброва любопытный текст, в котором предмет описания сознательно множится по принципу зеркального отражения. Этот принцип объявлен в самом названии стихотворения — «Зерцало деяний подвигоположника» (II, 83—84). Замысел стихотворения откровенно барочен: перед нами амфилада смысловых «зеркал» — жизнь есть зеркало деяний, они суть зеркало правды и мудрости, а все вместе являет собой образ вечности. Эти «зеркала» включены, в свою очередь, в еще одну систему отражений — зеркало вод. Текст демонстрирует, как бесконечно могут множиться отражающие друг друга смыслы:

как река Буг впадает в бездну вод, так река жизни впадает в вечность;
капля воды отражает небесный свод, как гладь реки отражает небеса, так жизнь отражает вечность:

Коль жизнь являет вид прелестный,
Где вечности таится тень,
Как в мелкой капле свод небесный:
То рано-ль, поздно ли наш день
Живой струей помчится в вечность*.

* Ср. у Пушкина:

Я возмужал [среди] печальных бурь,
И дней моих поток, так долго мутный,
[Теперь утих] [дремотою минутной]
И отразил небесную лазурь.

как жизнь отражает вечность, так благородные деяния отражают небесную мудрость:

Дай видеть в днях твоих блаженных
Небес намеренье, предмет,
И ощущать в делах бесценных
Цель мудрости и правды свет.

Финальная строфа вносит еще один ракурс:

з е р к а л о м всех наших деяний и является жизнь,
следовательно, оставить в своей жизни след есть не что иное, как
у в и д е т ь себя в зеркале жизни:

Признательны сердца желают,
Да Гении над днями бдят,
Да дни ко благу процветают
И в твердь не прежде улетят,
Как в их насмотримся зеркало.

<Разрядка С. Боброва. — Л. З.>

В результате всех смысловых пересечений между опорными словами-символами стихотворения устанавливаются отношения близкие к синонимическим: *ж и з н ь* = *в е ч н о с т ь* = *р е к а* = *в р е м я* = *н а ш и д е я н и я* = *м ы с а м и*... Перед нами цепочка из нанизанных друг на друга аналогий и — одна большая метафора. Соответственно каждое из этих значений в определенной мере «отражает» смысл остальных. Это открывает путь к дальнейшим бесчисленным смысловым манипуляциям от: *ж и з н ь* есть отражение *в р е м е н и*, *м ы* суть отражение *в е ч н о с т и* — до, казалось бы, совершенно произвольного — *р е к а* есть отражение *н а ш и х д е я н и й*. Однако именно эта идея, эксплицитно не выраженная, но необратимо, силой инерции подталкиваемая к проявлению, послужила толчком к написанию стихотворения. Ключ дает введенное в текст название реки. «Зерцало деяний подвигоположника» входит в цикл, посвященный Бобровым его «другу Акасту» (поэтическое имя П. Ф. Геринга, с которым Бобров служил в Николаеве в 1790-х гг.)¹³. Николаев, как известно, расположен в дельте Буга, неподалеку же, на реке Ингул (приток Буга), стояло поместье Герингов, где часто гостил Бобров. Буг, с описания которого начинается стихотворение, указывает *м е с т о*, где протекала жизнь («дни блаженны») и служба («дела бесценны») приятеля Боброва, и в этом смысле является метафорическим «зеркалом его деяний». Жанр дружеского послания позволяет придать стихотворению игровой характер, сделать из него ребус — именно поэтому Бобров строит его таким образом, чтобы смысл названия (о каком же из «зеркал» идет речь) оставался открытым.

Однако, как ни искусственно построение стихотворения в целом, оно отвечает одному из основополагающих принципов авторского видения мира, объединившем в себе черты барокко и поэтической метафизики предромантиков: мир конфликтен, един и многообразен, Природа творит себя, «разновидно ликоствует» (Бобров), и как все изменчивое порождает все новые и новые иллюзии, «мир рушится в бездну зеркал»¹⁴:

У тихих сих блестящих вод,
Где свод небес изображен,
Как в ясном некоем зеркале,
Служащим эхом для цветов. (IV, 263—264)

Здесь так же, как и в предыдущем стихотворении, возникает эффект «многозеркалья»: «воды» служат зеркалом для «свода небес» (семантика отражения дублируется внутренней рифмой *вод — свод*); зеркало вод, отражающее цветы или цвета (краски) неба, отождествляется с эхом. Зеркало и эхо для Боброва явления одного порядка: первое удваивает или умножает предмет, второе — звук, поэтому так легко они могут заменять друг друга:

Как нежно тамо Филомела
Под тению раин высоких
Ночную восклицает песнь? —
Чу! — как немтующийся гул
Колена песни повторяя,
Волшебной трели подражает! —
Вот! — то воздушное зеркало,
Что преломя лучи звенящи,
Хотя не верно, но приятно
Утеса смежным их сообщает! (IV, 265)

Принцип метафорической организации мира, открывающегося перед Бобровым в виде «анфилады зеркал», представляется ему прообразом Гармонии. Идея гармонического единства явлений образно формулируется им как «эха полнозвучный склад». Этот принцип Бобров сознательно распространяет и на фонологическую сторону стиха, следуя, по его же выражению, «тайной гармонии<...> благоразумного подбора буквенных звуков» (IV, 9). Созвучие слов нередко становится основой возникающей метафоры:

Сквозь кущи из косматых туч...
И чрез разрыв гортани горной...
Се ружий ржуща роща мчится...
Пернат перун — перо сие...
Сердечны струны! — стройте, стройте
Свой гармонический язык...

Не случайно именно этот «гармонический язык» Бобров использует в описании своей возлюбленной. Запечатленный в ней образ небесного совершенства, т.е. высшей гармонии, открывается поэту как зеркальное отражение этого совершенства:

С подругою *небесны* кровы
Еще б *небеснее* казались; —
С ней вдруг я *два* бы *неба* видел;
Едино в ней, — другое *вне*... (IV, 196)

На звуковом уровне этот эффект передается по принципу э х а — «неверного, но приятного» (т.е. неполного) звукового повтора: *в ней — вне* (ср. аналогичное *свод — вод*).

В разноликотном мире устанавливается таким образом незримая внутренняя связь, открытие которой, как и открытие «сходства» в метафоре, есть дело «остроумия и воображения» поэта. «Открыть всю сродность чрез перо», в представлении Боброва, — одна из главных задач его поэзии.

Сведение нескольких групп значений в один смысловой фокус приводит к явлению, особенно характерному для метафоричности Боброва: слова одного семантического ряда «пропитываются» семантикой другого. В результате признаки обоих рядов, теряя свою принадлежность, смешиваются таким образом, что перегруппировка приводит к возникновению нового качества. Образуются нерасчленимые смысловые соединения, порождающие особую художественную органику текста. К ним относятся метафорические дуплеты типа «летá волнисты», «лучи звенящи», «зеркало трелей» и т.п. К этой же категории принадлежит более сложная по происхождению метафора «млечный вертоград»:

И в вечных недрах Эмпирея <...>
Ты увидишь в млечный вертоград (IV, 194)

В этом случае в метафоре происходит синтез не зеркально соотношенных значений, а двух поэтизированных локусов: символического (рай) и реального (космос). В основе метафоры — соположение элементов райского и космического «пейзажей»: молочных рек и Млечного пути. Ср. у Боброва:

Уже я слышу глас волшебный
Светлейших солнца нежных Гурий
Зовущих на седьмое небо,
Чтоб в мягких отдыхать диванах
Средь винных и млечных ручьев. (IV, 245)

Ты можешь шествовать отважно
Сквозь сей млечный пролив миров,
И там пространство Эмпирейско <...>
Обозревать со изумленьем. (Д, I, 134)

Стихи: «И в вечных недрах Эмпирея <...> Ты увидишь в млечный вертоград» — включают в себя идею пространственно-временной протяженности, которая может быть условно представлена как постепенное перетекание одного пространства в другое: *шествуя по млечному пути Эмпирея, ты достигнешь его недр и увидишь в райские долины, где текут молочные реки*. Первым шагом метафоризации становится своеобразное «сжатие» локусов:

МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ЭМПИРЕЯ → МЛЕЧНЫЙ ЭМПИРЕЙ
МОЛОЧНЫЕ РЕКИ РАЯ → МОЛОЧНЫЙ РАЙ

Вторым шагом — перенесение признака одного пространства на другое:

молочный
 МЛЕЧНЫЙ → РАЙ → МЛЕЧНЫЙ ВЕРТОГРАД = недра
 Эмпирей Эмпирей*

Словосочетание *млечный вертоград* не просто и не только поэзия — это своеобразный и уникальный по точности топоним (черта, особенно отличающая словоизобретения Боброва), вобравший в себя весь комплекс культурных и мифопоэтических представлений, связывающий эти два слова. Вертоград — это и небесный сад, и вечный город, небесный престол, окруженный золотой стеной. Скопление звезд, Млечный путь — а для греков *Млечный круг* — это тот предел, к которому в своем восхождении стремится душа: «Такая жизнь — путь на небо и к сонму людей, которые уже закончили свою жизнь и, освободившись от своего тела, обитают в том месте, которое ты видишь (это был круг с ярчайшим блеском, светивший среди звезд) и которое вы, следуя примеру греков, называете Млечным кругом» (Цицерон)¹⁶.

Генерирование новых смыслов, граничащее с поэтическим откровением, лежит в основе метафорического языка С. Боброва.

II

Рассмотренные приемы образования метафоры помогают проследить трансформацию эмблемы в метафору на более широком текстовом материале, как, например, отдельный текст (ода) или группа текстовых фрагментов, складывающихся в некое тематическое единство, своеобразную рубрику. В основе той или иной рубрики лежит поэтическая мифологема — Вечность, Земля, Мир, Время — или — Россия, Петр, Флот и т.д. Для примера остановимся на двух из них: Мир (покой) и Флот.

1. МИР

Если Брань/Война в одической лирике XVIII в. устойчиво персонифицируется в образ Марса (реже Беллоны), то богинь, олицетворяющих

* Поэтические представления Боброва о рае, открывающемся в недрах космоса, отчетливо перекликаются с концепцией мироздания эпохи Барокко и позднего Ренессанса, ярко отразившейся в изобразительном искусстве Европы XVI—XVII вв. В произведениях Тинторетто («Рай»), Альддорфера («Битва Александра Македонского с Дарием»), Эль Греко («Поклонение имени Христа») небесный свод разрывается и приобретает напряженную, динамичную перспективу. В архитектуре «барочные купола создают иллюзию разверстых над человеком уходящих в бесконечность небес»¹⁵. Наиболее близкое к образу Боброва понимание вселенной находим в картине И. Босха «Вознесение блаженных душ в Рай», где длинный темный туннель прорывает оболочку космической сферы и заканчивается в потустороннем царстве света. Метафорой подобного представления могут служить Видения Рая (барочная традиция), где Рай открывается взору в «недрах» самого Бога (= мироздания), которые Он собственными руками «разверзает» перед зрителем.

мирную жизнь, значительно больше. Для Боброва это Цибела (Земля-Природа), Помона (богиня садов и плодов), Церера (богиня земледелия) и его собственное изобретение — д е в а, «знак Августа месяца». Описывая окончание войны и установление мира, Бобров, как правило, открывает картину традиционной аллегорической заставкой: Природа ликует, Марс спит среди снопов:

Все тихо; — нет ни бурь, ни брани
Между Беллионных сынов;
Помона плещет в белы длани;
И Марс храпит среди снопов. (I, 90)

На мятком лоне д е в ы той <...>
Уснул он в теж часы блаженны
И скрыл чело в густых снопах... (II, 31)

Пусть маслина покроет взор!
Пусть ляжет Марс между снопами! (I, 31)

Он спит; — Церера не вздыхает <...>
Она зовет к себе Морфея,
Дабы он бога усыплял,
И средь пушистых недр лелея,
Его сном вечным обуздal. (II, 33)

Уже кумир сей ада спит <...>
Он спит; — геенна с ним храпит
Во глубине косматой нивы. (I, 102)

Однако в ходе развития сюжета аллегорическая ткань теряет свою знаковую стабильность, нарушается однозначность входящих в нее элементов. Традиционные атрибуты Цереры, серп и пук колосьев/сноп*, попадая в художественное пространство батальных сюжетов Боброва, берут на себя символические функции атрибутов Войны. Происходит это тогда, когда антитезу Мира и Брани Бобров усиливает объединяющим эти два сюжета понятием жатвы (золотая жатва — кровавая жатва):

<Марс> *Златую жатву попирает,*
И топчет тучный злак в лугах,
Где зря Церера след строптивый,
Что бурный бог проторг сквозь нивы,
Звонящий вержет серп в браздах. —
За ним Ирои меж смертями,
Как пчел рой меж роз летят,
Мечьми махая, как серпами,
К ужасной жатве все спешат. (II, 9)

Если атрибутами «златой жатвы» являются «тучный злак» и «звонящий серп», то при ее трансформации в «жатву» войны значение серпа переда-

* Ср. аллегорию Земледелия в массовой поэзии 1770-х гг.:
Церера там пришел на мягкую траву,
Имеет класами венчанную главу:
Держаша серп и сноп другой рукою
Являет жатву мне картиною такою¹⁷.

ется мечу, а снопа колосьев — «снопу копий» («Где копий сноп?» — I, 103).

Соответственно, при обратном преобразовании (в сюжетах, описывающих окончание войны и воцарение мира), атрибутам Марса передаются свойства атрибутов Цереры. Так, символом превращения войны в мир становится меч в функции серпа или плуга:

... — где меч широкий?
Он нивы меряет предел,
На ниве режет след глубокий... (I, 103)

В подвижной поэтике этой рубрики так же скользит и множится значение второго атрибута Цереры. «Густые снопы», «гучный злак», «пук колосьев зрелых» соотносятся не только с идеей изобилия, но и с образом животворящей влаги, питающей всходы. Отсюда эпитеты «глубокая трава», «косматая нива», «пушистые недра», «мягкое лоно». Одновременно все это — символические характеристики «мирного» пространства, в которое перемещается на отдых бог войны («И Марс храпит среди снопов», «во глубине косматой нивы»). В державинском варианте этой эмблемы снопы заменены туманами:

Небесный Марс оставил громы
И лег в туманы отдохнуть.

Для Боброва важен весь смысловой диапазон образа. «Туманы» в этом контексте объединяют для него несколько пересекающихся друг с другом значений: с одной стороны, это такой же атрибут осени, как и снопы —

Весы* на равных чашах взвезят
В одной *снопы*, в другой *туман*, (IV, 80) —

с другой — остужающая «ратный огонь» влага —

Пусть ляжет Марс между снопами!
Пусть *гром отдохнет меж парами*... (I, 31)

Ср.:

Сам Зевс багряющей десницей
Не мечет в раскаленный свод
Катящихся громов с зарницей <...>
Со громоносной птицей он
Свишлись *во облаках дождящих*,
Возник почить на тихий трон. (I, 103)

Вместе с тем влага *тумана*, остужающая «бурное дыхание» бога войны, функционально соотносится Бобровым с сочной влагой *нивы*, которая так же, как и туман, тушит «ратный огонь»:

Он спит <...>
Во *глубине косматой нивы*;
С ним *молкнет потушенный гром*. (I, 102)

О колеснице Войны:

* Здесь обозначение месяца сентября.

Лег конь ея к *траве глубокой*
И *тушит* ратный свой *огонь*. (I, 103)

Так, и «глубокая трава», и «туманы» («пары») в рассматриваемом аллегорическом контексте являются «производными» от основного атрибута (сноп) и соотносятся как члены одной парадигмы. «Умножая» семантику устойчивых эмблематических элементов, Бобров как бы вскрывает различные ресурсы эмблемы. Сохраняя аллегорический рисунок образов, он размыкает их смысловое пространство, подводит к аллегории новые и новые ассоциативные ряды. Так, следующей фазой развития сюжета становится актуализация мифопоэтических представлений о животворящей силе дождя. Дождь соотносится с образом долгожданного мира:

Мир снидет, яко дождь идущий
На тихи шелковы поля,
Или как облак капли льющий
Да усырится вся земля. (I, 107)

В параллельно развивающемся альтернативном сюжете о жатве на поле брани происходит «перелицовка» и этого мотива. Он завершает ряд дублирующих друг друга значений:

осенняя жатва	серп	сноп	увлажняющий	землю	дождь
кровавая жатва	меч	копья	золотой дождь славы		
			(свинцовый дождь войны)		

Ср.:

Когда гремяще поле ратно,
Где жатва для меча растет,
Тебе явилось неприятно,
Что *дождь златый* туда нейдет, <...>
При Бельте *лавров не кропит*:
Да минет в век твой *дождь свинцовый!*
Да минет облак с ним *громовый!* (II, 21)

Между тем образы земли, увлажненной дождем, и земли, «чреватающей осенней жатвой» (плодоносящей Цибелы), представляют собой начальную и конечную фазу развития традиционного мифологического сюжета о браке Неба и Земли. В его основе — представление о матери-природе, природе-роженице. Образ складывается из двух мотивов: мотив оплодотворения и — разрешения от бремени. Небо в виде дождя оплодотворяет Землю, и Земля начинает плодоносить.

Моделируя макрокосм как живой организм, Бобров в целом ряде текстов и вовсе отказывается от традиционных аллегорических приемов его описания. В изображении естественных метаморфоз живой природы (извержение вулкана, землетрясение, гроза, буря) Бобров обращается к оригинальной стилистике, используя язык физиологии, наиболее, с его точки зрения, адекватный для передачи натурфилософской сущности изображаемого. «Антропоморфная» стилистика порождает совершенно особый метафорический ряд: «природа многогруда», «надутое чрево нощи» (предверие грозы), «бедра гор», «кипящий сосок» вулкана, «разверстые ложесна всеоб-

щей матери земли» (вспаханная земля), «чресла облаков». Последняя из приведенных метафор непосредственно связана с идеей оплодотворения Земли Небом. Отталкиваясь от этой метафоры, Бобров в ряде текстов развивает ее, пытаясь передать внутреннюю динамику описываемого процесса:

1. Едва мелькнет: — *зияет* туча,
И вдруг *сжимается* опять;
Сжимается, — *зияет* паки... (IV, 204)
2. Тогда, как час уже приспел
Низвергнуть долу влажно бремя,
Рекою дождь свой источает. (IV, 219—220)

Мифологическое представление о союзе Неба и Земли — введенное Бобровым в контекст аллегории Мира, в определенном смысле дублирует союз Марса и Цереры (Цибелы, Помоны): неизменный итог обоих сюжетов — осенний урожай, культ Помоны. Однако и в этом случае при сохранении аллегорической основы образа (действующие персонажи, символика и атрибутика) Бобровым зачастую используется некий особый способ подборки и группировки лексического материала, предполагающий возможность двойного — прямого (тяготеющего к натурализму) и символического прочтения:

Уснул сей дышищий смертями <Марс. — Л. 3.>
На мягком лоне д е в ы той,
Что чреватеет меж полями
Осенней жатвой золотой. (II, 31)

Их трех аллегорических героинь — Цибела, Помона, дева (август) — берется наиболее неопределенный вариант — «дева», причем в первую очередь актуализируется в тексте *лексическое*, а не символическое значение слова. Природа заменяется девой. Замена ведет к тому, что идиома «лоно природы» трансформируется в «лоно девы». Ряд эпитетов, устойчиво характеризующих у Боброва осеннюю ниву: «глубокая», «пушистая», «тучная», «косматая», «густая», — здесь сводится к одному, стилистически наиболее органичному — «мягкое лоно». Эпитет естественно подключается к прямому значению словосочетания «лоно девы» — «мягкое лоно девы» — и одновременно сохраняет исходную семантику, связанную с образом «густой нивы» (спелых колосьев и мягкой, сочной травы). В итоге перед нами текст, смысл которого постоянно вибрирует от прямого к переносному:

уснул — на мягком лоне девы
девы — что чреватеет
↑
уснул — *Марс* — на мягком лоне природы (=девы)
природы — что чреватеет — *осенней жатвой*¹⁸

Отчасти сохраняя эмблематическую структуру образа, Бобров отказывается от основного структурного принципа эмблемы — двухмерности (устойчивого соотношения знака и значения).

Традиционный аллегорический макет («Помона плещет в белые длани;

И Марс храпит среди снопов») распадается, обрастая сетью дополнительных значений, параллелей и ассоциаций. Эмблема трансформируется в метафору.

«Пуантом» прослеженных метафорических преобразований идеи Мира можно считать метафору, построенную не столько на игре смысла, сколько на игре *смысла и стилия*:

...Иль обращаешь взор плененный
К утехам сельского ты мира,
Где *год беременный* желтеет. (IV, 97)

Перед нами результат последовательной трансформации:

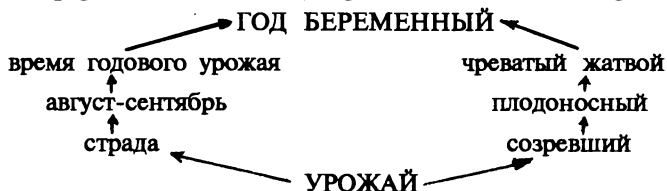
Твой *желтеющие нивы*
Плодом сутубым чревателют (IV, 97)
↓
Когда *чреватый год желтеет* (IV, 73)
↓
Где *год беременный желтеет*.

Здесь на словосочетание из двух слов (беременный год) приходится два «слова» — стилистический и смысловой:

1. Вместо традиционного в аллегорической поэтике старославянизма *чреватый* (чреватый жребием новый век, чреватая дождями осень, чреватое бурями царство Нереея и т.д.) — эпитета традиционно условного и поэтому лишённого устойчивых признаков половой принадлежности, Бобров использует его сниженный вариант — *беременный*, конкретное значение, соотносящееся в языке исключительно с существом женского пола и абсолютно инородное в условной стилистике XVIII века.

2. Физиологическим признаком женского организма наделяется отвлеченное понятие мужского рода — *год*.

Метафорический эффект последнего стиха удваивается еще и потому, что стих в целом представляет собой метафору в метафоре: первая из них — *год желтеет* (исходный конструкт — *осенняя нива желтеет*, где *год* оказывается одной из метафорических «степеней» *осенней нивы*: осенняя нива = урожай года (замена по аналогии) — урожай года = год (синекдоха); вторая метафора, включенная в первую, — *год беременный*. Последняя метафора более «далекая», с разветвленной схемой развертывания:



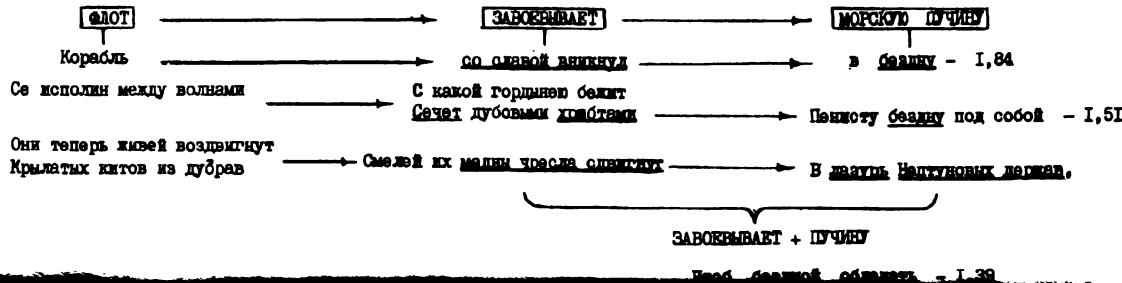
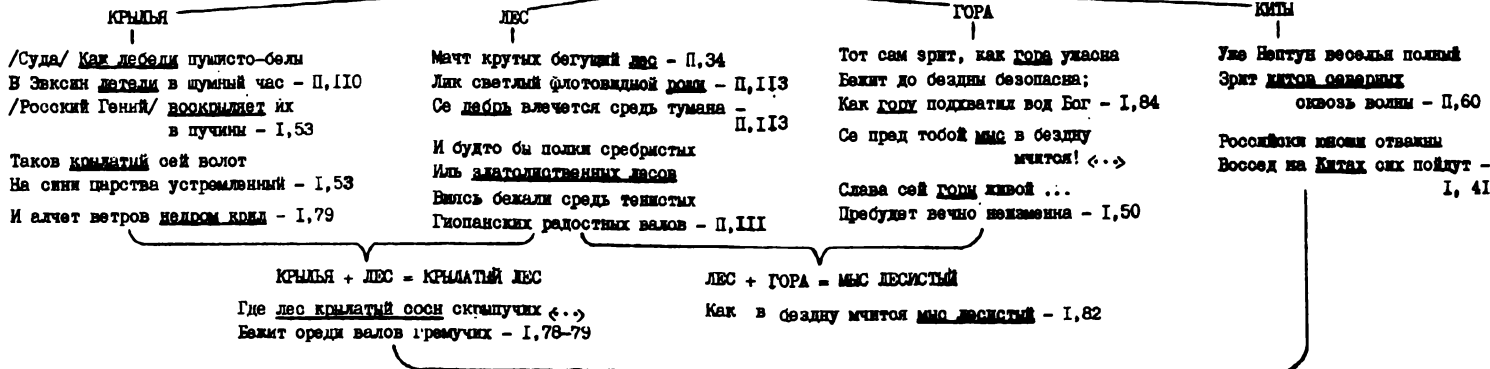
Слишком смелая для XVIII в. и никем не подхваченная в XIX в., эта метафора нашла свое место в поэзии XX века:

А небо бушим беременно <...>
В беременном глубоком будущем
Жужжит большая медуница...

(О. Мандельштам)¹⁹

Таблица

ФЛОТ



2. ФЛОТ

Если метафорический образ Мира складывается как последовательное разложение устойчивых эмблематических топосов (разветвление семантики персонажей и атрибутов, подключение мифологического контекста, деформация традиционной стилистики), то основным приемом метафоризации образа Флота будет сочленение признаков двух и более семантических рядов. Рассмотрим следующий фрагмент:

<О курсантах корабельных училищ>

Они теперь живей воздвигнут
Крылатых китов из дубрав,
Смелей их медны чресла сдвигнут
В лазурь Нептуновых держав,
Чтоб бездной обладать. (I, 39—40).

Содержательная основа этой развернутой метафоры может быть сформулирована как: Флот — завоевывает — морскую пучину.

Схема образования метафорических значений в пределах рассматриваемой рубрики представлена в прилагаемой таблице.

В основе метафоризации — прием сочленения элементов различных семантических рядов, о которых уже шла речь выше. Однако, если прежде метафора такого способа образования открывала в предмете описания новые грани, качественно изменяя его, то в данном случае перед нами метафора совершенно иного типа. Во всех приведенных в таблице примерах предмет описания остается неизменным (корабль, оснащенный мачтами, парусами, орудиями и т.п.) и вычитывается без труда (ср. со зрительно «неуловимыми» образами «реющей полночи» или «бегущей с красными очами» ночи). Это связано в первую очередь с тем, что семантический разрыв между знаком (крылья, лес, мыс, кит) и значением (=паруса, =мачты, =корпус) в данном случае минимальный: он ограничивается, по сути дела, ближайшим сравнением (паруса, как крылья; мачты, как лес и т.д.), однако в текст вводится только ряд *знаков* (первая степень метафоризации). Особенностью таких метафор является сохранение двухмерной структуры образа, где предмет и язык описания не смешиваются. Это отличает их от метафор типа «утроба хребтов», «чресла облаков» или «звонящие лучи», в которых знак и значение сливаются.

Что касается метафор флота второго и третьего ряда («крылатый лес», «мыс лесистый», «крылаты киты из дубрав»), то каждая из них представляет собой лишь многочлен из «склеенных» сравнений, результат риторической комбинаторики. Бобров манипулирует не столько с предметом, сколько с языком описания (уровнем знаков), как бы испытывая «технические» возможности метафоры. Именно поэтому механизм генерирования новых смыслов — основа метафоры — проступает здесь с особой отчетливостью, обнажая свою структуру. Этот механизм работает по принципу *прогрессии*, где метафоры первого ряда полностью входят

в состав метафор второго и третьего рядов, которые, в свою очередь, могут быть использованы в качестве элементов для дальнейших комбинаций.

Принцип этот остается конструктивным и для второй части анализируемого образа (мотив завоевания бездны): выделяется ряд производных от той или иной метафоры признаков, которые, в свою очередь, дают материал для последующих метафорических преобразований.

Если корабль сравнивается с *каменным утесом*, то киль его, соответственно, преобразуется в *кремнистый хребет* горы:

Сей Крюйз*, — как *каменный утес*
Смесь валам в низу пенистым,
Разит валы *хребтом кремнистым*,
Взвивая брызги до небес. (II, 17)

Сравнение корабля с одушевленным существом (волот, кит) столь же закономерно трансформирует и его «физиологию»: корпус = *выя*, корабельные орудия = *медные гортани* или *медные ноздри*:

Таков крылатый сей волот <...>
Сто тридесят *гортаней* медных
Пылают из дубовой *выи* (I, 53)

Крылаты киты их имущи
На казнь сто медяных *ноздрей*... (I, 41)

Аналогично, обитые медью борта преобразуются в *медные чресла*:

Смелей их медны чресла сдвигнут...

Дальнейшее развитие образа по законам прогрессии провоцирует реализацию метафоры: с каждой частью корабельного «организма» связывается соответствующая ей *ф у н к ц и я* — *медные ноздри* корабля призваны «*испускать гром ревуший*» (как ноздри кита — «токи вод»), *чресла* же — овладевать пучиной.

Достижимый путем подобной комбинаторики метафорический эффект точнее всего сформулирован самим Бобровым в обращении к одному из воспетых им «крылатых исполинов»:

Я сам давно видал сих чуд;
Но такового *ф е н о м е н а*, —
Клянусь, — ни где, — и ни когда. (I, 53)

С полным основанием слова эти можно отнести и ко всей поэзии С. Боброва.

* * *

Метафорический метод Боброва качественно меняет сложившееся в XVIII в. отношение к поэтическому искусству: он переводит поэзию из области нормы и образца в сферу поиска и новации. Описанные меха-

* Флотилия русского адмирала К. И. Крюйса (1657—1727).

низмы поэтики выводят текст за пределы предсказуемости, открывая возможности практически безграничных смысловых преобразований. Замкнутая, двухмерная плоскость эмблемы трансформируется в текстах Боброва в многомерное, открытое смысловое пространство — «сумма слагаемых» преобразуется в «произведение сомножителей», развивающуюся прогрессию. Обнажение риторической природы метафоры (образ Флота) дает представление о заложенном в ней механизме *саморазвития*, процесс которого остается, в сущности, непредсказуем для читателя. Во многом это объясняется тем, что, в отличие от эмблемы, которая сама есть код (= язык), метафора всегда — продукт кодирующей системы (= речь). Непредсказуемость, т.е. непривычность («дикость») бобровской метафоры поражала воображение современников еще по одной причине: ее нельзя было спроецировать ни на один современный вид изобразительного искусства, т.е. *расшифровать* одним из известных способов (ср. распространенное в XVIII в. представление о поэзии как о «говорящей живописи» и о ее канонизированных традицией «жанрах», как, например, «парадный портрет» — приемы изображения монарха в торжественной оде или «ландшафтная живопись» — описательная поэзия).

Метафоризм Боброва по своей природе — «кинематографичен» и поэтому отчасти «иностранен» в современной ему поэзии (с этой точки зрения оценка карамзинистов — «бред», «сумбур» — неизбежная и закономерная реакция «первых зрителей»). Метафору Боброва отличает принципиальная установка на звучащую и движущуюся картину, изображение — на исключительную цветовую насыщенность, игру свето-тенью; широко используются приемы «монтажа», «наложения» и резкой смены «планов». Тексты Боброва, по существу, — чередование «живых картин» — кадров, в которых органически соединены звук, свет, цвет, фон²⁰.

В качестве одного из наиболее ярких «кино-фрагментов» у Боброва можно привести любопытное описание Сатаны в поэме «Древняя ночь вселенной», выполненное в стилистике «кино-портрета», «отснятого» «крупным планом»:

Сие катящесь выспрь с уклоном,
И дмящесь ко бровям чело,
Где кудреватые власы
То в верх, как два мятельных вихря,
То к раменам, как волны, реют;
Сии прерывисты морщины,
Подобныя узлам змиев,
Где каждая мысль, как ночь гробов,
Иль цела черная душа;
Зри пыл сих Тигровых очей,
Как двух комет, секущих мрак,
Вратящихся без утомленья
Под извращенными бровями.
Сей зев полу-разверстых губ,
Где шум речей, как жушлов треск,
Как извержение серных камней,

Из Этны скачущих до неба, <...>
 Сей блеск зубов в тени горящих,
 Язык, как бритва раскаленна,
 Где лютая алчба и смерть; —
 Сию упругу, тучну выю,
 Сей столп из крепких жил сплетенный,
 Непокорливости стражницу; —
 Сию обширность буйной груди,
 Где в вечной бое ад вторый! (Д, III, 24—26)

Художественный эффект этого описания не сопоставим ни с произведением живописи, ни со скульптурным портретом: его специфика в синхронном сочетании *звука* («шум речей», «треск жуплов»), *света* («пыл очей», «блеск зубов в тени горящих») и *движения* («вратящиеся» глаза, «то в верх, то к раменам» режущие волосы). Между тем при всей своей самобытности общая стилистика образа, безусловно, ориентирована на барочную традицию, и в частности на известное описание Люцифера в поэме Джамбаттиста Марино «Избиение младенцев». Увидевшая свет уже после смерти автора (1624), поэма пользовалась широкой популярностью в Европе еще в течение двух столетий. В России XVIII — нач. XIX в. было три перевода поэмы Марино, изданных отдельными книгами. Бобров мог пользоваться прозаическим переводом 1779 г., сделанным с итальянского оригинала Я. Б. Княжнинным и изданным Н. И. Новиковым²¹. По мнению переводчика и исследователя творчества Марино И. Н. Голенищева-Кутузова, Княжнин «довольно близок к оригиналу и пыгается сохранить стилистические особенности итальянского текста»²²: «... Из множества змий и аспидов сплетенная вервь, которую никакая сила расторгнуть не может, угрызая его и вокруг виясь, стесняет крепко <...> Сего владыки стенаний и страшных воплей, и судии мучений из неугасимого огня создан престол и риза изоткана <...> На главе его венец седмию зубцами возвышенный, единый только знак его славы. Сия диадима украшена вокруг зелеными Гидрами и страшными Церастами <ср. трансформацию этого образа у Боброва: «Где кудреватые власы» и т.д.>. В очах его, где вечная скорбь, ужас и смерть обитают, сияет багроваго пламени мутный блеск; искошенные оных взгляды и страх вселяющий зрак, подобны странствующим в нощи кометам <ср.: «Зри пыл сих Тигровых очей» и т.д.>. Бледные челости его извергают мглу и смрад. Горд, смущен, отчаян <ср.: «Могущество, гордыня, смелость <...> Где к злу решимость, — клевета, И купно робость, — безнадежность...»>; дышет молние и громом стонает»²³ <ср.: «Сей зев полу-разверстых губ» и т.д.>.

Интерес к итальянским и испанским писателям барокко прочно держится в России с конца 30-х годов XVIII в., возрастая по мере приближения предромантической поры. Обращение Боброва к творчеству Марино шло в русле этого интереса. Вместе с тем актуализация барочной стилистики на сломе двух культурных эпох — явление в целом закономерное. С. С. Аверинцев объясняет это тем, что барокко объединяет в себе определенные черты вкуса (культурный полилингвизм, стремление к яркой

метафорике, соединению несоединимого), присущего культуре пограничных эпох²⁴.

Художественная специфика стиля барокко оказывается близкой Боброву-предромантику именно в силу своего полилингвизма. Отсюда те особенности его поэтики, которые мы условно назвали «кинематографизмом» Боброва.

Структура же бобровской метафоры заставляет вспомнить о барочном принципе кончетто (умении сводить несхожее) — в обоих случаях перед нами поиск новых ассоциативных связей. Теория и практика кончетто были известны в России по переводам Тассо, Грассиана, Марино — признанного «мастера кончетто». Из теоретиков барокко наиболее идеологически близок к Марино был Эммануэль Тезауро. Теоретический трактат Тезауро о принципах кончетто «Моральная философия» был переведен и издан в России в 1765 г. и, судя по немалому для того времени тиражу (I ч. — 2003, II ч. — 1030 экз.), довольно широко известен. «Наиболее последовательно из всех теоретиков барокко, — отмечает И. Н. Голенищев-Кутузов, — Тезауро разработал учение о сходимости несходного, о Метафоре, связывающей силой Остроумия предметы или идеи, кажущиеся бесконечно далекими»²⁵. Этот прием сам Тезауро называл Метафорой Пропорции, «которая сходное заменяет сходным, но различным по содержанию»²⁶ (ср. у Боброва «крылатые киты из дубрав», «рдяны нарывы» вулкана, «кругов морщины по водам» и т.п.).

У нас нет данных о том, насколько хорошо Бобров был знаком с произведениями итальянских писателей (а если знаком, то исключительно в переводах, итальянского он не знал), можно ли их влияние на его поэтику считать бесспорным. Очевидно другое: поиски новых возможностей поэтического языка идут у Боброва в русле этой традиции, порождая в итоге небывалую смесь традиционности с авангардизмом. Современная Боброву обветшавшая одическая стилистика была, судя по реакции современников, мало подходящей средой для такого рода поэтических экспериментов. Разрыв устойчивой эмблематической структуры традиционной поэтики, ее резкая метафоризация порождали эффект, близкий к «сюрреалистическому», что могло восприниматься только как полное отсутствие поэтического вкуса. Младшие же современники Боброва, спустя десятилетия продолжая удивляться его «грубым» фантазиям, не сомневались и в отношении источника, «испортившего» вкус одаренного поэта: «Гений Боброва, своевольный, необузданный презирал все почти правила вкуса. В его творении часто встречаются картины чудовищныя, мысли странныя — словом все причуды одичалого воображения <...> В одном месте у него трубы ратныя звуком своим раздирают черныя тучи; в другом звезды на огненных колесницах сражаются за Русских. Сердце, пылающее огнем любви, он уподобляет плавильной печи. <...> У него зеркало ручейка служит эхом для цветов, а эхо называет он воздушным зеркалом, преломляющим лучи звука. Можно бы привести много подобных примеров из Херсониды, которые живо

напоминают не естественный, принужденный слог *Марини* и его подражателей <...> Злоупотребление ума и слог, испорченный *кончеттами* составляют отличительный характер Итальянского Стихотворца *Марини*, и хотя в меньшей мере, недостаток почти всех Итальянских Писателей. Самый Тасс иногда платит дань дурному вкусу своих соотечественников»²⁷.

Соотечественники С. Боброва в вопросах вкуса оказались более взыскательны. Но Бобров словно не слышал их голосов: погруженный в свои «дикие» фантазии, он позволял себе оставаться вызывающе несовременным и автономным по отношению к литературным нормам и правилам вкуса, все больше и больше ожесточая своих критиков. И лишь в нарицито самоуверенной иронии П. А. Вяземского —

Нет спора, что Бибрис богов языком пел,
Из смертных бо никто его не разумел, —

уловим оттенок тщательно скрываемой беспомощности перед «необузданным и своевольным гением» Боброва, который неизбежно должен был быть отвержен — обычная судьба поэта, рожденного не в свое время.

Все ссылки на произведения С. С. Боброва даются в тексте по изданиям: Бобров С.С. Рассвет полночи. Т. I—IV, СПб., 1804 (том — римской, страница — арабской цифрами); Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец. Ч. I—II. СПб., 1807—1809 (в тексте Д, часть и страница — аналогично).

- 1 Предлагаемые в статье определения эмблемы и аллегии не претендуют на универсальность, т.к. сложились в ходе работы над конкретным поэтическим материалом и применяются здесь только к фигурам поэтического текста. Думается, нет необходимости приводить обширный список работ по эмблематике и теории символа, предметом которых оказывались, как правило, тексты изобразительные. Основными же источниками в этой области для меня остаются: Символы и эмблемата. Амстердам, 1705; *Акимов И.* Иконологический лексикон... СПб., 1763 (Пер. с франц.); *Максимович-Амбодик Н. М.* Эмблемы и символы... СПб., 1811; *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821.
- 2 *Акимов Иван.* Иконологический лексикон... С. 240.
- 3 См.: Там же. С. 230.
- 4 Панегирическая литература петровского времени. М., 1979. С. 148.
- 5 *Farino Jerzy.* Введение в литературоведение. Ч. II. Katowice, 1980. С. 85. О метафоре см.: *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры. — Труды по знаковым системам. Т. II. Тарту, 1965; Русская метафора: синтез, семантика, трансформации. — Труды по знаковым системам. Т. IV. Тарту, 1969; *Успенский Б. А.* «Грамматическая правильность» и поэтическая метафора. — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17—24 августа 1970 г. Тарту, 1970; *Фрейдсберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978 (гл. «Образ и понятие», разд. II.); Теория метафоры: Сб. ст. М., 1990.
- 6 Цит. по: *Волков Н. Н.* Что такое метафора. — Труды гос. Акад. худ. наук. Филологич. отдел. Вып. I, М., 1927. С. 86.

- 7 *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 86.
- 8 *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех соч. М., 1787. Ч. X. С. 80—81.
- 9 *Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII в. Л., 1927. С. 17.
- 10 *Акимов Иван.* Указ. соч. С. 217.
- 11 *Поэты 1790—1810-х гг. Л., 1971.* С. 419.
- 12 Цит. по: *Заборов П. Р.* «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах. — Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 272 (XVIII век. Сб. 6).
- 13 В дальнейшем Петр Федорович Геринг, флота генерал-цейхмейстер, был членом адмиралтейств-коллегии (1802—1810), где в эти же годы служил и Бобров. В год смерти Боброва в «Вестнике Европы» рядом с некрологом было помещено обращение за подписью «С. С.» с просьбой о добровольном «вспомоществовании» для оставшейся без средств семьи Боброва. «Деньги, — говорилось в письме, — можно доставлять в С. Петербург к Его Превосходительству Петру Федоровичу Герингу, покровителю творца Тавриды и благодетелю оставленного им семейства» (Вестник Европы. 1810, № 11. Июнь. С. 245).
- 14 *Галенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики. XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 107.
- 15 Там же. С. 106.
- 16 *Цицерон.* «Сновидение Сципиона». — *Цицерон.* Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994. С. 389.
- 17 Утренний свет. 1777. Ч. I. С. 45.
- 18 «Вольное» обращение Боброва с традиционными аллегорическими формулами спустя несколько десятилетий все еще продолжало расцениваться современниками как «необузданное презрение» почти ко всем «правилам вкуса». А. А. Крылов — автор критической статьи в «Благонамеренном» — с негодованием отвергает его оскорбительную для высокой поэзии метафору: «... Замечу еще неблагоприятство некоторых мыслей и выражений, простирающееся иногда до отвратительного цинизма. Известно древнее сравнение Фортуны с женщиною знатного рода, которая иногда и рабов своих убогаивает своей благосклонности; Бобров повторил ту же мысль, но словами, почти неблагопристойными».

Имеются в виду стихи:

Кому, — как страстная блудница
 Слепою жертвуя любовью,
 Дает свою бесстыдну руку,
 Роскошно разверзает лоно. (IV, 275).

«Другое сравнение, в котором честь изобретения принадлежит ему самому, сравнение Природы с любезною его сердца — еще грубее».

Здесь речь идет о стихах:

Природа, как моя Сашена,
 Котора в ясный день являет
 Одно блистание лица,
 А в тихия минуты ночи
 Тайнейши прелести свои. (IV, 271).

«Не выписываю собственных стихов Поэта из уважения к моим читателям» (Благонамеренный. 1821. № 17. С. 463—464).

- 19 О соотношении этой метафоры в поэзии О. Манделъштама с идеей земного изобилия и «золотого века» см.: *Taranovski K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Massachusetts, 1976, P. 112.*
- 20 Это приводит к мысли о том, что кинематограф как тип художественного мышления лишь на одном из последних этапов своего развития превращается в технику. В виде потенции он мог существовать и в не визуальных жанрах искусства в системе определенной поэтики.
- 21 Избиение младенцев, поэма в четырех песнях. Сочинение Кавалера Марино. Перевод с итальянского. М., 1779.
- 22 *Галеницев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 127.
- 23 Избиение младенцев... С. 1—2.
- 24 *Аверинцев С. С.* Заметки к будущей классификации типов символа. —Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 298.
- 25 *Галеницев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 144.
- 26 *Тезауро Эммануэле.* Моральная философия. — История эстетики. М., 1964. Т. II. С. 630.
- 27 *Благонамеренный.* 1821. № 17. С. 461—463.

О. А. Проскурин

БАТЮШКОВ И ПОЭТИЧЕСКАЯ ШКОЛА ЖУКОВСКОГО

(Опыт переосмысления проблемы)

Противопоставление поэтических систем Жуковского и Батюшкова давно стало одним из общих мест работ о русской поэзии начала 19 века. Традиция такого противопоставления кажется тем авторитетнее, что корни ее обнаруживаются уже в суждениях современной обоим поэтам критики. Видимо, первым наметил контуры столь популярной впоследствии анти-тезы С. С. Уваров в рецензии на батюшковские «Опыты в стихах и прозе»: «Жуковский более красноречив и устремлен ввысь. Батюшков же изысканнее и законченнее; один смелее, другой не оставляет ничего на волю случая; первый — поэт Севера, второй — поэт Юга» и т.п.¹ Эта идея была подхвачена и развита П. А. Плетневым², не раз варьировалась в журнальных статьях 1820—1830-х гг. и наконец была — на новых основаниях — канонизирована В. Г. Белинским, приспособившим ее к своей гегельянской формуле литературного развития³. У современных историков литературы эта концепция, лишившись «философского» обоснования, приобрела черты истины, в общем не требующей доказательств.

Такой подход, «разводящий» пути двух поэтов, как бы дезавуирует известное высказывание Пушкина о «школе, основанной Жуковским и Батюшковым»⁴. Между тем суждение Пушкина примечательно не только как мнение человека, более чем компетентного в вопросах поэзии: оно, как это ни парадоксально, также восходит к уже знакомой нам традиции, заложенной Уваровым и Плетневым. Ибо, отмечая черты несходства между двумя поэтами, Уваров вместе с тем подчеркивал, что Жуковский и Батюшков — «блестящие представители» одной («новой») поэтической школы; равным образом и для Плетнева Жуковский и Батюшков *вместе* «начали новый период русской поэзии»⁵.

Самое подчеркивание первыми интерпретаторами несходства Жуковского и Батюшкова было вызвано отчетливым ощущением их близости: чтобы читателем, еще только осваивавшим эстетические принципы новой школы, эта близость не была воспринята как тождественность, чтобы новая поэзия изначально предстала перед ним в богатстве и многообразии оттенков, чтобы Батюшков не был поспешно осмыслен как «эпигон» Жуковского, — для этого и потребовалось специально акцентировать черты несходства между двумя близкими поэтическими мирами.

Позднейшие критики и исследователи, забывшие реальный культурный и литературный контекст суждений и оценок современников, необычайно увлеклись манифестацией (не исследованием!) различий, либо полностью игнорируя родство, либо усматривая его в том, что Батюшков и Жуковский в равной мере «гармонизировали» язык русской поэзии (обстоятельство как раз наиболее спорное: слишком уж в разных направлениях шла у них эта «гармонизация» и к слишком разным результатам приводила!)⁶.

В итоге самая картина литературного движения начала 19 века оказалась в значительной степени искаженной. Крайне примитивизирован был литературный облик Батюшкова, превратившегося в «стихийного материалиста» и «певца земных радостей и наслаждений». Показательно, что Н. В. Фридман, автор монографии, специально посвященной поэзии Батюшкова, вообще исключил из сферы анализа те стихотворения, которые противоречили этому облику (среди них — почти все вершинные достижения Батюшкова-поэта)⁷. При изучении литературного движения эпохи замороженность схемой приводила порою прямо-таки к анекдотическим результатам: в академической «Истории русского романтизма» в качестве свидетельства исключительного влияния Жуковского на поэзию современников приведены тексты, целиком построенные на парадоксах из... Батюшкова!⁸

Разумеется, разница — и немалая — между поэтическими мирами Батюшкова и Жуковского действительно существует: художественно чуткие современники констатировали ее не напрасно. Но чтобы увидеть ее по-настоящему, требуется сначала определить и осмыслить глубинное родство: только осознав сходство, можно понять несходство — и не только на уровне внешнем (а потому часто поверхностном и не самом важном), но и в оттенках, нюансах, часто ускользающих от поверхностного взгляда.

Работы, в которых отношения двух поэтических систем не сводятся к плоскому противопоставлению «мистического идеализма» и «жизнеутверждающего гедонизма», «мерцающих полутонов» и «пластической конкретности», пока еще единичны. Среди них первое по значимости место, бесспорно, принадлежит новому исследованию В. Э. Вацура «Лирика пушкинской поры: Элегическая школа» (1994). Замечательный исследователь и знаток русской поэзии 19 века имел здесь все основания отметить: «Пушкин, ученик Батюшкова и Жуковского, не только близко знавший обоих поэтов, но и с необычайной чуткостью улавливавший тончайшие различия их поэтических систем и поэтического мировоззрения, вовсе не случайно рассматривал эти последние все же как некую общность — «поэзию гармонической точности», и только позднейшая историография сделала сильный акцент на индивидуальных особенностях, оставив за Жуковским «серафический», «мистический», идеальный поэтический мир и отведя Батюшкову мир чувственно-языческий. Уже Г. А. Гуковский стал разрушать это представление, обратив внимание на субъективный характер батюшковской античности, на ее идеализирующий смысл, но ограничил свои наблюдения более всего областью стиля.

Между тем субъективно-идеализирующее начало сказывается и в самом поэтическом мироощущении Батюшкова и накладывает свой отпечаток на тип лирического героя⁹. Это утверждение не осталось декларацией: оно с блеском и полной убедительностью доказано во многих местах новой книги.

Сделанные ученым наблюдения и выводы прокладывают путь для дальнейшего изучения проблемы. Настоящая статья — не претендующая на полноту и исчерпывающее разрешение вопроса попытка следовать в направлении, заданном трудом В. Э. Вацура. Хотя большинство заметок, составивших основу этой статьи, относится, видимо, к тому же времени, что и книга об элегической школе, однако именно публикация книги стимулировала их продолжение и сведение в некоторую систему.

* * *

Всякая попытка исследовать проблему «влияний» и творческого диалога ставит исследователя перед двойной опасностью. С одной стороны, всегда существует соблазн принять за проявления индивидуального влияния то, что было «общим местом» (топосом) литературного сознания той или иной эпохи. С другой стороны, есть опасность из излишней осторожности персональное влияние объявить воспроизведением «общих мест». И если опасность первого рода (принять общее за индивидуальное) чаще всего подстерегает дилетантов, слабо знающих литературный контекст (хотя далеко не только их!), то опасность второго рода (отказ видеть в многократно повторяющемся признаки индивидуальной системы) зачастую оказывается оборотной стороной эрудиции и превосходного знания материала.

О точном критерии для разрешения этой специфической историко-литературной проблемы говорить пока не приходится. Роль субъективного начала в такого рода изучениях очень велика. Но, как представляется, результаты изучения будут убедительнее и доказательнее, если рассматривать переклички и сходства в комплексном порядке, в их соотношении с разными уровнями литературной системы. Например, сходство между темами, образами и мотивами разных поэтов само по себе еще не может свидетельствовать о сознательной ориентации одного на другого (тем более если в русской или мировой литературе сходные образы и мотивы многократно повторяются). Но если это сходство проявляется и на других уровнях текста — лексическом, метрическом, ритмико-интонационном, фонетическом и т.п., то факт осознанной ориентации, факт литературного диалога устанавливается с большей степенью вероятности. Такая вероятность повышается, если при этом у нас есть основания утверждать, что тот или иной поэтический элемент тесно связан в сознании гипотетического «реципиента» с художественной системой конкретного автора, служит достаточно репрезентативным «знаком» этой системы.

Второе методологическое замечание касается проблемы соотношения между иноязычным и национальным литературным источником — проблемы, особенно актуальной в России начала 19 века, когда, с одной стороны, европейская поэзия оставалась богатейшим резервуаром тем, мотивов, сюжетов и формул, а с другой — возникла уже достаточно богатая национальная поэтическая традиция со своим репертуаром мотивов и со своим поэтическим языком. В. Э. Вацуро в связи с этим замечает: «...Отношение поэта к иноязычному источнику в начале XIX в. совершенно иное, нежели несколькими десятилетиями позднее: оно приближается к сотворчеству на заданную тему... Репертуар элегических тем был задан еще античными элегиками, подобно тому, как басенный репертуар — Эзопом: ближайший «оригинал» оказывался в свою очередь «переводом» некоего общеевропейского и почти вневременного блуждающего сюжета»¹⁰.

Это замечание столь же остроумно, сколь и справедливо. Более того, применительно к элегической поэзии начала 19 века можно говорить не только о сложившемся репертуаре тем, но и о репертуаре приемов для их воплощения, переходящих от одного автора к другому и из одной национальной литературы в другую. Но здесь, однако, требуется сделать одно принципиальное уточнение. Автор, даже вступая в «сотворчество» с инонациональным и иноязычным сочинителем, все же не мог не соотносить своего текста в первую очередь с национальной литературной системой, потому что именно в ней этот текст становился «литературным фактом». Отсюда — столь характерное для поэзии начала века явление двойной ориентированности текста, когда за мотивом, восходящим к иноязычному источнику, просматривается его русский аналог, когда для разработки чужеземного элегического сюжета отыскиваются материалы в русской традиции.

Такое отношение к поэтическому слову особенно актуализируется после появления «Сельского кладбища», когда, по справедливому наблюдению В. Н. Топорова, «для русского читателя (даже искушенного в западно-европейской литературе, усваиваемой в оригиналах) наиболее близкими и насыщенными поэтическими ценностями стали те, которые создавались в русской литературе»¹¹. Это наблюдение, касающееся читателя, конечно, должно быть распространено и на самих поэтов — тем более если перед нами поэт, обостренно чувствительный к «чужому слову», каким был Батюшков.

Может быть, несколько большую наглядность изложенным выше соображениям придаст пример из книги В. Э. Вацуро. Ученый, необычайно щепетильный в отношении корректности выводов, часто подчеркивает: «все это... «общие места», из которых составлены стихи и Шолье, и Батюшкова, и «К Делию» Жуковского. Ближайший источник их вряд ли может быть установлен: формулы кочуют из одного стихотворения в другое»¹². В большинстве случаев так оно, бесспорно, и есть. Но всегда ли? В четвертой главе монографии В. Э. Вацуро параллельно приведены

выдержки из стихотворений М. Милонова «П. А. Никольскому» (1810) и «Ложный страх» (1810) Батюшкова. Фрагмент из Милонова звучит так:

На минуту нам едину
Жизнь дана судьбы рукой.
Пусть живем мы половину,
Но с прямой ее ценой!
Утро — мудрости и славе.
Дружбе — отдыха свои:
Вечер — Вакху, ночь — забаве
И объятиям любви!

А вот как звучат стихи Батюшкова:

Дружбе дам я час единой,
Вакху час и сну другой.
Остального ж половиной
Поделюсь, мой друг, с тобой.

Приведа эти тексты, В. Э. Вацуро резюмирует: «Строки восходят к «Страху» («La Fraueur») Парни, отсюда и текстуальная близость»¹³.

Между тем понятно, что образы и мотивы литературного текста получают свое бытие только через словесное выражение. Отвлекаясь от соотношенности с языковым рядом, можно говорить разве что о тематическом параллелизме — применительно к лирической поэзии вещи далеко не самой важной. Сами по себе темы не могут продуцировать текстуальной близости — если понимать под нею лексические, синтаксические, ритмические и тому подобные сходжения.

Если подойти к проблеме именно с этой стороны, то нельзя не заметить нескольких знаменательных моментов. Самая лексическая близость двух русских поэтических текстов в некоторых опорных словах-символах (т.е. там, где всего более следовало ожидать воздействие общего иноязычного источника) заставляет усомниться в равной инспирированности их текстом Парни: например, *Вакх* как перифрастическое обозначение дружеских застолий — образ, равно значимый для стихов и Батюшкова, и Милонова, — отсутствует в «La Fraueur». Разительное сходство синтаксической структуры текстов (в частности, последовательное опущение предикатов в перечислительных конструкциях) еще в меньшей степени может быть объяснено влиянием общего источника: у Парни, в полном соответствии с жесткими законами французского языка, все сказуемые стоят на своем месте (*A mes amis j'en donnerais un quart. Le doux sommeil aurait semblable part: Et la moitié serait pour ma maîtresse*)¹⁴.

Далее: четырехстопный хорей, использованный и Батюшковым, и Милоновым, вовсе не является напрашивающимся эквивалентом для французского одиннадцатисложника (в позднейших попытках «эквиметрических» переводов в аналогичном случае был бы использован пятистопный ямб). И уж тем более Парни никак не мог предопределить фонетически и даже лексически тождественной рифмовки: фигурально выражаясь, «единой» и «половиной» он не рифмовал!

Может быть, взятые по отдельности, все эти факты были бы и недостаточными для сколько-нибудь определенных выводов. Но в своей совокупности они могут служить достаточно твердым подтверждением того, что бросающаяся в глаза близость двух текстов объясняется не общим иностранным источником и не обращением к общему резервуару расхожих мотивов, а в первую очередь непосредственной ориентацией одного русского автора на другого. Конкретная — русская — поэтическая система оказывается той призмой, сквозь которую воспринимается более широкая литературная традиция, и тем каналом, через который осуществляется подключение к ней. Конечно, далеко не все случаи обнаруживаемого параллелизма дают столь развернутую и столь многоуровневую систему соответствий. Чаще приходится сталкиваться с куда меньшим числом совпадений. Однако и в таких случаях сам принцип установления возможности конкретного «влияния», как представляется, сохраняет свою корректность: увеличивается степень гипотетичности полученных результатов, но не степень исследовательского произвола.

Батюшков вступил в литературу, когда Жуковский был уже достаточно известным автором, причем с каждым годом эта известность возрастала. Однако ранние опыты молодого поэта почти не несут на себе следов непосредственного поэтического воздействия Жуковского: Батюшков до поры ориентировался на другие традиции. Обращение к Жуковскому происходит около 1809 г. — когда Батюшков переживает острое разочарование в прежних жанрово-эстетических ориентирах и начинает искать новых путей для поэзии.

Очевидно, около 1809 г. было написано стихотворение «Вечер»¹⁵, имевшее подзаголовок «Подражание Петрарке». Действительно, его основная коллизия и ряд мотивов были заимствованы из 50-й канцоны Петрарки. Однако достаточно вольный характер отношения текста к первоисточнику отмечался давно. Так, И. М. Семенко, один из наиболее тонких комментаторов и интерпретаторов Батюшкова, писала об отношении «Вечера» к канцоне Петрарки следующее: «Использував ее общую схему и тематические мотивы (конец дня приносит отдых и успокоение дряхлой пилигримке, пастуху, мореплавателю, но поэту не дает забвения от любовных страданий), Батюшков полностью меняет стилистику и образы, в особенности благодаря привнесению романтического колорита «северной» поэзии»¹⁶.

Эти суждения во многом справедливы. Но мысль о романтическом колорите «северной» поэзии, как представляется, нуждается в некоторых коррективах. Ничего специфически романтического (если не толковать романтизм очень широко) и ничего специфически «северного» в стихотворении нет. Если и можно найти здесь немногие признаки местного колорита, то определенно «южные» («кипарисны рощи»). Отзвуки «север-

ной поэзии» если и обнаруживаются здесь, то совершенно в ином — в использовании переведенной из Грея элегии Жуковского «Сельское кладбище».

Бесспорно отсылает к «Сельскому кладбищу» зачин «Вечера»: сигналом отсылки служит не только мотивно-тематическая тождественность, но и сохранение того рифмующего слова, что и в первом стихе элегии Жуковского («Уже бледнеет день, скрываясь за горою...» — «В тот час, как солнца луч потухнет за горою...»). Демонстративность отсылки усугубляется тем, что 50-я канцона Петрарки начинается строками, в которых сколько-нибудь конкретный ландшафтный колорит, по сути, отсутствует: «Ne la stagion che'l ciel inchina // verso occidente...»¹⁷ Важным компонентом, усиливающим впечатление связанности текстов, оказывается их метрическая тождественность: оба они написаны шестистопным ямбом. Следует отметить, что до 1809 г. ни один текст Батюшкова элегического плана этим размером не писался.

Картина возвращения домой поселян, закончивших свои дневные труды, также дана в стилизованном регистре Жуковского¹⁸:

Усталый селянин медлительной стопою	Оратай острый плуг увозит за собою
Идет, задумавшись, в шалаш покойный свой.	И, медленной стопой идя под отчий кров,
(Ж, I, 15)	Поет простую песнь в забвенье всех трудов.
	(Б, I, 383—384)

Восходящие к Жуковскому мотивы затем как бы объединяются и вновь возникают уже в 4-й, заключительной, строфе, причем соответствующая фразеология «Сельского кладбища» сохраняется:

Но се бледнеет там багряный небосклон.
И медленной стопой идут волеы в загон.
(Б, I, 384)

Следует отметить, что при повторном реминисцировании выявляются еще не использованные элементы первоисточника: так, если первая реминисценция зачина «Сельского кладбища» держалась на рифмующем слове «горою», то вторая отсылка к тому же стиху воспроизводит семантически насыщенный предикат «бледнеет». Отметим эту особенность цитирования: она лишней раз свидетельствует, что перед нами не случайное совпадение, а осознанная игра с источником. Эта особенность «интертекстуализма» произведений Батюшкова еще пригодится нам при дальнейшем анализе.

Возможно, отсылает к Жуковскому и рассредоточенное в двух строфах описание домашних радостей крестьянской жизни (в «Сельском кладбище» эти радости отнесены к минувшему земному бытию тех, кто ныне спит «в гробах уединенных»).

Внешнее, бросающееся в глаза сходство между текстами Батюшкова и Жуковского проявляется прежде всего на лексико-фразеологическом уровне, причем мотивы, воплотившиеся в сходных словесных формулах и понятиях, вовсе не относятся к числу центральных, «темообразующих» в «Сельском кладбище». Батюшков выделяет в тексте Жуковского элемен-

ты не *элегической*, а *идиллической*, в первую очередь «патриархально-идиллической» топики. Атрибутами этой топики для него оказываются не только освященные традицией тематические мотивы, но прежде всего особого типа язык.

Предпосылки такого языка Батюшков и обнаруживает в элегии Жуковского. Отличительные признаки его — новая функция архаизирующего стиля. Славянизмы выступают здесь не как знак «патриархальной простонародности». Но, вместе с тем, устойчивый «высокий» семантический ореол, традиционно закрепленный за славянизмами, как бы сублимирует эту патриархальность, делает ее сопричастной благородной «старине» и в конечном итоге вечности. Патриархальность оказывается включена в разряд космически значимых ценностей и превращена в сферу, вполне соизмеримую и сопоставимую с рефлексиями интеллектуально и эмоционально утонченного лирического героя.

Батюшков пронизательно почувствовал такую перестройку семантических функций архаики в «Сельском кладбище» (вообще говоря, особенно явную в допечатном тексте и существенно редуцированную в тексте «Вестника Европы», за счет общего уменьшения числа славянизмов) — и попытался ее развить и даже несколько форсировать. Общее количество славянизмов, особенно в соотношении с достаточно скромным объемом стихотворения, столь велико (селянин, бремя, стопа, оратай, брашна, игралище, рыбарь, пажити, вертепы, ночь и пр., не говоря о славянизмах морфологических) и вступает в столь резкий контраст с хронологически близкой лирической продукцией Батюшкова, что сознательное экспериментально-стилистическое задание соответствующего приема едва ли может быть подвергнуто сомнению.

Но, прилагая столь значительные усилия для создания «патриархально-идиллического» («рустического») языка, Батюшков вовсе не намеревался писать идиллию. Идиллический мир (и, следовательно, соответствующий язык) требовался ему как фон, как значимый компонент особого типа элегии. Это элегия, строящаяся на контрасте гармонического патриархального бытия и волею обстоятельств отчужденного от него индивидуума. Именно так будут построены элегические тексты, составляющие ближайший хронологический контекст «Вечера», — прежде всего элегии «из Тибулла». По-видимому, «Вечер» предшествует им во времени, оказываясь своего рода «протоэлегией».

На этом «ситуативном» уровне и выступает глубинная (а не поверхностная) связь между Батюшковым и Жуковским: самая лирическая ситуация «Вечера», заданная канцоной Петрарки, проецировалась на эмбриональный лирический сюжет «Сельского кладбища», таящийся за первичным «кладбищенским» сюжетом, — противопоставление нерелективного патриархально-целостного мира и рефлексиирующего героя, которого самая способность к рефлексии, самое ощущение неполноты счастья навсегда отделяет от этого мира и его органических ценностей. То, что у Жуковского присутствовало в виде фона, некоей элегической потенции, Батюшков выдвинул на первый план.

Опыт Жуковского оказывался значим и важен для Батюшкова и еще в одном отношении. Жуковский использовал «чужое слово» для выражения собственных эмоций и в известном смысле для описания собственной биографической ситуации (во всяком случае, для описания своей «внутренней» биографии). Этот биографизм звучал для читателей 1800-х гг., видимо, даже сильнее, чем первоначально входило в задание поэта: фоном для биографической реинтерпретации «Сельского кладбища» должны были служить последовавшие за греевским переводом сочинения — такие, как соименная батюшковскому стихотворению элегия «Вечер» (текст с уже совершенно очевидными автобиографическими мотивами и в то же время настолько явно связанный с «Сельским кладбищем», что автобиографический ответ от него не мог не падать на содержание последнего).

Итак, *свое* выражается здесь через *чужое*: самая биография поэта, таким образом, как бы воспринимается сквозь призму авторитетных прецедентов, подключается к их ряду и получает право стать «литературным фактом». Отсюда оказывается возможным истолкование «Сельского кладбища» как поэтически точного перевода Грея, как аутентичного отражения его, Грея, эмоций и переживаний, и одновременно как «биографии души» Жуковского.

Это обстоятельство оказывалось чрезвычайно важным для Батюшкова, который в «Вечере» также попытался выразить свое через чужое, факты собственной биографии заключить в контуры текста Петрарки. Известно, что после ранения под Дрезденом Батюшков провел некоторое время на лечении в доме рижского купца Мюгеля, с дочерью которого у него завязался роман. Бесплодно гадать, насколько он был глубок и продолжителен. Важно другое: сам Батюшков пожелал придать ему в создаваемом им биографическом мифе весьма значительное место. Во всяком случае, поэт счел возможным много лет спустя сделать его достоянием карамзинистского кружка, и Дашков еще в 1814 г. будет в письме к Вяземскому острить насчет загадочной рижской красавицы¹⁹. Судя по всему, уже очень рано рижский роман был задним числом стилизован по «петраркистской модели», что очень наглядно следует из «Воспоминаний 1807 года» (полной редакции текста)²⁰. Для такой стилизации материал готовился в «Вечере», что явствует из сличения концовок двух стихотворений.

«Вечер» заканчивается картиной, отсутствующей у Петрарки:

О лира, возбуди бряцаньем струн златых
И холмы спящие, и кипарисны рощи,
Где я, печали сын, среди глубокой ночи,
Объятый трепетом, склонился на гранит...
И надо мною тень Лауры пролетит!.. (Б, I, 384).

Никакой «тени Лауры» в 50-й канцоне нет. Зато совершенно аналогичный образ (но детализированный и развернутый) завершает «Воспоминание»:

И в час полуночи туманной
 Мечтой очарованный,
 Я слышу в ветерке, принесшем на крылах
 Цветов благоуханье,
 Эмилии дыханье:
 Я вижу в облаках
 Ее, текущую воздушною стезею...
 Раскинуты власы красавицы волною
 В небесной синеве,
 Венок из белых роз блистает на главе... (Б, I, 368).

Излишне (для наших целей) подробно разбирать все «петраркистские» детали этого образа. Важно отметить другое: для того чтобы они могли войти во вполне уже оригинальное стихотворение Батюшкова, потребовался опыт «Вечера», где поэт *еще* тесно связан с чужим оригиналом, но где чужой текст уже служит материалом для выражения собственного чувства.

Итак, поэтически чувствовать и поэтически переживать любовные коллизии молодой Батюшков учится в первую очередь у Петрарки, поэтически выражать свое чувство — у Жуковского. И если одна часть этих уроков — эксперименты по созданию «рустического стиля», — отразившись в нескольких ярких текстах рубежа 1800—1810-х гг., вскоре будет оставлена, то другие — связанные с разработкой лирической коллизии — будут иметь свое продолжение. Сближение Жуковского и Петрарки, наметившееся в художественном сознании молодого Батюшкова, впоследствии будет глубоко осмыслено и воспринято как принципиально важное.

Время личного знакомства (1810), а затем тесного сближения Батюшкова и Жуковского принято трактовать как период наиболее значительного литературного отталкивания Батюшкова от поэзии его нового друга. Батюшков, только что преодолевший очередной духовный и литературный кризис, как раз в эту пору пытается разработать новый тип русской «анакреонтейи» (опосредованной Парни), а затем — новый тип дружеского послания, в значительной степени вобравший в себя горадианско-анакреонтический опыт. На этом пути Батюшкова ждали блестящие успехи, оказавшие значительное влияние на весь строй русской поэзии: в глазах многих исследователей литературный облик Батюшкова по сей день ассоциируется в первую очередь с его творчеством 1810—1813 гг. Поэт так и остался для них «русским Парни».

Этот путь с неизбежностью, казалось бы, должен был уводить Батюшкова в сторону от линии поэтических исканий Жуковского. Многие вроде бы говорят за то, что так оно и было на самом деле. Комментаторы давно уже обнаружили факты шутивно-иронического цитирования и комического переосмысления текстов Жуковского в сочинениях Батюшкова начала 1810-х гг. На основании обнаруженных фактов исследователи нередко делали выводы о «борьбе» Батюшкова с Жуковским, о его «протесте» против мистического спиритуализма и бесплотного идеализма.

Насколько, однако, подобные мнения справедливы? В своей новой

книге В. Э. Вацуро едва ли не впервые выявил и сделал предметом анализа период поэтического «горацианства» Жуковского, пришедшийся на 1809—1813 гг. (т.е. как раз на годы сближения с Батюшковым и «анакреонтических» увлечений последнего!) и пришел к неожиданному для традиционного историко-литературного сознания выводу о том, что и применительно к этой поре можно говорить о «параллелизме литературного развития» двух поэтов, приводящем к сходным художественным результатам «почти с фатальной закономерностью»²¹.

«Параллелизм развития» эстетических систем не исключал возможности спора и даже полемики относительно мировоззренческого содержания этих систем. Однако самая направленность этого спора, как представляется, была диаметрально противоположной той, что рисовалась воображению большинства исследователей.

К февралю 1810 г. относится один из первых опытов Батюшкова в новом роде — стихотворение «Привидение», представляющее собой вольный перевод «Le Revenant» Парни. Именно в этом тексте исследователи усматривали острую полемику с Жуковским — на том основании, что в нем обнаруживается перефразированная и помещенная в новый контекст строка из «Людмилы» Жуковского. «В час полуночных явлений» (у Жуковского: «В час полуночных видений»); отметим также использование Жуковским лексически более близкого «Привидению» варианта этой формулы в «Гимне» (Из Томсона): «И в час торжественный полночного явления». Однако этот шуливый «полемический жест» — лишь часть более широкого и значительного диалога.

Приступая к переводу Парни, Батюшков не мог не помнить, что в русской поэзии уже существовал чрезвычайно интересный прецедент сочинения, посвященного аналогичной теме — загробной любви и посмертному спиритуальному явлению возлюбленного живой подруге. Это стихотворение Жуковского «К Нине» (1808; опубликовано в 1809 г. в «Вестнике Европы»). Вслед за Веселовским его обычно считают обращенным к Маше Протасовой²², что в общем справедливо, хотя, конечно, героиня стихотворения — не столько реальная пятнадцатилетняя Маша, сколько вообще идеальный объект любви, феномен которой в ту пору страстно занимал Жуковского. Стихотворение оказывалось соотношенным с тогда же написанной «Песней» («Мой друг, хранитель ангел мой...»), которая также считается — и с еще большими основаниями — обращенной к Маше Протасовой, что не мешает ей быть переводом — и довольно точным — стихотворения Фабра д'Эглантена. Не исключено, что и в основе послания «К Нине» лежит какой-то (пока не обнаруженный) иностранный источник. Как бы то ни было, перед нами явно экспериментальные опыты по созданию любовной лирики принципиально нового для русской поэзии типа²³.

Они очень тесно связаны с религиозно-этическими исканиями Жуковского 1800-х гг. В эту пору Жуковский-поэт пытается преодолеть остро ощущаемую трагедийность жизни посредством *argumento ad religionis* —

опоры на общепринятые религиозные ценности. Однако религия, воспринятая как авторитетная система представлений, но не пережитая лично, парадоксальным образом оказывается (по крайней мере, до середины 1810-х гг.) формой *рационалистического* обоснования оптимизма. В самой своей религиозности Жуковский еще остается сыном 18 столетия.

В послании «К Нине» религиозный постулат — вера в бессмертие — делается аргументом для рационалистического снятия проблемы страдания в любви, ибо в обетованном трансцендентном соединении любящих земная любовь не только продолжится, но и обретет наконец свое идеальное претворение. Разумеется, к реально-эмпирическому пласту биографии Жуковского все это имело весьма отдаленное отношение: все, что нам известно о тогдашних биографических обстоятельствах поэта, говорит о том, что его настроения и эмоции были далеки от безмятежного спокойствия. В поэзии доводилось то, что не удавалось воплотить в жизни. Результатом поэтического воплощения новой «идеологии любви» оказалось создание новой формы медитативной любовной лирики. Это было некое боковое движение в сторону от элегии: центральный элегический мотив — утраты, «не-обладаний» — оказывался здесь устраненным. Устранялся и эротически-чувственный момент, что позволяло переключить тему в чисто спиритуальный модус и облегчить ее оптимистическое (так сказать, «антиэлегическое») решение.

Экспозиционная часть послания «К Нине» вводит ключевую тему: заканчивается ли любовь после окончания земной жизни? 11 вопросов с десятью анафорическими «Ужели?» искусно варьируют нюансы этой темы, чтобы наконец подвести к эффектному ответу:

О Нина, я внемлю таинственный голос:
Нет смерти, вещает, для нежной любви;
Возлюбленный образ, с душой неразлучный,
И в вечность за нею из мира летит —
Ей спутник до сладкой минуты свиданья. (Ж, I, 55).

Этот тезис «иллюстрируется» затем картинами посмертного общения умершего с оставшейся на земле возлюбленной. Но чтобы развернуть соответствующие картины, Жуковский предварительно вводит в стихотворение тему скорой (и ранней) смерти — тему, уже апробированную им в ряде стихотворений, от «Сельского кладбища» до «Вечера»:

О Нина, быть может, торжественный час,
Посланник разлуки, уже надо мною;
Ах! скоро, быть может, погаснет мой взор.
К тебе устремляясь с последним блистаньем,
С последнею лаской утихнет мой глас.
И сердце забудет свой сладостный трепет... (Ж, I, 55).

Стихотворение Батюшкова как бы включается в диалог с текстом Жуковского именно с этого момента. Мотив скорой ранней смерти — его «завязка»:

Посмотрите! в двадцать лет
 Бледность щеки покрывает;
 С утром вянет жизни цвет:
 Парка дни мой считает
 И отсрочки не дает. (Б, I, 176).

Дальнейшее развертывание темы и у Жуковского, и у Батюшкова идет во многом параллельно — при том, что трудно отделаться от впечатления травестийной трансформации мотивов одного текста в другом:

Спокойся, *друг милый*, и в самой разлуке
 Я буду хранитель *невидимый* твой.
Невидимый взору, но *видимый* сердцу:
 В часы испытанья и мрачной тоски
 Я в образе *тихой*, небесной надежды,
 Беседуя скрытно с твоею душой,
 В прискорбную буду вливать вливать утешенье...
 (Ж, I, 55—56).

Я не стану, *друг мой милый*,
 Как мертвец тебя пугать
 В час полunoчных явлений
 Я не стану *в виде* тени
 То внезапно, то *тишком*,
 С воплем в твой являться дом.
 Нет, по смерти *невидимкой*
 Буду вокруг тебя летать;
 На груди твоей под дымкой
 Тайны прелести лобзать...
 (Б, I, 176—177)

Ситуативная, лексическая и интонационная близость описаний подчеркивает разницу трактовок. У Жуковского «невидимый спутник» является вестником небесной надежды; у Батюшкова — вовсе не связанным с тайнами инобытия шаловливым «призраком» былого возлюбленного. Соответственно и сами «знамения» их незримого присутствия оказываются подчеркнуты разными:

Когда ты — пленившись потока журчаньем,
 Иль блеском последним угасшего дня ...
 Иль сладостным пеньем вдали соловья,
 Иль веющим с луга душистым зефиром,
 Несущим свирели далекия звук,
 Иль стройным бряцаньем полunoчной арфы,
 Нежнейшую томность в душе ощутишь,
 Исполнишься тихим, унылым мечтаньем
 И, в мир сокровенный душою стремясь,
 Присутствие Бога, бессмертья награду,
 И с милым свиданье в безвестной стране
 Яснее постигнешь, с живейшею верой,
 С живейшей надеждой от сердца вздохнешь...
 Знай, Нина, что друга ты голос внимаешь...
 (Ж, I, 56).

Если лилия листьями
 Ко груди твоей прильнет.
 Если яркими лучами
 В камельке огонь блеснет,
 Если пламень потаенный
 По ланитам пробежал,
 Если пояс потаенный
 Развязался и упал, —
 Улыбнися, друг беспечный,
 Это я!..
 (Б, I, 177).

Вместе с тем соотнесенность текста Батюшкова со стихотворением Жуковского подчеркнута не только близостью риторического развертывания темы (выражающейся, в частности, в игре на синтаксических повторах), но и прямыми мотивно-фразеологическими переключками. У Жуковского посмертный «голос друга» воплощается в «веющем с луга душистом

эфире» — у Батюшкова герой-невидимка будет «развевать» «легким уст прикосновеньем, как зефира дуновеньем, от каштановых волос тонкий запах свежих роз». У Жуковского «голос друга» звучит «стройным бряцаньем полуночной арфы» — у Батюшкова слышится «глас мой томный, арфы голосу подобный»²⁴.

Но даже в самих этих параллелизмах ощутима принципиальная разнонаправленность: Батюшков последовательно переключает тему из экзистенциально-серьезного плана в план «несерьезно»-эротический. Особенно заметно это при сопоставлении ситуативно сходных концовок стихотворения: и там и тут «дух» оказывается у постели возлюбленной. Но внешнее ситуативное сходство оборачивается кардинальным расхождением: у Жуковского это «смертная постель», у Батюшкова — так сказать, ложе неги. «К Нине» завершается смертью героини — и эта смерть знаменует начало новой истинной жизни и «восторг свиданья» с прежним другом. «О Нина, о Нина, бессмертье наш жребий», — провозглашает заключительный стих Жуковского. «Привидение», наоборот, завершается пробуждением героини — и это пробуждение окончательно обнаруживает непроходимую грань между остающейся на земле красавицей и ее умершим возлюбленным. Более того: оказывается, вся картина посмертного свидания была всего лишь «мечтой», прихотливой игрой воображения. Заключительные стихи: «Час блаженнейший!.. но ах! Мертвые не воскресают», — звучат как своего рода грустно-ироническая реплика на концовку стихотворения Жуковского.

Здесь следует сделать одно существенное уточнение. Означают ли эти строки, что Батюшков подвергал сомнению христианскую догматику и не верил в воскресение мертвых (а именно так склонны толковать эти стихи некоторые литературоведы)? Конечно, нет. Во-первых, в историческом времени мертвые действительно не воскресают. Во-вторых, тема «воскресения» в языке эротической поэзии Батюшкова приобретала особые смыслы: «умирание — воскресение» предстает в ней как метафора любовного акта. Поэтому мертвые «не воскресают» и в том еще смысле, что область земных блаженств для них навсегда закрыта, — о том же, какими будут «небесные блага», человеку знать не дано. Здесь вовсе не декларация «стихийного материализма» — здесь грусть по скоротечности и иллюзорности земной любви, как и земной жизни вообще. Эта грусть, преобразующая самый эротизм, придает батюшковскому стихотворению совершенно особый колорит, резко выделяющий его на фоне «легкой поэзии» предшественников и современников. Отсюда и самая возможность соотносить этот текст не столько с анакреонтически-горацианскими опытами Капниста или Державина, сколько со «спиритуальной» лирикой Жуковского. Не случайно, конечно, «Привидение» в «Опыте в стихах и в прозе» оказалось помещено не в «Смеси», а в «Элегиях».

Хорошо известна авторская интерпретация идеи «Привидения», высказанная в письме Гнедичу от середины февраля 1810 г.: «Посылаю тебе, мой друг, маленькую пьеску, которую взял у Парни, т.е. завоевал. Идея

оригинальная... В ней какое-то особое *нечто* меланхолическое, что-то мистическое а *proposito*. И — в заключение того же письма: «Прочитай Парни Самариной. Это в ее роде: любовь мистико-платоническая (Б, II). Между тем, батюшковское прочтение текста Парни, вообще говоря, весьма нетривиально и вовсе не вытекает с неизбежностью из содержания французского оригинала: как справедливо заметил Н. Н. Зубков, «у Парни нет ничего подобного: его стихотворение — всего лишь либертенская шутка над смертью, изящная и беззаботная»²⁵. Необычные акценты, расставленные Батюшковым, отражают очень важный момент в понимании им задач «легкой поэзии» — последняя должна была служить сублимации и спиритуализации эроса. Парни как бы изначально «петраркизируется».

В. Э. Вацуро показал, что эта установка непосредственно отразилась на самом стилистическом строе стихотворения: «...Тема спиритуалистической любви все яснее проступает в гедонистической оболочке: она придает странную нематериальность миру чувственных вещей, описанному привычными средствами перифрастической эстетизирующей лирики. В лексике стихотворения преобладают слова семантического поля со значением легкости, неполноты, неуловимости... на этом фоне традиционные перифразы эротической поэзии словно теряют свой денотат, превращаясь в чистые символы... Здесь словно торжествуют стилистические принципы Жуковского»²⁶.

Это очень тонкое наблюдение. Но оно с особой остротой ставит вопрос: почему Батюшков все же попытался решить «тему Жуковского» хотя и в его стилистическом ключе, но в направлении во многом — если не в основном — от него отличным?

Как кажется, на этот вопрос проливает некоторый свет запись, сделанная Батюшковым в записной книжке, подаренной ему Жуковским в мае 1810 г. В этой записи нашла свое отражение та концепция эроса, которая сложилась у Батюшкова в пору, близкую созданию «Привидения»: «Любовь может быть в голове, в сердце и в крови. Головная всех опаснее и всех холоднее. Это любовь мечтателей, стихотворцев и сумасшедших. Любовь сердечная реже других. Любовь в крови весьма обыкновенна: это любовь бюффона. Но истинная любовь должна быть и в голове, и в сердце, и в крови... Вот блаженство! — Вот ад!» (Б, II, 29).

То толкование любви, которое было предложено в поэзии Жуковского 1808 г., должно было казаться Батюшкову — в свете этих представлений — чересчур «головным» и чересчур «холодным». Любовь, в которой усилием разума, пусть и опирающегося на веру, оказалась с легкостью побеждена «мука», казалась слишком малоправдоподобной. Не столько избыточная «спиритуальность», сколько избыточная «умозрительность» и избыточный рационализм должны были вызвать у Батюшкова сомнения и желание выступить с ответной поэтической репликой.

«Привидение» и стало попыткой приблизиться к поэтическому воплощению темы «истинной любви», соединяющей «любовь в крови» (явный

эротически-чувственный момент), «в сердце» (нежность и, по авторскому определению, «меланхолия») и «в голове» (дистанцирующая спиритуализация чувственно-эротических картин и грустно-ироническая улыбка в финале).

Вместе с тем «Привидение» знаменует неприятие Батюшковым серьезного подхода к решению экзистенциально значимой темы — именно потому, что возможность серьезного разрешения этой темы в направлении, сколько-нибудь обнадеживающем человека, Батюшковым вряд ли предполагалась. Он сомневается в возможности победить страсти и вызванные ими «муки» — верою. Поэтому он предпочитает уйти в сторону и (с помощью по-особому осмысленного Парни) ответить полушушливой репликой на серьезную декларацию Жуковского.

«Привидение» оказывается ключом едва ли не ко всем «анакреонтическим» и «горацианским» стихам Батюшкова 1810—1813 гг. — вплоть до «Моих Пенатов» и примыкающих к ним дружеских посланий. Во всех этих сочинениях предпринята попытка скрыться от трагического мира и от трагических вопросов в условно эстетизированный и «антиквизированный» мир легкой поэзии, где для трагически-серьезных вопросов попросту нет места, вернее, где они получают нарочито облегченное разрешение. Но сама эта облегченность не скрывается, а всячески манифестируется с помощью декоративно-условного реквизита. В «Привидении» элементами такого реквизита оказываются античные боги — отсутствующие у Парни Парка и Зевес, от которых будто бы зависит судьба героя (и которые перейдут затем в дружеские послания). Об истинном Боге и истинной судьбе поэт не может — а потому и отказывается — судить.

«Легкая поэзия» Батюшкова, таким образом, предстает репликой на поэзию Жуковского: она подразумевает поэзию Жуковского как необходимый фон для своего восприятия. Только на этом фоне она обретает подлинный смысл — как сублимация трагической темы²⁷. Вне поэзии Жуковского «легкая поэзия» Батюшкова совершенно теряет свое концептуально-мировоззрительное содержание и способна восприниматься (и воспринимается!) в уплощенно-примитивизированном ключе — как «поэзия земных радостей и наслаждений».

1814—1815 гг. — период глубокого кризиса в биографии Батюшкова и период высочайшего подъема в его творчестве. Тотальная переоценка ценностей привела к полной перестройке жанровой системы батюшковской поэзии. Почти все важнейшие сочинения Батюшкова этой поры — элегии.

Поворотным моментом в создании новой системы оказалась элегия «На развалинах замка в Швеции» (1814). Она строится на контрасте между целостным миром исторической древности и трагически-пессимистическим сознанием современного человека, воскрешающего в своем воображении картины старины, чтобы на их основании предаваться рефлексиям о бренности человеческого бытия. На новом витке творческой биографии происходит возвращение поэта к тем принципам элегического построения, которое мы наблюдали уже в «Вечере».

Совершенно прав В. Э. Вацуро, когда, отвергая расхожие представления об этом батюшковском сочинении как особой, «эпической» элегии (в которой эпическое описание будто бы является жанровой доминантой и «решительно превагирует» над лирической медитацией), подчеркивает исключительную роль в нем субъективного начала. Наблюдения над соотношением лирического субъекта и описываемого им мира закономерно приводят исследователя к выводу: «Он <Батюшков. — О.П.> пишет “о себе”, подобно Жуковскому в “Сельском кладбище”, совершенно так же вызывая из небытия картины мирной патриархальной жизни “праотцов села”. Нет необходимости доказывать специально, что в своих художественных основах обе элегии схожи чрезвычайно, при всей разнице сюжета и материала, и что основные выводы, полученные на материале стихотворения Батюшкова, могут быть подтверждены анализом “Сельского кладбища”»²⁸.

Специально доказывать сходство «Сельского кладбища» и элегии Батюшкова действительно нет необходимости. Но на некоторых важных моментах этого сходства остановиться, пожалуй, стоит — для того чтобы понять, как осуществлялось зрелым Батюшковым осмысление элегического построения и элегической проблематики Жуковского.

Элегия «На развалинах замка в Швеции», в отличие от раннего «Вечера», соотнесена со всеми основными уровнями текста «Сельского кладбища», включая композицию, общий элегический «сюжет», мотивы, образы, стилистику и элементы стиховой речи — вплоть до мельчайших. Самый первый стих («Уже светило дня на западе горит») не мог не вызвать в памяти читателей начального стиха «Сельского кладбища» («Уже бледнеет день, скрываясь за горою»). Демонстративно манифестированное сходство поддерживается параллелизмом интонационно-синтаксической и грамматической структуры. Оба стихотворения начинаются со слова «Уже», за которым следует в перечислительной конструкции серия фраз с предикатом настоящего времени. Это изначально создает, во-первых, эффект постепенного погружения в ночь («эффект Жуковского!»), а во-вторых — эффект соприсутствия: каждый из сменяющихся моментов времени переживается элегическим субъектом (и читателем) как настоящий. Далее и у Жуковского, и у Батюшкова вводится тема ночной тишины, усугубляющейся одиночными звуками. Этот прием подчеркивается употреблением анафорически повторенного «лишь»:

В туманном сумраке окрестность исчезает...

Повсюду тишина, повсюду мертвый сон:

Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает.

Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

(Ж, I, 15).

И все в глубоком сне поморие кругом.

Лишь изредка рыбарь к товарищам взывает,

Лишь эхо глас его протяжно повторяет

В безмолвии ночном.

(Б, I, 166).

В случае Жуковского использование соответствующих грамматико-синтаксических структур может быть объяснено непосредственным влиянием Грея²⁹; в случае Батюшкова его можно объяснить только сознательной ориентацией на текст Жуковского.

Эта ориентация выступает и на других уровнях плана выражения, иногда с особенной наглядностью. Так, строка «Лишь изредка рыбарь к товарищам взывает» выглядит как вариация стиха Жуковского: «Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает». У Батюшкова не только повторяется начало соответствующей строки из «Сельского кладбища» (Лишь изредка...), но и сохраняется ее мелодический рисунок: в обеих строках состав ударных гласных в основном совпадает. Более того: в мужских клаузулах сохранены те же опорные гласные, что и Жуковского, а женские рифмы вообще оказываются грамматически и фонетически тождественными.

Как и в случае, который мы имели возможность наблюдать еще в «Вечере», Батюшков затем закрепляет впечатление диалога с Жуковским с помощью повторного реминисцирования, то есть воспроизводя отсылку к Жуковскому дважды, с разными вариациями. Если строка из «Сельского кладбища»: «Повсюду тишина, повсюду мертвый сон», — сначала отозвалась в строчке второй строфы: «И все в глубоком сне поморие кругом», то в третьей строфе она отзовется в стихе: «Все тихо: мертвый сон в обители глухой». В первом случае знаками реминисцирования служат ключевое слово «сон», эпитет «глубокий», который звучит как вариант «мертвого», «все», выступающее семантическим эквивалентом наречия «повсюду»: фонетическим знаком реминисцирования оказывается мелодическая организация стиха, особенно его последней части, в которой — как и у Жуковского — два заключительных ударных икта инструментованы на «о». При повторном реминисцировании на первый план выдвигаются несколько иные компоненты: сохраняется «все» как эквивалент «повсюду», но вместе с тем появляется наречие «тихо» как вариация «тишины», наконец, «сон» получает тот же эпитет, что и в элегии Жуковского, — «мертвый». Вокалический рисунок стиха несколько меняется, но дублетная ударяемость на «о» сохранена — хотя позиционно несколько в ином месте, зато именно в тех словах, которые непосредственно отсылают к «Сельскому кладбищу».

Густота (и «глубина») реминисценций из «Сельского кладбища» в начале стихотворения задает определенный эмоционально-семантический регистр для восприятия дальнейшего движения лирического сюжета: картины героической жизни древних скандинавов проецируются на картины обыденной жизни героев элегии Грея — Жуковского. И та и другая равно бессильны перед всепоглощающим временем: и та и другая сохраняются лишь в меланхолическом воспоминании «пришлеца».

Концовка элегии вновь активизирует реминисцентный слой, отсылающий к Жуковскому, причем реминисцентность здесь приобретает особенно сложный и изощренный характер. С одной стороны, в заключительных стихах («Здесь тлеют праотцев останки драгоценны: // Почти их гроб святой!») трудно не усмотреть реминисценции знаменитых стихов Жуковского: «Здесь праотцы села, в гробах уединенных // Навеки затворясь, сном непробудным спят». Но вместе с тем здесь, видимо, содержится отсылка и к другому месту «Сельского кладбища» — к тому эпизоду, где

вводится тема будущего посетителя кладбища и «селянина», рассказывающего страннику об умершем. И дело не ограничивается тематическим параллелизмом: соответствующие стихи воспроизводят фонетическую структуру рифмующих окончаний стихов Жуковского (только в иной компоновке):

А ты, почивших друг, певец уединенный,
И твой ударит час, последний, роковой;
И к гробу твоему, мечтой сопровождаемый,
Чувствительный придет услышать жребий твой.
(Ж, I, 16).

Оратай ближних сел, склоняясь на посох свой,
Гласит ему: «Смотри, о сын иноплеменный,
Здесь тлеют праотцев останки драгоценны:
Почти их гроб святой!»
(Б, I, 168).

Сохраняя целый ряд формальных признаков кладбищенской элегии, «На развалинах замка...» знаменовала переход к новым жанровым формам. Батюшков не ограничился только «расширением» материала, перенеся «кладбище» из идиллического времени уединенного села во время историческое. «Историческое» (т.е. «объективированное») содержание оказывалось таковым лишь на внешнем уровне. Обобщенно-мифологизированный характер изображенной «истории» позволил Батюшкову совершить еще один принципиально важный шаг: выстроить текст как бы на совмещении двух временных планов — «древнего» и «современного».

Изображение подвигов скандинавских воинов проецировалось на совсем недавние события — антинаполеоновский поход русской армии. О таком проективном задании свидетельствует не только аллюзионная формула «галлов бич и страх», но и то обстоятельство, что Батюшков вскоре перенес ряд образов и фразеологических формул из «шведской» элегии в «Переход через Рейн»³⁰:

Тебе он обречен, о бог, властитель брани
Всегда и всюду твой!
Там чаши радости стучали по столам,
Там храбрые кругом с друзьями пировали...
Где вы, отважные толпы богатырей.

Вы, дикие сыны и брани и свободы,
Возникшие в снегах, средь ужасов природы.
Средь копий, средь мечей!
(Б, I, 166, 167, 168).

И провиденьем обречен
Царю, отчизне благодарной!
Костры над Рейном дымятся и пылают!
И чаши радости сверкают!

И час судьбы настал! Мы здесь, сыны снегов,
Под знаменем Москвы, с свободой и громами,
Стеклись с морей, покрытых льдами...
И стяги древние средь копий и мечей.
(Б, I, 251, 252).

Двупланый характер «исторического» материала позволяет и центральную фигуру «скандинавской» части элегии — юного воина — также строить на двупланном принципе: в ряде важных моментов персонаж оказывается соотношен с самим Батюшковым. О такой соотношенности свидетельствует, помимо прочего, появление в элегии некоторых биографических мотивов, которые можно найти в батюшковской поэзии военных и послевоенных лет. К посланию «К Дашкову», например, отсылает тема клятвы юноши («быть ужасом врагов, // Иль пасть, как предки пали, с славой») и образ хранящего заветы «славы» старого воина с «израненной рукой» (ср. с упомянутым в послании «израненным героем, кому известен

к славе путь»). Морское возвращение на родину также связано с биографическим подтекстом, и, конечно, в элегии не случайно использована та же «фоносемантика», изображающая веяние ветра и движение корабля, что и в биографической «Тени друга» («Уж веет кроткий ветер вослед твоим судам» — и «Чуть веял ветерок, едва сверкали волны»). Автобиографична и оставленная на родине невеста: характерно, что приемы изображения влюбленности («Едва на жениха взглянуть украдкой смеет, // Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет») перейдут из «шведской» элегии в «Тавриду», связанную с безответным чувством Батюшкова к Анне Фурман («Твой друг не смеет и вздохнуть: // Потупя взор, стоит, дивится и не смеет»).

Идеальный мир героини и любви предстает опрокинутой в давно прошедшее проекцией недавних надежд и мечтаний самого Батюшкова: стихотворение пишется уже в ту пору, когда их несбыточность стала очевидной. «Все время в прах преобратило» — это итог не только древней истории, но и совсем свежего личного опыта. Историческое и биографическое как бы сливаются: индивидуальная биография осмысливается как реализация универсального исторического закона.

Таким образом, грань между «объектом» и «субъектом» делалась зыбкой: самый объект оказывался не только пропущен сквозь призму субъективного восприятия, но и сопрячен внутренней жизни субъекта. Его «объективность» делалась во многих отношениях фиктивной. Жизнь внешняя неприметно превращалась в проекцию жизни внутренней. Так готовился переход не только к «унылой элегии» (которая очень многое взяла именно от этого проективного принципа), но и к позднейшим формам философской лирики.

Элегия «На развалинах замка в Швеции» была отражением принципиально нового — остротрагического — взгляда на мир, который окрасит собою все позднее творчество Батюшкова. Особое биографическое преломление этот взгляд найдет в так называемом «Каменецком цикле» — серии элегий, написанных в основном в 1815 г. в Каменце-Подольском, в которых поэтически преломились обстоятельства его неразделенной любви к Анне Фурман. Уже замечено, что каменецкий цикл соотносен с поэзией Петрарки³¹: сама ситуация вынужденной любовной разлуки была воспринята поэтом сквозь призму петраркистского канона. Но в то же время цикл оказался соотносен и с поэзией Жуковского — с ее темами, мотивами и образами, с ее стилевым строем и языком.

Такая двойная соотношенность была не случайной. Мы имели возможность видеть, что сближение Петрарки и Жуковского в художественном сознании Батюшкова происходило еще до начала 1810-х гг. В послевоенные годы восприятие Жуковского как «русского Петрарки» для Батюшкова, видимо, стало принципиально важным. В письме Жуковскому от 3 ноября 1814 г., вдохновляя друга на создание «важной» вещи, достойной его дарования, Батюшков писал: «У тебя воображение Мильтона, нежность Петрарки...» (Б, II, 310). Это, конечно, более чем привычный

комплимент: сам выбор Петрарки в качестве объекта уподобления предполагает ощущение глубинного внутреннего родства двух поэтов. Замечательно и указание на качество, на основании которого осуществляется сближение, — нежность; это понятие, видимо, подразумевает и определенный эмоциональный модус поэзии, и особое свойство поэтического языка. Все эти качества были для Батюшкова особенно ценными: он старательно культивировал их в собственном творчестве.

Как свидетельствует другое письмо Батюшкова к Жуковскому, от августа 1815 г., в каменецкую пору он специально обращается к стихам Жуковского: «...Я их перечитываю всегда с новым и живым удовольствием, даже и теперь, когда поэзия утратила для меня всю прелесть». И далее: «Может быть, придут счастливейшие времена, когда я буду писать, а в ожидании их читать твои прелестные стихи, читать и перечитывать, и твердить их наизусть» (Б, II, 347). Следы внимательного «перечитывания» обнаружилось едва ли не во всех стихах Батюшкова этого периода.

В элегии «Пробуждение» Батюшков словно бы возвращается в магический круг образов «Сельского кладбища»: самая тема противопоставления жизни в ее природно-вещной прелести и омертвелой души лирического персонажа оказывается осмыслена в том ключе, что был задан «Сельским кладбищем». Оппозиция: находящаяся в непрерывном движении жизнь — пребывающая в вечной неподвижности смерть, столь впечатляюще выстроенная в «Сельском кладбище», теперь модифицируется: атрибутами смерти наделена душа лирического героя, а не «объективированный» мир усопших поселян. Однако самый принцип противопоставления сохраняется, как сохраняется и способствующая воплощению этого принципа синтаксическая структура:

Дыхание зари, глас утра золотова,
Ни крики летуха, ни ранний звук рогов,
Ни трели ласточки с соломенного крова,
Ничто не воззовет почивших из гробов³².

...Ни сладость утренних лучей,
Предтечи утреннего Феба,
Ни кроткий блеск лазури неба,
Ни запах, веющий с полей,
Ни быстрый бег коня ретива
По скату бархатных лугов
И гончих лай и звон рогов
Вокруг пустынного залива —
Ничто души не веселит,
Души, встревоженной мечтами...
(Б, I, 186).

Нельзя не заметить, что самые проявления «живой жизни» в обоих произведениях сходны: это ценности не культуры, а природы. И если у Жуковского (как и у Грея) этот выбор был мотивирован самим элегическим объектом — бытием патриархального мира, связанным в первую очередь с природным началом и чуждым «культурным» рефлексиям, то у Батюшкова причины подобного выбора следует искать в состоянии лирического субъекта. В «культурных» ценностях он уже разочарован вполне, и мир природы представляется единственным, что в принципе могло бы примирить его с реальностью печального бытия.

Самые образы природной реальности (по крайней мере, некоторые) несомненно восходят к Жуковскому: утренняя денница, звук рогов (возникающий в «Сельском кладбище» дважды и перешедший из него в другие сочинения Жуковского). Исключительно интересна метафорическая формула «сладость розовых лучей». Она не находит прямого соответствия у Жуковского, но можно предположить, что она построена по аналогии с формулой Жуковского «глас утра золотова» (замещение света звуком у Жуковского и вкусом — у Батюшкова, при сохранении в обоих случаях цветового эпитета). О проекции соответствующего образа на текст Жуковского, как кажется, свидетельствует и поразительное фонетическое сходство обеих формул: начальное сочетание согласного с сонорным *л*, за которым сразу же следует ударное *а*: последующие *с*, *т*, *р*, при этом *т* и *р* у обоих авторов соседствуют: и у Жуковского, и у Батюшкова очевидна также игра с *з* и *в*, как и с окружающими их гласными. Конечно, было бы натяжкой предполагать, что Батюшков сознательно подбирал здесь слова «по созвучиям»: скорее всего у него, с его исключительным чувством поэтического языка, игра с формулой Жуковского автоматическая и, так сказать, на подсознательном уровне повлекла за собою и воспроизведение ее звуковой структуры. «Адресованность» батюшковского образа подкрепляется и тем, что вкус в поэтическом сознании и в поэтическом языке начала века мог ассоциативно сближаться со звуком («гласом») — через такие «поэтизмы», как *сладостные звуки*, *сладкогласие*³³ и т.п.

«Сельское кладбище» — хотя и чрезвычайно важный, однако не единственный фоновый текст «Пробуждения». Еще одно произведение Жуковского, которое могло оказаться важным для Батюшкова, — послание «Тургеневу. В ответ на его письмо» (1813). Это послание — одно из лучших и наиболее субъективно-исповедальных сочинений Жуковского — невольно свидетельствовало о неорганичности «религиозного оптимизма» поэта: в нем преобладали разрушающие гармонию «антроподицеи» ноты глубокого пессимизма и тотального недоверия к жизни. Это замечательное стихотворение увидело свет только в издании «Сочинений» Жуковского 1815 г., т. е. после появления «Пробуждения», однако есть все основания предполагать, что Батюшков был знаком с ним еще до публикации³⁴.

В послании «Тургеневу» тема утрат, по существу, является тематической доминантой, переключающей текст из эпистолярного в элегический жанровый регистр. В отличие от «Сельского кладбища» (и совершенно подобно «Пробуждению») оно строится не на антитезе «природная жизнь» — «физическая смерть», а на противопоставлении неизменно прекрасной природы и печальной человеческой судьбы, с неизбежностью приводящем к выводу об иллюзорности счастья и лишаящем самую природу очарования и прелести:

Бывало, все — и солнце за горой,
И запах лип, и чуть шумящи волны,
И шорох нив, струимых ветерком,
И темный лес, склоненный над ручьем,
И пастыря в долине песнь простая,

Веселием всю душу растворяя,
 С прелестною сливалось мечтой...

 Природа та ж... но где очарованье?
 (Ж, II, 29).

Заметим, что батюшковскому стихотворению здесь оказываются близки и синтаксические конструкции с перечислительными интонациями, и самая последовательность в репрезентации природных образов: свет, запах, движение, звук.

Вместе с тем эксплицированной в послании Тургеневу антитезы «очаровывавшее прошлое» — «безнадежное настоящее» у Батюшкова нет. Ситуация относится только к настоящему времени: бывшая способность к «очарованию» не описывается — отчасти, думается, именно потому, что это уже сделал Жуковский. Самое умолчание в данном случае превращается в род отсылки. Через активизацию подтекста осуществляется универсализация индивидуального опыта, возводящегося в ранг «общего закона». Происходит нечто подобное тому, что мы уже наблюдали в элегии «На развалинах замка в Швеции».

Но и этим текстовой диалог Батюшкова с Жуковским не исчерпывается: на тематический слой «Сельского кладбища» и послания «Тургеневу» накладывается еще один — из уже знакомого нам послания «К Нине». Наиболее явная, «эксплицированная» парафраза обнаруживается в стихе: «Ни запах, веющий с полей» (у Жуковского: «Иль веющим с луга душистым зефиром»). Памятуя об излюбленном Батюшковым приеме «разбро-санного» реминисцирования одной строчки, мы можем заподозрить отсылку к Жуковскому и в предшествующем двойном упоминании «зефира».

Цитатная экспликация одного стиха Жуковского предполагает актуализацию всего контекста. Согласно Жуковскому, именно погружение в природный мир с его звуками, цветами, запахами (в этом ряду — и «веющий зефир») должно исполнить душу «тихим, унылым мечтаньем», устремить ее в лучший мир, дать ей ощутить «присутствие Бога» и уверенность в будущей встрече. Через эти состояния и осуществляется соединение разлученных — судьбой или смертью; в этих состояниях незримо присутствует исполненная христианским «весельем» душа *другого* («...Всем тайным движениям // Души твоей буду в веселье внимать»).

Батюшков, воссоздавая сходную ситуацию, расставляет совершенно иные акценты: «Ничто души не веселит». Ничто и никто: герой не слышит в разлуке голоса возлюбленной. Поэтому гармонический мир природы не служит залогом грядущего соединения, а «запах, веющий с полей», не напоминает о присутствии Бога. Поэзия трагического одиночества достигает в «Пробуждении» высокой степени накала.

Другое стихотворение каменецкого периода, созданное как бы в эстетической зоне поэзии Жуковского, — «Мой гений». Его построение не вполне обычно для элегии. В нем нет элегического «сюжета». В сущности, все

его содержание — манифестация невозможности забыть образ возлюбленной и обобщенно-условный «портрет» этой возлюбленной, самая условность которого в значительной степени объясняется тем, что он создан не обычной памятью, усиленно воспроизводящей эмпирическую реальность, а особой «памятью сердца», эту реальность преобразующей и сублимирующей.

Очевидно, что в основе стихотворения — петраркистская коллизия: видимо, непосредственно к Петрарке восходят некоторые детали текста, в частности элементы портрета²⁵. Однако фоном для этого стихотворения в русской поэзии служила известная «Песня» (1808) Жуковского («Мой друг, хранитель ангел мой...»). Интересно, что к Жуковскому восходит не «портрет», а как раз манифестационно-декларативная часть текста. Батюшков широко использует как само содержание ряда поэтических сентенций Жуковского, так и — не в меньшей степени — некоторые ключевые словесные формулы, перекомпоновывая их в новом порядке (по сравнению с «оригиналом»).

Моей пастушки несравненной
Я помню весь наряд простой,
И образ милый, незабвенный
Повсюду странствует со мной.

Хранитель *гений мой* — любовью
В утеху дан *разлуке* он.

Засну ль? приникнет к изголовью
И усладит печальный сон.
(Б, I, 179).

О ты, с которой *нет сравненья*,
Люблю тебя, дышу тобой <...>.
Во всех природы красотах
Твой образ *милый* я встречаю...
Ты всюду спутник мой незримый...

Мой друг, *хранитель ангел мой*...
Ах! мне ль *разлуку* знать с тобой?..

Твой образ, *забываясь сном*,
С последней мыслию сливаю:
Приятный звук твоих речей
Со мной во сне не расстается...
(Ж, I, 54).

На фоне формульных переключек заметнее становятся новые — по сравнению с Жуковским — эмоционально-смысловые акценты. Всего нагляднее, может быть, это проявляется в том семантическом ореоле, которым окружено ключевое для обоих текстов «петраркистское» понятие «сладость».

И часто сладостью своей
Меня в стране пленяешь дальной.

Засну ль? приникнет к изголовью
И усладит печальный сон.
(Б, I, 179).

Ты сердцу жизнь, ты жизни сладость...

Тобой, и для одной тебя
Живу и жизнью наслаждаюсь...

Чего желать в толь сладкой доле?
(Ж, I, 55, 54).

Как нетрудно заметить, для Жуковского самый дар любви — это уже и есть «сладость жизни»: само наличие объекта любви приравнивается к высшим проявлениям и высшим благам жизни как таковой («Тобою чувствую себя: В тебе природе удивляюсь»; «Любовь мне жизнь») и служит ее оправданием.

Иначе у Батюшкова. «Сладость» отнесена им исключительно к сердечной памяти и противопоставлена реальности «рассудка».

Особенно значимой в этом плане оказывается концовка стихотворения. На фоне очевидной интонационно-грамматической ориентированности на текст Жуковского особенно заметен семантический сдвиг.

Засну ль? приникнет к изголовью
И уладит печальный сон.

(Б, I, 179).

Проснусь — и ты в душе моей
Скорей, чем день очам коснется.

(Ж, I, 54).

Стихотворение Батюшкова, конечно, заканчивается сном не случайно. Такой финал позволяет создать чрезвычайно насыщенный и многоплановый образ. «Печальный сон» — это итоговая формула скорбного бытия: в этом смысле физический сон оказывается продолжением физического бодрствования: и память дневного рассудка, и ночное забытие равно окрашены «печалью». Поэтому и «образ милый» оказывается своего рода успокоительным сновидением, «успокаивающим» печальное бытие, но не устранивающим его горечи.

«Мой гений» продолжает ту полемику с Жуковским о любви, которая была начата в «Привидении». «Рассудок», с таким успехом устранявший драму любви в поэзии (не в жизни) Жуковского и окрашивающий ее трансцендентальным оптимизмом, не находит пути в поэзию Батюшкова.

Видимо, к концу 1815 г. положение меняется: Батюшков нашел (вернее, решил, что нашел) выход из трагических противоречий бытия. Кратковременный период трансцендентального оптимизма оказался связан с обретением религиозной веры. Религиозное обращение было пережито им с необычайной страстностью и с необычайным спиритуальным напряжением. То, что прежде в поэзии Жуковского было для него сомнительным — прежде всего упование на возможность победить верою земные страдания, — теперь кажется безусловно правильным. Но если для Жуковского само присутствие Бога и обетование грядущей жизни есть форма оправдания *здесь-ней* жизни, то у Батюшкова вера в инобытие обернулась отказом от иллюзорных радостей земного бытия и напряженным порывом в иной мир.

Необычайно насыщенным переключками с Жуковским оказалось программное стихотворение «Надежда», которым открывался отдел «Элегий» в «Опытах»...»: Батюшков явно хотел, чтобы оно указывало, в каком ключе должно воспринимать «путь» поэта, каким он теперь виделся ему самому.

Уже давно замечено, что самое начало «Надежды» отсылает к «Певцу во стане русских воинов» Жуковского:

Мой дух! доверенность к Творцу!
Мужайся; будь в терпенье камень.
Не он ли к лучшему концу
Меня провел сквозь бранный пламень?

(Б, I, 165).

А мы?.. доверенность к Творцу!
Что б ни было — Незримой
Ведет нас к лучшему концу
Стезей непостижимой.

(Ж, II, 9).

Н. Н. Зубков обратил внимание и на связь с другим текстом Жуковского — «Песней»³⁶, о которой мы уже имели возможность говорить в связи с «Моим гением».

Можно заметить, что начальные строки стихотворений Батюшкова и Жуковского — «Мой дух! доверенность к Творцу!» и «Мой друг, хранитель ангел мой!» — перекликаются не только интонационно. «Дух» и «друг» соотнесены и позиционно-синтаксически (как объекты обращения), и — что особенно важно для стиховой речи — фонетически. Фонетическое сближение в общем разнородных понятий заставляет фиксировать внимание на семантике поэтических высказываний — и обнажает их глубинную смысловую разнонаправленность.

В «Песне» Жуковского «спасение» и «счастье» приходят от «друга»-возлюбленной: она оказывается «агентом» Божьего промысла и Божественной любви. Мы уже видели, что в «Моем гении» Батюшков дал иную трактовку любви, обреченной остаться без взаимности, отказываясь видеть в ней Божий дар. Но в «Элегии» 1815 г. (полной версии «Воспоминаний») поэт, казалось бы, присоединяется к позиции Жуковского. В первой части стихотворения идеи «Песни» варьируются без всяких полемических оговорок:

Хранитель ангел мой, оставленный мне Богом!..
Твой образ я таил в душе моей залогом
Всего прекрасного... и благодати Творца.
(Б, I, 406).

Однако в контексте «Элегии» эта солидаризация с Жуковским оказывается своеобразным риторическим приемом — формулой мнимой истины, заблуждением, опровергнутым самой судьбой:

Исполненный всегда единственно тобой,
С какою радостью ступил на брег отчизны! <...>
Как снова счастье мне коварно изменило
В любви и дружестве... во всем,
Что сердцу сладко льстило,
Что было тайною надеждою всегда!
(Б, I, 407).

Разочарование в любви влечет за собой разочарование в «отчизне», связывавшейся прежде с упованиями на обретение счастья. В этом отношении контекстно перекликается с «Элегией» тогда же (или почти тогда же) написанная «Судьба Одиссея»:

Казалось, небеса карать его устали
И тихо сонного домчали
До милых родины давно желанных скал.
Проснулся он: и что ж? Отчизны не познал. (Б, I, 188).

«Надежда» может быть вполне понята только в соотнесенности с «каменецами» текстами, как исход из запечатленных в них коллизий. В ней происходит переключение ряда центральных мотивов (и понятий) камеецких сочинений в иной трансцендентный план. Прежде всего, трансцендентный смысл приобретает самое понятие надежды: место «коварно изменившей» надежды на земное счастье занимает христианская надежда «лучшей жизни». Соответственно горечь земной любви и земного отечества

заменяется упованием на иную — небесную любовь в ином — небесном отечестве.

Эта трансформация смыслов приводит к переносу всех атрибутов «надежды» с объекта обманчивой земной любви исключительно на объект и источник любви небесной. Если в «Выздоровлении» Батюшков еще мог писать, обращаясь к идеальной возлюбленной: «Ты снова жизнь даешь: она твой дар благой», то теперь способность такого благодеяния отбирается у нее и полностью передается Богу: «Он! Он! Его все дар благой!» И если в «Элегии» с возлюбленной связывалось представление о добре и красоте и, как следствие, с поэзией («Твой образ я тайл в душе своей залогом // Всего прекрасного... и благодати Творца»), то теперь нужда в «образе милым» как медиаторе отпадает; абсолютные ценности ищутся в Абсолюте, а не в его отражениях: «Он нам источник чувств высоких, // Любви к изящному прямой // И мыслей чистых и глубоких».

С Богом «дух» поэта желает остаться один на один, без посредников.

Одним из самых совершенных стихотворений Батюшкова, написанных после кризиса 1815 г., является «К другу»³⁷. Именно это стихотворение потенциально подготавливало такую разновидность русской элегии, которая развилась уже во второй половине 1920-х гг. и наивысшие образцы которой оказались представлены в лирике Пушкина («Воспоминание») и Баратынского, — элегию философско-медитативную.

Тематически «К другу» представляет собою как бы поэтическую вариацию Эклизиаста: экклизиастическая ситуация оказалась опрокинута в современность; собственный духовный опыт осмыслен в категориях и параметрах библейской мудрости. Это было ново и смело. Но еще смелее было то, что библейский «прототекст» сплетался с новейшими литературными текстами, которые в сознании Батюшкова выступали знаками определенных культурных ориентиров, определенных ценностных комплексов, теперь подвергавшихся осмыслению и переосмыслению. Это сопряжение вечного и современного, символически-обобщенного и культурно-конкретного выстраивает в стихотворении совершенно исключительную смысловую перспективу.

Первые строфы послания вовлекают в «интертекстуальный» диалог прежнее творчество самого Батюшкова. Самая стилистика и мотивы стихов, описывающих утраченный мир «спящих призраков», — не что иное, как прямая отсылка к стилистике и мотивам «Моих Пенатов»:

Мы пили чашу сладострастья.

Но где минутный шум веселья и пиров.
В вине потопленные чаши?

От самой юности служитель олтарей
Богини неги и прохлады...

(Б, I, 199).

Мой друг, скорей за счастьем
В путь жизни полетим:
Уьемся сладострастьем
И смерть опередим.

И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой.

В час неги и прохлады
На ужинах твоих
Ты любишь томны взгляды
Прелестниц записных.

(Б, I, 213).

Намеченный когда-то «путь жизни» привел в тупик: тема обманчивости, «призрачности» былых гораццианских идеалов обнажается посредством введения в стихотворение мотива «развалин».

Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой...

(Б, I, 199).

Л. Я. Гинзбург, опираясь на общепринятый реальный комментарий к приведенным строкам, замечала: «Речь идет о московском доме П. Вяземского, сгоревшем в 1812 году. Дом, а вероятно, и крапива — вполне реальные. Но по законам условного стиля реальность поглощается здесь общим потоком поэтической символики»³⁸.

Л. Я. Гинзбург, как мало кто понимавшая поэзию начала века, совершенно права в отношении «условного стиля». Самое же интересное состоит в том, что Батюшкову в данном случае даже и не требовалось вовлекать «реальность» в поле условных символов. Дело в том, что московский дом Вяземского, вопреки убеждению комментаторов, вообще не сгорал в огне московского пожара: в военные годы у Вяземского вообще не было своего дома в Москве³⁹. «Исчезнувший дом» — это условное выражение ситуации разрушения, гибели, катастрофы старых иллюзий, то есть тех настроений, которые переживает Батюшков после войны. Развалины и пепелище ему нужны как емкий поэтический символ. Это символическое значение «московских пепелищ» подтверждается письмом Батюшкова к Жуковскому от середины декабря 1815 г.: «...Еду в Москву и пробуду там — долго ль, коротко ль, не знаю. Желая с тобой увидеться на старых пепелищах, которые я люблю, как святыню».

Соответственно и все реалии, окружающие картину разрушенного дома, также приобретают условно-символические черты. В первую очередь это относится к пресловутой «крапиве» (в которой и В. Э. Вацуро усмотрел «смелую номинацию, выпадающую из метонимического стиля»⁴⁰). В действительности, конечно, эта крапива не «реальна», а столь же условно-литературна, как и самые развалины: это поэтический символ запустения и забвения. Вполне вероятно, что Батюшков со времен своей литературной юности помнил «Эпитафию самому себе» Павла Сумарокова⁴¹, где образ крапивы был включен в круг традиционных кладбищенских мотивов:

Прохожий! ты идешь, но ляжешь так, как я.
Постой и отдохни на камне у меня;
Взгляни, что сделалось со тварью горделивой.
Где делся человек? — И прах порос крапивой.
Сорви ж былиночку, вспомни о судьбе.
Я дома, ты в гостях. — Подумай о себе.

Возможно, в поле зрения Батюшкова были и какие-то другие тексты с аналогичным поэтическим осмыслением «крапивы». Но за то, что он держал в памяти «Эпитафию...» П. Сумарокова, свидетельствует не только полная синтаксическая симметрия, но и почти полная лексическая тождест-

венность сентенций («И место поросло крапивой» — «И прах порос крапивой»); кроме того, через строку у Батюшкова появляется и «прах».

«Прах красноречивый» — тоже образ отчетливо литературного происхождения, представляющий собою прямую цитату из давнего послания И. И. Гнедича «К Батюшкову» (1807; опубли. в 1810):

Туда, туда, в тот край счастливей,
в те земли солнца полетим,
Где Рима прах красноречивый,
Иль град святой, Ерусалим⁴².

«Прах красноречивый» — не просто присвоение удачной метафоры из стихотворения давнего друга: этот образ, проецируясь на контекст стихотворения Гнедича, как бы подключает ситуацию, обрисованную в элегии Батюшкова, к перспективе всемирной истории, подразумевающей гибель и разрушение непременно итогом всякого цветения. И вместе с тем у Батюшкова происходит характерная переакцентация мотива: если у Гнедича «прах красноречивый» — это атрибут «счастливого края», исполненного величавых воспоминаний, то у Батюшкова от «счастья» не осталось и следа: «прах красноречивый» — это теперь компонент личного опыта и личной судьбы, это не след «чужих» утрат, ставших историей, а олицетворение утрат собственных.

Подчеркнуто литературный круг ассоциаций, который вызывался образом «исчезнувшего дома», указывал на то, что речь в стихотворении идет не о реальном доме князя Вяземского, а о «развалинах» того «домика», который Батюшков выстроил в своей поэзии. Это «развалины» философии «Моих Пенатов».

Созерцание «развалин» (конечно, тоже условно-литературное) вызывает последующие поэтические ламентации. В этих ламентациях и появляются прямые реминисценции из Жуковского. Жуковский — даже в большей степени, чем «друг» — Вяземский, — оказывается тайным адресатом текста. На новом витке поэтической биографии Батюшкова как бы воскресает ситуация «Моих Пенатов» — сочинения, обращенного Батюшковым к Вяземскому, Жуковскому и самому себе. Только концепция нового произведения теперь оказывается принципиально иной.

Первоосновы темы утрат были заложены уже в «Вечере» Жуковского, отголоски которого явственно слышатся в «К другу».

О, братья! о, друзья! где наш священный круг?
Где песни пламенны и музам и свободе?
Где вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе...

(Ж, I, 28).

Помимо общности мотивов здесь обнаруживается и модель интонационно-синтаксической конструкции стихотворения Батюшкова («Но где минутный шум веселья и пиров... Где мудрость светская... Где дом твой...» и т.п.).

Если «Вечер» задал абрис темы, то претворение ее в мотиве «исчезнувшего дома» возникает в другом стихотворении Жуковского, которое нам уже доводилось упоминать, — «А. И. Тургеневу. В ответ на его письмо». Сближает стихотворения Батюшкова и Жуковского самый их жанр — философской элегии, замаскированной под послание: и в том и в другом случае адресат — лишь повод для философских lamentаций и авторефлексий; внимание поэта сосредоточено не на объекте, а на субъекте (и если у Жуковского образ адресата все-таки присутствует как мотивировка для развертывания лирического сюжета, то у Батюшкова этот образ редуцирован предельно; перед нами скорее «знак» адресации).

Тема исчезнувшего дома и связанного с домом «веселого круга» прямо подготавливает соответствующую тему у Батюшкова:

Где время то, когда по вечерам
В веселый круг нас музы собирали?
Нет и следов! Исчезло все — и сад,
И ветхий дом, где мы в осенний хлад
Святой союз любви торжествовали.
И звоном чаш шум ветров заглушали.
(Ж, II, 28).

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?
Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?
Где дом твой, счастья дом?.. он в буре бед исчез...
(Б, I, 199).

Образ разрушенного дома мотивирует у Батюшкова переход к теме утрат как неизбежного итога земного пути. Уже отмечалась связь этой темы и того образного комплекса, в котором она воплотилась, со стихотворениями Державина и И. И. Дмитриева⁴³. Список параллелей можно было бы пополнить: Батюшкову важно было подключить свой текст к максимально широкой традиции, очередной раз универсализировать биографическую коллизию. Однако главной моделью, к которой тяготели и с которой корреспондировали все прочие реминисценции, для Батюшкова все же был Жуковский. Именно у Жуковского самая последовательность в развитии тем (молодость — надежды — разрушенный дом — могилы) и самый набор выражающих эти темы словесных образов находят наиболее полное соответствие:

Минутны странники, мы ходим по гробам,
Все дни утратами считаем:
На крыльях радости летим к своим друзьям
И что ж?.. их урны обнимаем.

(Б, I, 199).

Он их зовет... ему ответа нет!
В его глазах развалины унылы:
Один его минувшей жизни след:
Утраченных безмолвные могилы!

(Ж, II, 29).

Заметим, что соответствующие параллели к строфе Батюшкова обнаруживаются и в других текстах Жуковского — в частности, в послании «К Филалету», служащем во многих отношениях как бы заготовкой к будущему посланию-элегии «Тургеневу»⁴⁴. К этому стихотворению, возможно, восходит интонационно-синтаксическое решение завершающего стиха строфы («И что ж?.. их урны обнимаем»):

Едва в душе моей для дружбы я созрел —
И что же!.. предо мной увядшего могила.

(Ж, I, 59).

Как подтверждение провозглашенной Батюшковым истины о «минутном» странничестве» и неизбежности утрат вводится тема «Лилы». Строфы о «Лиле» композиционно отражают схему послания Жуковского, а именно то его место, которое вводит тему «ушедшего брата» (Андрея Тургенева). Нетрудно заметить, что характеристика «Лилы» в общем корреспондирует с портретом Андрея Тургенева у Жуковского: незаурядные нравственные качества, красноречие, «приятность» натуры, способность возвышать и скреплять дружеские узы⁴⁵. Самое описание внезапной смерти Лилы, построенное как сцепление абсолютно условных и вневещественных «поэтизмов», отчасти адресующих к тексту Державина, в то же время оказывается как бы смонтировано из формул, описывающих смерть Андрея Тургенева.

Цветок (увя!) исчез, как сладкая мечта!
(Б, I, 200).

Один исчез из области земной...
Увы! он зрел лишь юной жизни *цвет*...
Но он и в гроб *мечтой* сопровождается.
(Ж, II, 29).

Печальная история Лилы заканчивается темой «клеветы» и констатацией порочности земного мира, иллюзорности всех земных добродетелей (с прямой цитатой из Экклезиаста):

Так, все здесь суетно в обители сует!
Приязнь и дружество непрочно!
(Б, I, 200).

Помимо прочего, здесь явственно просматривается аллюзия на концовку послания Жуковского — аллюзия, «стягивающая» его мотивы в лаконичную формулу-констатацию:

Мы бросим взор на жизнь, на гнусный свет.
Где милое один минутный цвет.
Где доброму следов ко счастью нет:
Где мнение над совестью властитель,
Где все, мой друг, иль жертва, иль губитель.
(Ж, II, 29).

Следующий за горестной констатацией вопрос: «Но где, скажи, мой друг, прямой сияет свет?» — отсылает к зачину стихотворения («Где мудрость светская сияющих умов?»), тем самым отвергая «светскую» мудрость как заведомо ложную. Однако вопрос о «прямом свете» мотивируется и интертекстуально — формулой Жуковского «гнусный свет», которая как бы подразумевается в самом составе вопроса Батюшкова. Наречие «так», открывающее утверждение, за которым следует вопрос, создает интонацию диалога, присоединения к уже высказанному Жуковским мнению.

В соотнесенности с экклезиастической формулой вопрос о «прямом свете» продуцирует псалмодическую тональность следующих строф⁴⁶.

Выход из пучины сомнений и озарение светом спасительной истины, обретенной через Веру, ознаменованы новым возвращением к поэзии Жуковского. Мотивы Жуковского пронизывают всю заключительную строфу стихотворения:

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:
 Ногой надежную ступаю
 И, с ризы странника свергая прах и тлен,
 В мир лучший духом возлетаю.

(Б, I, 201).

Образ странника, возникающий в стихотворении раньше («минутны странники»), здесь получает свое религиозно-символическое разрешение. Этот образ сам по себе — «топос» религиозной риторики. Но на русской почве поэтическую значимость, характер поэтического символа он приобрел именно в поэзии Жуковского, что и учитывается Батюшковым. Ключевым он оказывается уже в «Путешественнике», где возникает и фразеологическое сочетание «риза странника»:

В ризе странника убогой,
 С детской в сердце простотой
 Я пошел путем-дорогой,
 Вера был вожатый мой.

(Ж, I, 201).

Еще один хорошо знакомый Батюшкову текст с религиозно-символическим осмыслением темы странничества, к тому же завершающийся (как и «К другу») мотивом ухода странника в лучший мир, «небесное отечество», — послание Жуковского «К Блудову»:

Увидите сердцами
 В незнаемой дали
 Отечество желанно,
 Приют обетованный
 Для странников земли.

(Ж, I, 65).

Наконец, самый образ нового света, озарившего путь странника в лучший мир («Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен»), отсылает к совсем недавнему, опубликованному только в начале 1815 г. стихотворению «Теон и Эскин»:

Спокойно смотрю я с земли рубежа
 На стороны лучшая жизни:
 Сей сладкой надеждою путь озарен,
 Как небо сияньем Авроры.

(Ж, II, 81).

Как раз около 1814 года (когда и был написан «Теон и Эскин») в сознании Жуковского происходит резкий мировоззренческий перелом, ознаменовавший принципиально новое — гораздо более личное и гораздо менее традиционалистски-формальное — отношение к религии. «Теодицея» (и «антитеодицея») поэзии зрелого Жуковского во многом опирается на результаты кризиса и нового обретения веры в 1814 г.

По остроумному предположению А. С. Янушкевича, «Теон и Эскин» был задуман как произведение, адресованное Батюшкову. Если исследователь прав, то Батюшков угадал эту адресованность, что подтверждается

всем строем стихотворения «К другу». Но, признав часть провозглашенной Жуковским истины — об обетованной страдающему человеку «лучшей жизни», — он так и не смог на основании этой истины примириться со *здесьней* жизнью и оправдать ее. Батюшков не пожелал восклицать вместе с Теоном: «*Все* небо нам дало, мой друг, с бытием: Все в жизни к великому средство». В известном смысле он так и остался «презирающим жизнь» Эскином, а обретенная надежда оказалась лишь надеждой на скорое обретение жизни небесной. Поэтому за эмфатически-аффектированной концовкой «К другу» просвечивает не теодицея «Теона и Эскина», а «манихейство» послания «Тургеневу»: «Нам счастья нет, зато и мы не вечны!»

* * *

Итак, Батюшков находился в орбите воздействия поэзии Жуковского на протяжении нескольких — важнейших — стадий своей короткой творческой биографии, причем это воздействие не сводилось к усвоению каких-то второстепенных деталей тематики и поэтики, но сказалось на всей поэтической системе Батюшкова, а через него отозвалось в последующей поэтической традиции. В первую очередь это относится к жанру элегии.

Исследователи русской поэзии часто цитируют письмо Батюшкова к Жуковскому от июня 1817 г.: «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе и область элегии расширить. К несчастью моему, тут-то я и встречу с тобой. «Павловское» и «Греево кладбище!» ... Они глаза колят!»

Обычно заявление Батюшкова о его намерении «расширить» область элегии интерпретируется как ретроспективное осмысление автором своего поэтического опыта ближайших лет. Отчасти это, видимо, справедливо. Однако само «расширение» чаще всего толкуется как «эпизация» элегии, как насыщение ее повествовательным материалом. Позволительно, однако, в таком толковании усомниться. Почву для сомнений дает как раз признание Батюшкова в том, что выбранный им путь с неизбежностью предопределяет «встречу» с Жуковским. Путь «эпизации» элегии — это не путь Жуковского; здесь Батюшкову нечего было опасаться «встречи». Да и указание на «Сельское кладбище» и на только что появившуюся «Славянку» как на те образцы, которые «колят» глаза, при таком понимании выглядит странным: никакого отношения к «эпической элегии» эти тексты не имеют.

Конечно, с абсолютной уверенностью утверждать, что именно имел в виду Батюшков, невозможно: перед нами все-таки не итог, а программа. Но все же на основании анализа текстов, предшествовавших этому заявлению и в той или иной степени подготовивших его, можно предположить, что Батюшков имел в виду не «эпизацию», а нечто ей прямо противоположное — так сказать, спиритуализацию жанра, освобождение его от «земного» и переориентацию на «вечное», выход из материального

измерения в «небесное». В собственно литературном плане это приводило к кардинальным изменениям все структуры и внутренней «установки» жанра. В этом Батюшков и мог ощущать родство своих исканий с теми тенденциями в творчестве Жуковского, которые, наметившись еще в «Сельском кладбище», наиболее законченно воплотились в «Славянке».

Схематически результаты поэтических исканий Батюшкова, осуществлявшихся в процессе и под влиянием диалога с Жуковским, могут быть сведены к следующему. Едва овладев — в ходе усвоения поэтики Жуковского — общей моделью элегического мышления, молодой Батюшков затем резко меняет свою жанровую ориентированность и создает такую поэтическую систему, в которой элегическое начало присутствует как глубоко завуалированный субстрат. Новое возвращение к элегическому творчеству знаменовало перестройку элегии как таковой. Эта перестройка происходит на основе *переосмысления* структурно-тематических компонентов поэзии Жуковского.

Уже первый элегический опыт нового периода («На развалинах замка в Швеции»), наиболее тесно и наиболее демонстративно связанный с традицией и ее классическим образцом — «Сельским кладбищем», содержит в себе характерный сдвиг. «Объективный», «описательный» материал, который изначально содержал в себе потенцию метафорически-проективного прочтения, прямо превращается в проекцию авторефлексии лирического героя; «объективный мир» не вытесняет лирического субъекта, а, по сути, поглощается этим субъектом. «Объективность» и «эпичность» текста оказываются фикцией. Этот принцип потом будет использован на другом материале и других сюжетах (например, в «Умиравшем Тассе»).

В ряде последующих элегий происходит редукция элегического сюжета: элегическая ситуация сворачивается до прокламации, до «алгебраической формулы», которая обычно распределена между началом и концом текста. Композиционно центральное место переходит к описательной зарисовке, контрастно оттеняющей пессимистичность декларированной формулы. Для элегии этого типа широко используются элементы, восходящие к Жуковскому (мотивы, фразеология, интонационно-риторические приемы), но при этом их прежняя функция видоизменяется: либо они переносятся с жанровой периферии в центр, из побочных делаются центральными («Пробуждение»), либо заимствуются из неэлегических жанров и начинают выполнять элегические функции, вступая в сложные связи с элементами собственно элегической риторики (как это произошло с элементами песенной поэтики в «Моем гении»).

Логическим итогом развития новых тенденций оказывается превращение элегии в чисто декларативный жанр, где элегическая коллизия вообще исчезает и заменяется духовными резиньяциями с дидактическим оттенком («Надежда»). Такой специфический тип элегии настолько близок по своему содержанию и построению к духовным одам 18 века, что его можно было бы — по аналогии — определить как «духовную элегию».

Собственно, знаком «элегизма» здесь остается — помимо темы смерти — только заостренно личный характер манифестирования надличных истин. Характерно то обстоятельство, что этот тип элегии вырастает не столько из духовной оды как таковой, сколько из прокламационно-риторических компонентов лирики Жуковского.

Особой разновидностью жанра оказывается медитативная элегия-послание, мотивы и принципы построения которой также заимствуются в первую очередь у Жуковского («Филалету» и, в особенности, «Тургеневу»). При этом элегический сюжет превращается в род символического повествования о духовном пути, проходящем через стадии обольщений, утрат, разочарования, отчаяния и надежды. Собственно биографический план описания лишается почти всякой конкретности. Максимальная обобщенность лирического сюжета позволяет строить его на предельно условных образах: одним из «героев» элегии делается сам поэтический язык. Это дает возможность насыщать элегию интертекстуальным материалом, весьма разнородным с точки зрения генезиса. Восходящие к тому или иному источнику поэтические формулы оказываются знаками определенных культурно-идеологических ценностей, и потому сама смена различных языковых пластов описывает «путь» поэта с не меньшей выразительностью, чем собственно «повествование».

Поэтические системы Жуковского и Батюшкова опирались на сходные идеологические и эстетические представления, при том, что взгляды поэтов, при всей их близости, никогда не совпадали вполне. Это не только обусловило известный параллелизм литературной эволюции, но и подготовило почву для исключительно продуктивного поэтического диалога. Жуковский-поэт всегда несколько «опережал» Батюшкова — как смелостью поставленных вопросов, так и новизной поэтического инструментария, с помощью которого эти вопросы превращались из факта внутренней биографии в факт русской поэзии. В удел Батюшкову достались в основном «ответы» — ответы вполне самостоятельные и порою даже вызывающие, но данные все же в рамках поставленных Жуковским вопросов и изложенные в разработанных им категориях. Поэтому, говоря — вслед за Пушкиным — о «школе, основанной Жуковским и Батюшковым», мы не должны забывать, что ее существование вряд ли было бы возможно без той персональной «школы» Жуковского, через которую прошел Батюшков и которую он, в сущности, не покидал до конца своего творческого пути.

- 1 *Le Conservateur Impartial*. 1817. № 83. P. 414. Цитируется по переводу В. А. Мильчиной в изд.: Арзамас: Сб. в двух книгах. М.: Худ. лит., 1994. Кн. I. С. 96.
- 2 *Плетнев П. А.* Заметка о сочинениях Жуковского и Батюшкова. — *Плетнев П. А.* Статьи. Стихотворения. Письма. М.: Сов. Россия, 1988. С. 24—28.
- 3 *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья третья. — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 7. С. 224. Впрочем, как всегда у Белинского (чего нельзя сказать о его новейших последователях),

- жесткость доктрины смягчена исключительным литературным чутьем критика (см., например, с. 240 и след.).
- 4 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 110.
 - 5 Арзамас. Кн. 2. С. 96; Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. С. 24.
 - 6 Суммарно говоря, стихи Жуковского по преимуществу «напевны»; стихи Батюшкова — за единичными исключениями — «петь» нельзя. Эта разница проявляется на всех уровнях словесной организации текста — ср. «подчинение» фоники песенной ритмике у Жуковского и обратное явление у Батюшкова; доминирование гласных в создании мелодического рисунка стиха у Жуковского — и явное главенство согласных у Батюшкова, при особой склонности поэта к игре на сочетаниях сонорных, требующих артикуляционного напряжения и тем самым вступающих в резкое противоречие с принципами «песенной» поэтики. Совершенно справедливо в этой связи заметил Ю. П. Иваск: «Языковая мелодика Батюшкова в известной схеме Эйхенбаума не принята во внимание, не учтена. Это мелодика — не декламационная (Державин), не напевная (Жуковский), не говорная (некоторые строфы «Евгения Онегина»). Это мелодика — не громкой речи, не песенного лада, не разговорных интонаций, а медленного плавного чтения. Это чистая поэзия, зависимость которой от любой прозы, а также от пения, напева — минимальна» (Иваск Ю. Батюшков. — Новый журнал. 1956. Кн. 46. С. 71). Можно предположить, что разные принципы организации стиховой речи у Жуковского и Батюшкова объясняются — по крайней мере отчасти — разными культурно-бытовыми контекстами их поэтического творчества. Для Жуковского это традиция домашнего музицирования и пения, процветавшая в тульско-орловских «культурных гнездах»; для Батюшкова — традиция сценического декламирования, но не «архаического», а «модернизированного», представленного в лирических («элегизированных») монологах трагедий Озерова, исполнявшихся Е. Семеновой.
 - 7 Впрочем, желая показать, что «любовь к «земному», «чувственному миру» никогда не оставляла Батюшкова, что «стихийно-материалистическая основа его мировоззрения не была разрушена», Н. В. Фридман прибегает к лобопытным аргументам: «Даже религиозные образы в элегиях Батюшкова 1815 г. удивительно конкретны и пластичны (например, образ «струя небесных благ» в элегии «Надежда»)» (Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1971. С. 188).
 - 8 См.: Шаталов С. Е. Утверждение романтизма в русской литературе 1810-х годов. — История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790—1825). М.: Наука, 1979. С. 152—153. Как пример сочинения, написанного «буквально “по Жуковскому”», приведена элегия В. Туманского «Монастырь» — рабскую зависимость которой от элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» немедленно отметили современники (см. об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб: Наука, 1994. С. 58). Подражание Жуковскому усмотрено и в следующих стихах из «Тирсиса» В. Панаева: «И полная луна востока выплывала // По тусклой синеве безоблачных небес». Нужно было обладать редкой поэтической глухотой, чтобы в первом стихе не увидеть старательного копирования эвфонических приемов Батюшкова, а во втором — почти буквального повторения стиха из «Тени друга» («В бездонной синеве безоблачных небес»).
 - 9 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 103—104.
 - 10 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 105.
 - 11 Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: К истокам русской поэзии. — Russian Literature. X—3 (1981). P. 207—208.

- 12 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 98.
- 13 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 99.
- 14 *Pamy E.* Œuvres. Tome premier. Paris: De L'imprimerie de P. Didot L'Aine, 1808, P. 19.
- 15 «Вечер» традиционно датируется 1810 г. — по времени первой публикации, в чем, однако, позволительно усомниться: стилистические принципы этого стихотворения вступают в довольно серьезные противоречия с поэтической продукцией этого года (см. об этом ниже). Для отнесения «Вечера» к более раннему времени есть и ряд других — по большей части косвенных — оснований. В декабре 1810 г. Батюшков, отвечая на не дошедшее до нас письмо Гнедича, писал: «Я рад, что тебе понравились мои стихи в Вестнике; они давно были написаны, это очень видно» (*Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1989. Т. 2. С. 150). А. Л. Зорин в комментарии к этому письму отмечает: «О каких именно стихах Батюškова, напечатанных в *ВЕ* в 1810 г., идет речь, установить невозможно» (С. 610). Но действительно ли дело так безнадежно? Прежде всего, естественно предположить, что друзья должны были обсуждать последние публикации (так, в мае ими обсуждалась апрельская публикация «Тибулловой элегии X» — см.: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 136). К тому времени самой свежей была публикация «Вечера», увидевшая свет в ноябре: между нею и предшествующей порцией батюшковских стихотворений в «Вестнике Европы» пролегал перерыв в месяц — до сентября. Кроме того, как следует из письма Батюškова, стихи, понравившиеся Гнедичу, как-то связаны с попытками последнего склонить Батюškова вернуться к переводу Тассо. Вряд ли какой-нибудь иной текст Батюškова мог служить для Гнедича большим доказательством способности (и необходимости!) переводить корифея итальянской словесности. Все это говорит за то, что скорее всего именно «Вечер» был назван самим Батюшковым «давно написанным» сочинением. «Давно», — во всяком случае, означает до 1810 г.: судя по некоторым автобиографическим проекциям — после 1807 г.; судя по особенностям стилистики и стиха — в конце 1808 — начале 1809 г.
- 16 *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 572.
- 17 *Petrarca, Francesco.* Rime: Canzoniere — Trionfi — Estravaganti. A cura di Siro Attilio Nulii. — Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1987. P. 38.
- 18 Здесь и далее произведения Жуковского и Батюškова, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по изданиям: *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений: В 12 т./Под ред. А. С. Архангельского. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1902; *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. / Под ред. В. А. Кошелева и А. Л. Зорина. М.: Худ. лит., 1989. Издания обозначены в тексте соответственно как *Ж* и *Б*: римская цифра означает том, арабская — страницу. Все курсивные выделения в поэтических цитатах принадлежат автору настоящей статьи.
- 19 См. письмо Д. В. Дашкова П. А. Вяземскому от 25 июня 1814 г. — Арзамас. Кн. 2. С. 226.
- 20 По традиции «Воспоминание» датируется 1807 г. — на том основании, что в первопечатной редакции текст имел заголовок «Воспоминание 1807 г.». Такая датировка — явное недоразумение: авторское обозначение года несомненно отсылает не ко времени написания текста, а ко времени отразившихся в нем событий, то есть как раз дистанцирует событие и его поэтическое отражение. В. А. Кошелев предпочел компромиссную датировку: «Написано в 1807—1809 гг.» (*Б*, I, 452). 1809 г. как дата «Воспоминаний» представляется, однако, наиболее вероятным.

- 21 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 93, 95.
- 22 См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб, 1904. С. 119—120.
- 23 Об экспериментальном характере стихотворения «К Нине» свидетельствует, между прочим, и его стихотворный размер — нерифмованный четырехстопный амфибрахий со сплошными женскими клаузулами — стих, уникальный не только для тогдашней поэзии Жуковского, но и вообще для всей русской поэзии начала века. М. Л. Гаспаров связывает распространение в ней амфибрахия с балладой, в частности с балладами Жуковского (1814—1816). По его мнению, выход амфибрахия «за пределы балладного жанра» происходит у того же Жуковского — в «Теоне и Эскине» (*Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 119, 120. Между тем, как видим, дело обстоит несколько иначе: размер впервые апробируется как раз в лирике и из нее приходит в балладу (характерно, что «Теон и Эскин» в жанровом отношении — промежуточная форма).*
- 24 Эти переключки тем интереснее, что образы «зефира» и «арфы» присутствуют и в тексте Парни. Однако нетрудно заметить, что в «Le Revenant» соответствующие места даны в чуждом тексту Батюшкова перефразистически «маньеристском» стиле. Ср.: «Souvent du zéphir le plus doux//Je prendrai l'haleine insensible;//Tous mes soupirs seront pour vous.//Ils feront vaciller la plume//Sur vos cheveux noués sans arts.//Et disperseront au hasard//La faible odeur qui les parfume» и «Ma voix amoureuse et touchante//Pourra murmurer des regrets://Et vous croirez alors entendre//Cette harpe qui sous mes doigts//Sut vous redire quelquefois//Ce que mon coeur savait m'apprendre» (*Parry E. Œuvres. Tome I. P. 25—26. 26—27*). Батюшков как бы корректирует Парни Жуковским.
- 25 *Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе. — Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М.: Книга, 1987. С. 275.*
- 26 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 107.
- 27 Первым, кто с редкостной пронизательностью ощутил трагическую подоплеку «легкой поэзии» Батюшкова, был Г. А. Жуковский. См.: *Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Худ. лит., 1965. С. 164—170.*
- 28 Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 164.
- 29 Ср. наблюдения исследователя: «...Тщательно сохранены пространственно-временная характеристика, греевские временные и уступительные с временным значением наречия (*now, save* — «уже», «лишь»), равно как и анафорические повторы, не дающие распасться четверостишиям и создающие иллюзию постепенного наступления сумерек» (*Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. С. 55*).
- 30 Ср. наблюдения Н. Н. Зубкова (Зубков Н. Опыты на пути к славе. С. 291) и Е. А. Тоддеса (*Тоддес Е. А. Перечитывая Батюшкова. — Батюшков К. Опыты в стихах. М.: Книга, 1987. С. 332*).
- 31 *Зубков Н. Опыты на пути к славе. С. 295.*
- 32 Приводим соответствующую строфу в редакции «Вестника Европы», т.е. в том виде, в каком она была известна Батюшкову в момент написания «Пробуждения» (*Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского. С. 303*). Впоследствии эта строфа была Жуковским кардинально переработана.
- 33 Форма «сладкогласной» встречается в поэзии Батюшкова трижды; кроме того, используются формулы «звук сладкой», «глас сладостный» и т.п. См.: *Shaw J. Tho-*

Thomas. Batiushkov: A Dictionary of the Rhymes & A Concordance to the Poetry. Madison: The University of Wisconsin Press, 1975. P. 299—300.

- 34 Осенью 1814 г., по возвращении в Петербург из-за границы, Батюшков особенно тесно сошелся с А. И. Тургеневым и даже поселился у него на квартире. О Батюшкове часто заходит речь в тогдашних письмах Тургенева к Жуковскому: через Тургенева Батюшков шлет свои замечания на новые стихи Жуковского. Трудно поверить, что в этих обстоятельствах послание Жуковского (высоко ценившегося Тургеневым) было скрыто от Батюшкова.
- 35 См., в частности, 157 и 282 сонеты.
- 36 *Зубков Н.* Опыты на пути к славе. С. 299.
- 37 Вопрос о датировке послания «К другу» чрезвычайно запутан. Л. Н. Майков предположил, что «стихотворение написано в 1815 г. или, может быть, в начале 1816 г.: это указывается совершенным совпадением выраженных в нем мнений с тем, что читается в пьесе «Надежда» и в статье «О морали, основанной на философии и религии» (*Батюшков К. Н.* Сочинения. СПб, 1887. Т. 1. С. 403). Д. Д. Благой без какой-либо специальной аргументации предельно расширил границы возможного времени написания: «написано между 1813 — первыми месяцами 1817 гг.» (*Батюшков К. Н.* Сочинения. М.; Л.: Academia, 1934. С. 472). В. А. Кошелев уверенно утверждает: «Написано в 1815 г.» (Б, I, 457). В. Э. Вацуро дает в своей книге две взаимоисключающие датировки: «между 1813—1814» и 1815 г. (*Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. С. 100, 199). Как представляется, наиболее убедительной остается датировка, предложенная Л. Н. Майковым.
- 38 *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 44.
- 39 Впервые на это обстоятельство, насколько нам известно, обратил внимание А. Л. Зорин. См.: *Зорин А.* «Ах, дайте мне коня!», или Батюшков-1987: Послесторонние заметки. — Литературное обозрение. 1987. № 12. С. 30. Друзей Вяземского какое-то время могла беспокоить судьба его дома в Остафьеве — к счастью, однако, не пострадавшего. Об этом беспокойстве свидетельствует письмо к Вяземскому Жуковского от 13 июня <1813 г.>, в котором самым причудливым образом переплелись *Dichtung* и *Wahrheit*: «Естьли твой астафьевский дом не сожжен и не совсем разграблен, то ты верно найдешь в нем мои бумаги, отправленные тобою туда из Москвы: *Список моих стихов, послания Батюшкова* и пр. Прошу тебя все это мне поскорее доставить. Жаль очень, естьли эти *chef d'oeuvre* употреблены на зажигание французских трубок и на подтирание французских ж<>п» (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 1909. Л. 26 об.).
- 40 *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. С. 200.
- 41 Журнал приятного, любопытного и забавного чтения. 1802. № 2. С. 111. Этот номер почти наверняка был в руках у Батюшкова: вслед за «Эпитафией», на с. 111—115 была напечатана наделавшая много шума «Ода в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» Панкратия (не Павла!) Сумарокова, за чьим творчеством, судя по всему, Батюшков следил очень внимательно. См. в связи с этим язвительное замечание Вяземского в письме Батюшкову от 1 мая 1812 г. — Литературный архив: Материалы по истории русской литературы и общественной мысли. СПб.: Наука, 1994. С. 132 (публ. В. А. Кошелева).
- 42 *Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1956. С. 80.
- 43 *Зубков Н.* Опыты на пути к славе. С. 300 (на с. 300—301 вообще содержатся интересные наблюдения над использованием Батюшковым державинских мотивов); *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. С. 201 (указан аналог стихам Батюшкова

- в «Элегии» (1798) Дмитриева: «Я счастье полагал во счастья родных — // И что же? — только их я обнимаю гробы!»).
- 44 Элегические потенции послания «К Филалету» отметил Б. М. Эйхенбаум в «Мелодике русского лирического стиха». См.: *Эйхенбаум Б. О поэзии*. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 370—371.
- 45 Вместе с тем одним из важнейших источников образа Лилы послужила поэзия Петрарки (наиболее близкие параллели см. в сонетах 156, 157 и, особенно, 292). Вообще этот образ сугубо «собирательный», насквозь литературный и почти столь же условный, как и другие образы послания. Усматривать в Лиле изображение В. И. Кокошкиной (к чему склонны почти все комментаторы) по меньшей мере некорректно.
- 46 Вопрос об источниках этих псалмодических строф весьма интересен и достаточно сложен. Еще Пушкин, как известно, отметил связь стихов о «пере» и «прахе» с Ломоносовым и Тассо. Сравнение ума, погибающего среди сомнений, с не знающим пристани «судном без руля» — одно из распространеннейших в мировой словесности. Показательно, что сравнение героя с гибнущим кораблем возникает буквально в самых первых русских элегиях — Тредьяковского и Сумарокова (см.: *Луковский Г. А. Русская поэзия XVIII века*. Л.: Academia, 1927. С. 55). Однако в свете общей «петраркистской» позиции Багюшкова правдоподобно предположить, что мотив проецируется прежде всего на Петрарку, у которого уподобление смятенной души потерявшему управление кораблю — одно из ключевых (см. в особенности сонеты 132, 272 и 292).

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

В. А. Кошелев

К. Н. БАТЮШКОВ И МУРАВЬЕВЫ:

К. проблеме формирования «декабристского» сознания

Еще при жизни Батюшкова его трагическая судьба была поставлена в связь с крупнейшим явлением общественной жизни России того времени — восстанием декабристов. М. А. Дмитриев в «Мелочах из запаса моей памяти», ссылаясь на устное свидетельство своего весьма информированного дяди, поэта И. И. Дмитриева, заметил: «Батюшков... был воспитан в доме Михаила Никитича Муравьева. С его сыновьями был он в связи дружественной. Очень вероятно, что они открывали ему свое известное предприятие. Батюшков, с одной стороны, не хотел изменить своему долгу; с другой — боялся обнаружить сыновей своего благодетеля. Эта борьба мучила его совесть, гнала его чистую поэтическую душу. С намерением убежать от этой тайны и от самого места, где готовилось преступное предприятие, убежать от самого себя, с этим намерением отправился он в Италию, к тамошней миссии, и везде носил с собою грызущего его червя. К этому могло присоединиться и то, что он был недоволен своею службою и посланником. По этой причине он должен был возвратиться в Россию; а там-то его и грызла его роковая тайна. Хотя это только догадка; но если она справедлива, то, может быть, поэтому-то он, в сумасшествии, и возненавидел всех прежних друзей своих, с виновными вместе и невинных. Известно, что он не мог слышать о них равнодушно...»¹.

«Догадка» И. И. и М. А. Дмитриевых была встречена, вероятно, с сочувствием: ни один из современников Батюшкова, откликнувшихся на «Мелочи...», не счел нужным ее опровергать. Более того: она была повторена, независимо от Дмитриева и не в форме предположения, а как неоспоримый факт, в «Записках...» Н. И. Греча². Н. Ф. Бунаков, автор одного из первых биографических очерков о Батюшкове, основанного на многочисленных разысканиях и беседах с еще живыми родственниками поэта, впервые указал на действительную причину его заболевания (генетическую, по линии матери, предрасположенность к сумасшествию), но опять-таки не опроверг Дмитриева, а, напротив, косвенно поддержал «догадку». Рассказывая, например, о поездке Батюшкова на юг в июне 1818 г., биограф привел характерную деталь: «В путь <Батюшков. — В. К.>

отправился вместе с Сергеем Ивановичем Муравьевым-Апостолом, который ехал к отцу своему в Одессу. Один, года четыре спустя, помешался; другой погиб впоследствии позорной смертью на виселице. Думали ли о такой ужасной судьбе полные жизни молодые люди, когда весело стремились на юг?»³

Л. Н. Майков в 1887 г. усомнился в этой «догадке», но высказал единственный, очень неотчетливый, аргумент, что она «опровергается хронологическими соображениями»⁴. Вероятно, имеется в виду, что заболевание Батюшкова началось в 1821 г., а восстание декабристов случилось четыре года спустя. Но ведь в 1816—1818 гг., при начале возникновения декабристских организаций, Батюшков был в полном расцвете жизненных и творческих сил и при этом весьма активно общался с младшими Муравьевыми...

Как бы то ни было, тема «Батюшков и декабристы» должна быть поставлена не в связи с самим восстанием и его последствиями, а — шире — в соотношении с декабристским движением 1810—1820-х годов, с эпохой становления декабристской идеологии и особенного «декабристского» сознания. Проблема эта уходит корнями в давние и устойчивые родственные связи и привязанности, оформившиеся в XVIII — начале XIX столетия. Именно эти связи и определили ту психологическую ситуацию житейского конфликта «долга и чувства», от которой и отталкивались авторы приведенной выше «догадки».

Дед К. Н. Батюшкова, Лев Андреевич, был женат на Анне Петровне Ижориной, родная сестра которой, Софья Петровна, была замужем за Никитой Артамоновичем Муравьевым. Николай Львович Батюшков (отец поэта) был двоюродным братом Михаила Никитича Муравьева (отца декабристов Никиты и Александра Муравьевых) и Федосьи Никитичны Луниной (матери Михаила Сергеевича Лунина). По другой линии М. Н. Муравьев приходился двоюродным братом Ивану Матвеевичу Муравьеву-Апостолу (отцу трех декабристов: Матвея, Сергея и Ипполита) и Захару Матвеевичу Муравьеву (отцу Артамона Захаровича Муравьева). Таким образом, всем семерым декабристам из этого родственного клана, образно названного Н. Я. Эйдельманом «муравейником»⁵, Батюшков приходился троюродным братом. Они были людьми одного поколения (все — «дети 12-го года»), их сознание формировалось вроде бы в сходных общественных условиях, в одном кругу «личных» связей.

Варианты жизненной реализации подобных связей в каждом случае индивидуальны, но влияние их на сознание человека несомненно. К сожалению, сохранившиеся документы не позволяют представить эти отношения в сколь-либо полном виде. Но и фрагменты в данном случае уточняют и расширяют сложившиеся представления о преддекабристском движении в «александровскую эпоху».

Будущий правитель Северного общества Никита Михайлович Муравьев впервые упоминается Батюшковым в его письме к Н. И. Гнедичу от середины февраля 1810 г. Контекст этого упоминания примечателен: «Я гулял по бульвару и вижу карету; в карете барыня и барин; на барыне салоп, на барине шуба и на место галстука желтая шаль. «Стой!» И карета стой. Лезет из колымаги барин. *Заметь, я был с маленьким Муравьевым. Кто же лезет? — Карамзин!..*» (II, 122)⁶.

Батюшков описывает свою первую, случайную, встречу с Н. М. Карамзиным на московском бульваре. Никите Муравьеву, оказавшемуся невольным «устроителем» этого знакомства (Карамзин, лично не знакомый с Батюшковым, остановился потому, что узнал «маленького Муравьева»), еще 14 лет. Сам Батюшков на восемь лет старше и выступает в отношении к троюродному брату в роли старшего наставника. Эта роль принята им отнюдь не случайно.

Уже в конце XVIII столетия Батюшковы, жившие преимущественно в деревне и в провинции, и Муравьевы, обитавшие в столице, относились друг к другу очень трогательно. Как явствует из сохранившейся записной тетради Л. А. Батюшкова, деда поэта, за 1798 год (в ней сохранились черновики писем Льва Андреевича)⁷, он активно переписывался со своим свяком Н. А. Муравьевым, а приезжая в Петербург, останавливался у него. У него же отец поэта ссужался деньгами⁸, он же много хлопотал о службе Николая Львовича⁹.

М. Н. Муравьев, отец декабристов, принимая на себя около 1802 г. опеку над Константином Батюшковым (только что выпущенным из пансиона И. А. Триполи и пожелавшим жить в Петербурге), как бы продолжал сложившуюся родственную традицию. Будучи товарищем министра народного просвещения, Муравьев-старший устроил его к себе секретарем¹⁰, обеспечив выгодное и престижное место по службе. В глазах своего воспитанника он быстро стал любимым «дядюшкой» (как бы заменившим не очень любимого отца), а также «благодетелем» и наставником. Отправляясь в 1807 г. в действующую армию, Батюшков заметил о нем: «Я могу сказать без лжи, что он меня любит, как сына, и что я мало заслуживаю его милости» (II, 66)¹¹.

Через полгода после того М. Н. Муравьев скончался — и Батюшков, в соответствии с той же родственной традицией, ощутил некий духовный долг перед «дядюшкой», который при жизни выступал в его сознании как бы параллельно с собственным отцом. «Я ему обязан всем...» (II, 309) — это признание, относящееся к 1814 году, фиксирует уже некий мифологизированный облик Муравьева-отца. Батюшков воспринимает его не просто как собственного наставника в юности, но как явление, причастное к «воспитанию» чувств целого поколения людей: «Я долгом, и священным долгом поставлю себе возратить обществу сочинения покойного Муравьева» (II, 309).

Родственный аспект этого «священного долга» тоже с течением времени мифологизировался. В семейных письмах поэта вдова Муравьева, Катерина Федоровна, и его дети (прежде всего, старший — Никита) выступают в неперенной связи с покойным. Катерину Федоровну, отмечает Батюшков, «...Михайло Никитич забыл здесь как нарочно затем, чтоб утешить его родственника» (II, 304); а его дети — «вот сокровища, которые оставил нам Бог и Михайло Никитич, покидая нас навек» (II, 307). В соответствии с этим для Батюшкова возникала идея «долга»: «Если Михайло Никитич любил меня, как ребенка... то он же не требует ли от меня еще строже пожертвований, нет, не пожертвований, но исполнения моего долга во всей его силе!» (II, 343).

Эту идею «долга» Батюшков стремится реализовать не только при издании сочинений Муравьева, но и в вещах более «домашних»: он собирается взять на себя воспитание его старшего сына. Никита Муравьев постоянно поминается в письмах Батюшкова, так сказать, «в контексте» своего отца: «...из него будет человек, достойный своих родителей» (II, 343); «...он живой портрет отца своего во многих отношениях, по сердцу и уму» (II, 365); «Он вырастет Михаилом Никитичем, наш милый брат Никита. С этой стороны мы осчастливлены» (II, 500).

Когда-то Батюшков испытал на себе муравьевские уроки «морального обучения»: многочисленные примеры этих уроков он приводит в письмах, и в наследии своего воспитателя ценит прежде всего *педагогический* аспект: «Казалось, в его виде посетил землю один из сих гениев, из сих светильников философии, которые некогда рождались под счастливым небом Атики и для развития практической и умозрительной мудрости, для утешения и назидания человечества красноречивым словом и красноречивейшим примером» (I, 37). Между тем Муравьев-отец, бывший действительно опытным педагогом, решил к концу жизни сам вести обучение Никиты. Он, пишет Н. М. Дружинин, «придавал большое значение практической педагогике и собрал в своей библиотеке разнообразные книги по этому вопросу: пособия Амоса Коменского, сочинения Фенелона, аббата Белегарда, Герта и Бецкого. Книга Руссо «Эмиль, или О воспитании» была предметом его особенного внимания. Имея опыт преподавателя и склонный к моральному обучению, отец собирался непосредственно руководить образованием своего сына»¹². Сыну еще 10 лет — отец, вероятно, готовит его по модели «естественного» воспитания, заданной Руссо. Батюшков, собираясь продолжить начатое отцом, имеет в виду ту же модель. Конечным результатом воспитания должен оказаться человек, вполне свободный в мыслях и поступках, действующий сообразно с велениями «природы» и обладающий разносторонними знаниями и широким взглядом на вещи: «В таких людях имеет нужду общество» (II, 343).

Однако для «отроческого» периода воспитания Никиты отец счел нужным довериться специалисту — швейцарцу de Petra, который и продолжил общую «руссоистскую» линию педагогики. Батюшков, вероятно, был в

курсе этих воспитательных исканий швейцарца, так как в письмах к нему от Е. Ф. Муравьевой находим характерные приписки типа: «Никотинька и М-г de Petra усердно тебе кланяются. Они ездят в университет по обыкновению» (письмо от 6 марта 1812 г.)¹³.

Между тем в апреле 1812 г. воспитатель Никиты «заболел нервной горячкой и в 9-й день умер». Батюшков, получивший это известие, восклицает (в письме к сестре): «Какой удар для К<атерины> Ф<едоровны> и для Никиты!.. И впрямь, кто заменит Петра?» (II, 211) Последний вопрос в данном случае — риторический. Во-первых, Никите исполнилось уже почти 16 лет, настала пора «юности мятежной», и de Petra становился лишним: в том же цитированном выше письме Катерина Федоровна просила Батюшкова похлопотать о том, «чтоб поместить М-г de Petra в библиотеку или куды-нибудь в другое место»¹⁴. Во-вторых, Батюшков прекрасно понимал, что заменить незаменимого, но вполне сыгравшего свою роль швейцарца должен он сам. В тот самый день, когда он узнал о смерти воспитателя, он пишет Никите первое письмо: «Я не стану утешать тебя, мой верный, добрый и чувствительный брат и друг... прошу, однако ж, тебя вспомнить, что есть люди на свете, которые тебя любят от всего сердца» (II, 212). Далее в письме следует ряд практических и моралистических советов о том, как смириться с несчастьем и продолжать вести «правильную жизнь». В следующем письме (от 30 мая) Батюшков уже непосредственно приступает к «воспитанию»: пишет о путях «утешения» («...слезы для нас, бедных странников, имеют свою сладость...»), сетует на «погрешности против языка», отысканные в письме Никиты, дает ряд педагогических указаний («Береги себя, ходи более пешком, особливо по утрам»; «...почаще ездь верхом», «Пиши более по-русски и читай Нестора и летописи...») и, наконец, выражает надежду скорее испросить «отпуск» по службе (он только что поступил служить в Императорскую Публичную библиотеку) и «прилететь на крыльях» в Москву, дабы заняться воспитанием лично (II, 216—217). Е. Ф. Муравьева, со своей стороны, начала планировать переезд семьи из Москвы в Петербург...

Батюшков как будто не замечает всей противоестественности этой «воспитательной» ситуации. В свое время его собственные отношения с М. Н. Муравьевым (тоже далеко не идеальные) могли быть восприняты не только как отношения подчиненного с начальником, но и как отношения «сына» с «отцом». Муравьев был на 30 лет старше, имел богатый педагогический, служебный и литературный опыт и был крупным авторитетом для многих современников. Батюшкову сейчас 25 лет, и воспитанник его (девятью годами моложе) может в лучшем случае воспринять его как «старшего брата», «красноречивое слово и красноречивейший пример» которого не очень-то убедительны... А та «идеальная» система Муравьева-отца, которую Батюшков собирается взять за основу, с ее нарочитым сентиментализмом, культом «чувствительности» и «слез», уже ощущается «детьми 12-го года» как навсегда устаревший анахронизм.

Это письмо — последнее из сохранившихся «довоенных» писем Ба-

тошкова. В нем, между прочим, поминаются другие его юные родственники (по отношению к которым поэт хочет играть роль «старшего наставника»): «Сережа Муравьев тебе кланяется, он у меня часто бывает и в болезни меня не покидал. Поцелуй брата Сашку и мученика лихорадки Ипполита, попроси их, чтобы они меня не забывали» (II, 217). Но начавшаяся война разрушила «воспитательную» ситуацию. «Матюша» и «Сережа» Муравьевы-Апостолы оказались в действующей армии; «Никотинька» отправился на фронт летом 1813 г., почти одновременно с самим Батюшковым. А через три с половиной года после этого письма «брatья», так и не успевшие воспринять уроков добровольного «наставника», стали организаторами первого тайного общества — Союза спасения.

2

Вернувшись с войны, Батюшков обнаружил «маленького Муравьева» уже выросшим, сложившимся человеком, отличившимся под Лейпцигом и Дрезденем кавалером Анненского и Владимирского крестов, человеком, уже «не подлежащим» нравственному воспитанию. У Батюшкова, правда, еще теплится надежда, что он может «направить» брата на путь истинный: «Молодой Муравьев будет украшением России, если он пойдет по стопам своего отца» (II, 336). Те «советы», которые он посылает Никите, нацелены именно в сторону «отцовского» пути: «...прошу его не все жить умом в лагере, танцевать более, выражаться, веселиться и писать по-русски. Русский язык — его орудие; твердите ему потихоньку, милая тетюшка; орудие к славе, язык, а не сухая ученость — часто бесплодная! Не сказывайте, что это мой совет. Высылайте его как можно чаще в вихорь светский» (II, 412). Самое замечательное в этом пассаже — его дата: 14 ноября 1816 г. — разгар бурной «заговорщической» деятельности Союза спасения.

Все чаще ощущает Батюшков в отношениях с «Никотинькой» нечто вроде растерянности и постоянно пытается сгладить элемент нравственного непонимания. Одна из таких попыток — послание «К Н<иките>», написанное летом 1817 г. и сразу же пересланное Н. И. Гнедичу для включения в уже печатающийся второй том «Опытов в стихах и прозе». «Вот и мои стишки, — сообщает Батюшков в письме. — Так, это сущая безделка! Посланье к Никите Муравьеву, которое, если стоит того, помести в книге, в приличном оному месте... Я это марал истинно для того, чтобы не отстать от механизма стихов, что для нашего брата-кропателя не шутка. Но если вздумаешь, напечатай, а Муравьеву не показывай, доколе не выйдет книга: мне хочется ему сделать маленький сюрприз» (II, 449).

В центре этого стихотворения — описание боя, воинского быта, а главной лирической темой «становится особое радостное оживление, охватывающее война»¹⁵.

Как весело перед строями
Летать на ухарском коне
И с первыми в дыму, в огне,
Ударить с криком за врагами! (I, 238)

Показательно, что это стихотворение никто из исследователей даже не пытался рассмотреть как *послание*, — хотя сам Батюшков, отнюдь не чуждый жанрового мышления, обозначил его именно так. Между тем здесь почти отсутствуют конкретные признаки *послания*: адресат обозначен весьма условно («товарищ мой», «юный воин»), автор отказывается от привычных черт поэтического облика «ленивца» и от устойчивых поэтических образов. Основная мысль, принимавшая в классических посланиях Батюшкова характер «нравственного» поучения, здесь оказывается весьма зыбкой — все, кажется, сводится к развернутой картине «радостного» боя и «спасительных» биваков.

Но почему именно к Никите Муравьеву обращен весьма странный с логической точки зрения финал послания: лирический герой («я») обращается к адресату («ты») с призывом внять «беспокойному» духу и бежать прочь от «вялого мира»... И далее:

Спокойся: с первыми громами
К знаменам славы полетишь;
Но там, о горе, не узришь
Меня, как прежде, под шатрами!
Забывтый шумною молвой,
Сердец мучительницей милой,
Я сплю, как труженик унылой,
Не оживляемый хвалой. (I, 239)

Откуда этот «сон разума»? На чем зиждется возникшее противопоставление «юного воина» и «труженика унылого»? Почему столь активным оказывается мотив «отделения» себя от «Никиты»?

Как бы то ни было, Н. М. Муравьев воспринял этот «маленький сюрприз» (так же как и вышедшие из печати «Опыты...») весьма своеобразно. Один из экземпляров Батюшков подарил ему, сопроводив следующей надписью на фронтисписе 1-го тома: «Любезному брату и другу Никите Михайловичу на память. Ноября 9. 1817 г. Петербург. Константин Батюшков»¹⁶. «Никита Муравьев, — заметил Д. Д. Благой, — покрыл 1-ый том подаренного ему экземпляра «Опытов»... целой сетью то негодующих, то иронических замечаний на полях». Замечания эти, по мнению исследователя, свидетельствуют о «резкой разнице политических взглядов и настроений Батюшкова и Муравьева, которая... отчетливо ощущалась последним и, конечно, не давала возможности ни к какой откровенности этого рода»¹⁷. Думается, однако, что «разница» заключалась вовсе не в «политических взглядах».

Муравьев не дочитал 1-го тома «Опытов...» до конца: большая половина книги даже не разрезана. Пометы его, в основном, относятся к трем статьям Батюшкова: «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», «Нечто о

поэте и поэзии» и «Прогулка в Академию Художеств». Приведем наиболее показательные из этих помет:

Текст Батюшкова

Петр Великий пробудил народ, усыпленный в оковах невежества; он создал для него законы, силу военную и славу. Ломоносов *пробудил* язык усыпленного народа; он создал ему красноречие и стихотворство...

...ибо язык идет всегда наравне с успехами оружия и славы народной...

...один из первых образователей языка французского, которого владычество, *почти пагубное*, распространилось на все народы...

...на поприще изящных искусств, подобно как и в нравственном мире, *ничто прекрасное* не теряется...

...боготворят свое искусство как лучшее достояние человека образованного...

Храм Януса закрыт рукою Победы, *неразлучной сопутницы Монарха*...

...и нет сомнения, что *все благородные сердца, все патриоты* с признательностью благословляют руку, которая столь щедро награждает...

...и поныне утомляет их своего *покровительства*...

...дар выражаться, прелестный дар, *лучшее достояние человека*...

Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека*.

...вся фаланга героев, которые создали с Петром *величие Русского царства*.

Хвала и честь великому основателю сего города! Хвала и честь его преемникам...

Я долго любовался сим зданием, *достойным Екатерины*...

Вступая на лестницу, я готов был хвалить с жаром *монархиню*...

...один иностранец, пораженный смелостью мысли, сказал мне, указывая на коня Фальконетова: он скачет, как Россия!

...готов был воскликнуть *почти то же*, что Эней у Гелена...

И можно ли смотреть спокойно на картины *Давида и школы*, им образованной, которая напоминает нам *одни ужасы революции*...

Пометы Н. Муравьева

Не будите меня, молодую, рано-рано поутру!

И так Ломоносов создал красноречие Библии, Слова о полку Игоря и Летописи Нестора?

О как обработан и усовершенствован должен был быть язык татарский при Батые и Тамерлане!

что-нибудь одно: или пагубное, или не пагубное, — и что значит *почти*?

двусмысленно.

Поэзия не есть лучшее достояние человека — а вера? добродетель? — свобода?

Аустерлиц?

Какая дерзость ручаться за других! Кто выбрал автора представителем всех патриотов?

похабное, поганое слово!

неправда!

Не одна поэзия, всякая наука, всякое художество, всякое ремесло требуют всего человека.

Вздор, Россия и без них была велика.

захотелось на водку

опять на водку!

будет на водку.

глупо!

то же или не то же?

Невежество!

Даже эта подборка «избранных помет» Муравьева демонстрирует, что в основе негативного отношения декабриста к прозе Батюшкова лежали не политические пристрастия. Среди таковых можно указать на отрицание Муравьевым «покровительства» и «меценатства» (благодетельное воздействие которых Батюшков много испытал на себе), иронические отзывы о российских монархах или почитание картин Ж. Л. Давида. Но не они определяют его отрицательное отношение к морализаторским опытам поэта. Более всего Муравьева не удовлетворяет, во-первых, постоянно упование Батюшкова на «язык», «поэзию», «искусство» как высшие сферы человеческой деятельности (именно к ним Батюшков пытался «приохотить» своего воспитанника). Во-вторых, и главное: Муравьев никак не может понять и принять батюшковской «многозначности». Что значит выражения «почти пагубная», «почти то же» — «что значит *почти?*», «то же или не то же»?

Непрятие «многозначности» — характернейшая черта «декабристского» сознания, которая, собственно, и обозначила отличие «детей 12-го года» от старших современников, сформировавшихся всего несколькими годами ранее. Поэтому Батюшков занят поисками смысла бытия («Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли? Где постоянно жизни счастье?...» — I, 199), уверенный, что этот «смысл» многозначен и бесконечен в своем проявлении, — а Никита Муравьев добивается предельной полноты и ясности, пытаясь подвести сложнейшие проявления жизни под точные и локальные определения: никаких «почти»! Эта, типичная декабристская, форма мирозерцания определила и всю историю «тайных обществ» с их «спорами» и «размышлениями» по поводу «цареубийственного кинжала» и «обреченного отряда», с их самоликвидациями и возникновением все новых «ответвлений». Она же определила и всю историю рокового дня 14 декабря 1825 г., когда отточенный и продуманный план государственного переворота был «провален», в сущности, только потому, что его творцы не смогли учесть «многозначности» ситуации с присягой в Сенате, с «возмущением» полков, с цареубийством и т. п.

Это же стремление к «однозначной» цельности определило и «бытовой» облик декабристского поведения. Примечательным оказывается эпизод, зафиксированный в воспоминаниях В. А. Олениной: «На детском вечере у Державиных Екатерина Федоровна заметила, что Никитушка не танцует, подошла его уговаривать. Он тихонько ее спросил: «Maman, est-ce qu' Aristide et Caton ont dansé?» <«Мама, разве Аристид и Катон танцевали?» — *франц.*> Мать на это ему отвечала: «Il faut supposer qu'oui, à votre âge» <«Думаю, что в твоём возрасте — да»>. Он тотчас встал и пошел танцевать»¹⁸.

Равнение на античную «однозначность», привлекательное в детском возрасте, сохранилось в Никите Муравьеве и позже — и вызвало у Батюшкова ироническое отношение. В письме к Е. Ф. Муравьевой, отправленном по дороге в Италию из Вены (18/30 декабря 1818), Батюшков заметил: «Простите, буду писать из Венеции или Флоренции к вам, а к

Никите из Рима, ибо он Римлянин душою» (II, 528). И позже, в письме из Неаполя от 24 мая 1819 г.: «Благодарю Никиту за коротенькое его письмо в слоге Тацитовом. Он забывает, что я уже не в Риме и ко мне можно писать пространнее и длинными периодами» (II, 543). Батюшков относился к идеалу «римлянина» иронически: «римлянин» бессмыслен в современной России. Не случайно в 1817 г., дезавуируя известную легенду Отечественной войны о подвиге Н. Н. Раевского и его сыновей, он вложил в уста прославленного генерала саркастическую констатацию: «Из меня сделали Римлянина...» (II, 37)¹⁹.

В конце концов однозначная «идеальность», отличавшая Никиту Муравьева от того типа «просветителя», какой в сознании Батюшкова связывался с М. Н. Муравьевым-отцом, определила настороженное отношение к выросшему «брату». В мае-июне 1818 г. Батюшков около месяца живет в Москве. Там же находится Никита Муравьев, подпоручик, прикомандированный к Гвардейскому корпусу. Батюшков предпочел поселиться отдельно, «боясь его стеснить» (II, 486), — и лишь после настойчивых просьб матери переехал к Никите. «Он бодр и весел, — пишет Батюшков Е. Ф. Муравьевой, — о чем ему скучать и сокрушаться? У него нет никаких несчастий, и имея такую мать, как вы, и столько даров Провидения, можно ли роптать на него и называть себя несчастливым? У него же рассудок слишком здрав: вы это лучше моего знаете» (II, 488). Характеристика Никиты здесь весьма двусмысленна. Батюшков вроде бы и хвалит его (а что же делать в письме к матери?), — но похвала выходит натянутой, «кисло-сладкой»: бодрость и веселье, отсутствие несчастий и благословение Провидения... А слишком здравый рассудок — это, в глазах Батюшкова, вовсе не достоинство.

Никита Муравьев в это время пишет «Мысли об “Истории государства Российского”» (записку, с содержанием которой Батюшков категорически не согласился бы) и активно выступает на московских совещаниях «Союза благоденствия», на которых разрабатывается либеральная программа благотворительности и просвещения, привлекающая к «Союзу...» все новых членов. Батюшков вряд ли даже и знал об этих собраниях: в глазах Никиты его «безмятежные» занятия наукой и поэзией (определившие жизненную позицию писателя) кажутся недостойными настоящего и цельного гражданина.

В 1819—1821 гг. Батюшков из Италии чаще всех пишет Е. Ф. Муравьевой и очень редко — Никите (сохранилось свидетельство лишь об одном письме, до нас не дошедшем — II, 560). В письме от 13 января 1821 г. Батюшков, после обычных «усердных поклонов», замечает: «Уверьте брата, что я никогда не изменюсь. Скажите ему, что я желаю его видеть благополучным и достойным его почтенного родителя в совершенном смысле» (II, 568). Это уже напоминает фразу из завещанья, — да, собственно, так оно и случилось, ибо все последующие моменты отношений Батюшкова и Муравьевых оказались за гранью здравого рассудка поэта.

Д. Д. Благой в 1933 г. писал: «Никита Муравьев, как и Батюшков, принимал участие в заграничном походе 1814 года. Но в то время, как он, вместе с большинством своих сверстников, вывез из России семена «вольнолюбия», которые дали цвет и плод в революционном движении передовых слоев дворянства первой половины 20-х годов, Батюшков, наоборот, возвращается на родину усталым, присмирившим, остепенившимся, расставшимся с вольнолюбивыми «предрассудками юности», изверившимся в силе и способностях человеческого ума — «мудрости человеческой», — ищущим «опереться на якорь веры». Это определяет всю глубину пропасти, которая легла к этому времени между разочарованным либералом начала века — Батюшковым и новым поколением дворянского либерализма и дворянской революционности — поколением декабристов»²⁰.

Построение это, в общем-то, справедливо, — но лишь как некая «исходная» социологическая модель, применимая не только к Батюшкову, но и к таким «около-декабристам», как Пушкин, Вяземский, Д. Давыдов, Грибоедов, «любомудры». В судьбах каждого из них эта модель реализовалась по-своему. У Батюшкова — в том бытовом и психологическом комплексе родственной связи с зачинателями и лидерами декабристского движения, в условиях которого не требовалось даже и прямого «знания» о «преступном предприятии». Сам вопрос: знал или не знал Батюшков о «роковой тайне»? — представляется в данном случае второстепенным. В той ситуации, в которой он оказался, он стал как бы одновременно и в кругу потенциальных «заговорщиков» — и вне этого круга. Но и эта противостоительная ситуация должна была осложняться чисто «человеческими» условиями.

Внешне декабристское движение представало как выражение извечно-го конфликта «отцов» и «детей», когда сыновья тайных советников и сенаторов, внуки суворовских генералов, верно служивших трону и «устоям», стали проповедовать свободу и заниматься конституционными проектами, выдвигали идею цареубийства и республиканского устройства общества и становились в «преступное каре», дабы эти, немислимые для «отцов», идеи провести в действительность. Дед Никиты Муравьева утвердил смертную казнь Пугачеву; отец — стремился воспитать государя-наследника в осознании того, что абстрактное «добро», соотносящееся с существующим положением, не допустит новой «пугачевщины»; сын, содействуя дворянскому «возмущению», действительно становился «бунтовщиком хуже Пугачева», ибо выпускал того «джина», которого более всего боялись «два небитых дворянских поколения»²¹.

Типичная позиция «отцов» в отношении к восстанию декабристов отразилась, например, в письме Степана Александровича Хомякова к 22-летнему сыну Алексею (будущему славянофилу, который в 1824—1825 гг. активно общался с кругом Рылеева), написанном вскоре после восста-

ния: «Всего прискорбнее и обиднее в последнем восстании то, что оно задумано дворянами, которые более всего должны были от него пострадать; но тем не менее это обстоятельство вполне естественно: умные люди, которые в нем участвовали, почерпали свои сведения только в школах или книгах, никогда не изучали народного духа, ни в одном сочинении хорошо не описанного. Пример Франции, в которой несколько умных и даровитых людей спаслись от кровавых потоков революции (что в России совершенно невозможно), их увлек, их прельстил, а потом карбонарство и илломинатство сект, охвативших своими отпрысками всю Европу, затем роскошь и жалкое состояние русских Гидальго, которые давно уже нуждались в стеснительных по этой части законах — все эти обстоятельства побуждали желать возможного улучшения их быта. О, как эти несчастные были бы обмануты: их бы всех передушили. Примером тому Пугачевский бунт»²². И в этом «житейском» предположении Хомяков-отец — как мы сейчас видим с высоты исторического опыта XX века — абсолютно прав.

Типологическая особенность деятелей того «промежуточного» поколения, к которому принадлежал Батюшков, заключалась в том, что оно оказывалось как бы «между» «отцами» и «детьми», не примыкая ни к тем, ни к другим и вырабатывая свою «маленькую» философию.

Эта «промежуточность» мировосприятия Батюшкова ярко прослеживается в его взаимоотношениях с семейством Муравьевых-Апостолов.

Весной 1810 г. Батюшков, живший в Москве в доме Е. Ф. Муравьевой, «был свидетелем» неожиданной кончины приехавшей туда родственницы — Анны Семеновны Муравьевой-Апостол (матери декабристов). В письме к Гнедичу от 1 апреля 1810 г. он подробно рассказывает об этом событии (II, 128—129), произведшем на него тяжелое впечатление: с ним в сознании поэта едва ли не впервые проявились мотивы трагичности и краткосрочности человеческой жизни, впоследствии ярко преломившиеся в его творчестве. С этого же времени Батюшков сблизился и даже подружился с отцом декабристов, Иваном Матвеевичем Муравьевым-Апостолом, и, соответственно, с его детьми.

«Я этого человека люблю, потому что он, кажется, меня любит» (II, 151), — замечает Батюшков об Апостоле-отце. В отличие от многих своих друзей, Батюшков высоко оценил переводы Муравьева-Апостола из Горация (II, 122), а в 1811 г. под влиянием старшего друга чуть было не сделал «ложного» поступка — собирался послать свои стихи для публикации в «Чтениях в Беседе любителей русского слова» (II, 175). В августе 1812 г. Батюшков покинул осажденную французами Москву вместе с семейством Муравьевых — и с Муравьевым-Апостолом. Вместе они оказались и в нижегородском изгнании. «Мы живем теперь в трех комнатах, мы — то есть Катерина Федоровна с тремя детьми, Иван Матвеевич, П. М. Дружинин, англичанин Еванс, которого мы спасли от французов, я, грешный, да шесть собак» (II, 234). Яркой страницей этого времяпрепровождения для Батюшкова стали литературные беседы и споры с Апосто-

лом-старшим. Отголоски их не замедлили сказаться в его творчестве: исследователи неоднократно отмечали близость, почти текстуальную, поэтического послания Батюшкова «К Дашкову» и публицистической прозы Апостола в «Письмах из Москвы в Нижний Новгород»²³. Кстати, именно Батюшков выступает в этих «Письмах...» основным литературным «собеседником» автора. Отголоски этих же разговоров видим в двух произведениях Батюшкова 1814 г.: поэтическом «Послании к И. М. М<уравьеву>-А<постолу>» («Ты прав, любимец муз!..») и прозаическом «Письме к И. М. М<уравьеву>-А<постолу>». О сочинениях г. Муравьева».

Выйдя в отставку и приехав в начале января 1816 г. из Каменца-Подольского в Москву, Батюшков остановился в доме Ивана Матвеевича на Басманной улице. «Хозяин мой ласков, весел, об уме его ни слова: ты сам знаешь, как он любезен», — сообщил он в письме к Гнедичу (II, 379). В этом доме Батюшков прожил около года; хозяин часто и надолго уезжал, а поэт занимался воспитанием младшего его сына, Ипполита. Старших сыновей Ивана Матвеевича Батюшков в письмах именует вполне по-детски: «Матюша» и «Сережа». Последний был в 1814 г. сменным адъютантом при генерале Н. Н. Раевском и служил вместе с Батюшковым, поэтому к нему поэт особенно часто обращается с различными комиссиями: то просит через него аттестат от Раевского для перевода в гвардию (II, 362), то передает письмо старому знакомому Н. В. Медему (II, 367, 375). В 1816 г. в московском доме на Басманной его посещают приехавшие из Петербурга Матвей (в марте-апреле) и Сергей (в сентябре-октябре) — оба уже члены Союза спасения.

К 1817 году дружеские отношения Батюшкова к Апостолу-отцу несколько омрачились. Вот один из характерных эпизодов, относящийся к маю 1817 г., когда Батюшков на полгода уехал в родовое имение Хантоново (вблизи города Череповца).

В майской книжке журнала «Сын Отечества» за 1817 год было напечатано «Письмо к издателю...»²⁴ — острый критический выпад против А. Ф. Воейкова, где указывалось на грубые ошибки в переводах из «Энеиды» и «Георгики» Вергилия. «Письмо...» было написано как пародийный памфлет от имени учителя «истории и географии в благородном пансионе города Череповца» и завершалось подписью: «*Вакх Страбоновский*. 29 апреля 1817. Череповец, Новгородской губернии». Конечно же, никакого «благородного пансиона» в уездном Череповце (насчитывавшем около тысячи человек населения) не было, да и сам псевдоним оказывался нарочито условен. Между тем «Череповец, Новгородской губернии» — это почтовый адрес Батюшкова в 1817 г., причем факт его пребывания в деревне был известен довольно широкому кругу лиц. Автором «Письма...» был как раз Апостол-отец, — но «обиженный» Воейков в своем «Ответе на шутку»²⁵, довольно грубо оборвав автора, попутно «огрызнулся» и на Батюшкова, намекнув на «людей *известного сложения*» и на погрешности в латинских переводах самого Батюшкова. Он именует автора «помещиком Череповской округи» и в конце намекает на только что вышедшие из

печати «Опыты...»: «Но увы! Г. Важа Страбоновского нет на свете: вечная ему память! Слова и вопли мои умирают в воздухе, а творения его в книжных лавках: вечная им память!» В этой обстановке Батюшков, щепетильно относившийся к успеху своей книги, воспринял неуместную шутку Апостола как укол его самолюбия. «Кто писал статьи из Череповца на Воейкова? Верно, Иван Матвеевич? Ему теперь сполгоря шутить и на меня грехи свои сваливать» (II, 449).

Двойственное восприятие Апостола-отца сформировалось у Батюшкова еще при начале их знакомства. В 1810 г., охарактеризовав его как «любезнейшего из людей, человека, который имеет блестящий ум и сердце, способное чувствовать все изящное» (II, 27), Батюшков не преминул отметить и вторую сторону этого образа: «...он совершенный Алкивиад и готов в Афинах, в Спарте и у Даков жить весело...» (II, 154). «Алкивиад» в данном случае (Батюшков имел в виду его облик, представленный в популярном романе А. Г. Майснера) — символ красоты, легкомыслия, стремления к внешнему блеску. Та программа «наслаждения», которую исповедовал в быту Иван Матвеевич (в молодости промотавший огромное состояние и рассчитывавший на завещанные ему гетманом М. Д. Апостолом 4 тысячи крепостных и 10 тысяч десятин земли), Батюшкову оказывается не по карману и не по характеру.

Неизменная сторона этой позиции «Алкивиада» — поза иронической насмешки над нравами «обыкновенных» людей, противопоставление себя «толпе». Батюшков долго вспоминал, как в Нижнем Новгороде В. Л. Пушкин «спорил до слез с Муравьевым о преимуществе французской словесности» (II, 282). Позже Апостол публично представил эти споры, противопоставив «французской словесности» классическую античную литературу, которую знал действительно в совершенстве²⁶. Искусство «классической древности» и «английская» система воспитания джентльмена стали в глазах Ивана Матвеевича своеобразной панацеей от всех бед современной России. Эта позиция показалась смешной и ущербной не одному Батюшкову...

Житейский тип «Алкивиада» был рассчитан на своеобразное бытовое «везение». Пример такого «везения» Апостол-отец продемонстрировал в 1816—1817 гг.: он «отсудил» богатейшее имение М. Д. Апостола (умершего 20 августа 1816 г.) в Полтавской губернии у родной племянницы (некоей Синельниковой) бывшего малороссийского гетмана, несмотря на «высочайшую волю» самого гетмана и пользуясь «высочайшим утверждением» прежнего распоряжения владельца (которое было оформлено еще 4 апреля 1801 г.). Решение этой тяжбы потребовало принятия специального закона²⁷.

История эта не давала примера морального благородства Муравьева-Апостола, и Батюшков, в нее посвященный и написавший для Апостола несколько рекомендательных писем, относился к ней сухо и «кисло»: «Я пишу к вам <А. И. Тургеневу. — В. К.> с отъезжающим Иваном Матвеевичем, который отправляется по известному вам делу. Он надеется, что

Александр Иванович примет живое участие в его судьбе... Как отец семейства, как человек, Иван Матвеевич имеет право на участие сердец благородных...» и т. д. (II, 413).

К этому времени Батюшков уже прямо отделял собственную нравственную позицию от мирозозерцания Апостола-старшего. Именно с последним связана знаменитая цитата из письма Батюшкова к Гнедичу от января 1817 г., которую часто приводят исследователи, — но в ограниченном контексте. «Что до меня касается, милый друг, то я не люблю преклонять головы моей под ярмо общественных мнений. Все прекрасное мое — мое собственное. Я могу ошибаться, ошибаюсь, но не лгу ни себе, ни людям. Ни за кем не брожу: иду своим путем. Знаю, что это меня далеко не поведет, но как переменить внутреннего человека? И<ван> М<атвеевич> часто заблуждался от пресыщения умственного. Потемкин ел репу: вот что делает И. М. Как бы то ни было, он у нас человек необыкновенный...» (II, 419).

Сравнение Апостола-отца с Потемкиным — очень точно. «Репа» всевластного фаворита не мешала ему закатывать царственные пиршества и никого не обманывала относительно его близости с народом. Позиция «Алкивиада», принятая Апостолом, — тоже отголосок «пресыщения умственного»: человек с громадной эрудицией, блестящими способностями, предается мелочному желанию быть во всем «необыкновенным», — но оказывается таковым только в глазах «общественных мнений». Сам Батюшков предпочитает быть вполне «обыкновенным»: пусть неправым, но искренним в поисках собственного пути в жизни и литературе. Иван Матвеевич надевает на себя «ярмо» оригинальности — Батюшков предпочитает освободиться от какого бы то ни было «ярма»... Поэтому, узнав, что тяжёлое дело Апостола-старшего разрешилось в его пользу, Батюшков в письме к Гнедичу не удерживается от иронического замечания: «Ивану Матвеевичу не пишу. Он, полагаю, все в Питере, и ему, конечно, не до нас, забытых роком» (II, 433). Кстати, именно это замечание стало, вероятно, причиной появления «Вахха Страбоновского» из «Череповца». Гнедич, бывший тогда постоянным собеседником Апостола, передал это замечание по назначению, а Иван Матвеевич решил таким весьма оригинальным способом показать, что о Батюшкове он «не забыл»...

Поэтому в сознании Батюшкова все чаще обнаруживается тяготение к «молодому» поколению, еще не «пресыщенному», не «изошренному».

В письме к Е. Ф. Муравьевой Батюшков рекомендует Сергея Муравьева-Апостола «как доброго, редко доброго молодого человека: излишняя чувствительность его единственный порок. Рассудок ее исправит со временем или даст ей надлежащее направление» (II, 502). Эта характеристика будущего руководителя «черниговцев» кажется наивной — но

она соответствовала восприятию не одного Батюшкова. Приведенные слова относятся к лету 1818 г.; за несколько месяцев до этого Батюшков получил письмо от С. И. Муравьева-Апостола из Москвы. Передавая поэту (жившему в Петербурге) московские новости и приветы, Сергей в тональности письма придерживается нарочитой высокопарности и сентиментальности. Отвечая на не дошедшее до нас письмо Батюшкова, он всеми силами старается развеять «тоску» своего адресата. Выглядит это действительно наивно.

«В нашем темном мире, — пишет Сергей, — среди болот, зловоние которых растлевет своими корыстными испарениями, царит скука, неизбежный плод Музы, которую, если она спит, постоянно гонит злой гений, вдохновляемый Мерзляковым и его компанией... Бегите, бегите, молодой человек, из этих поганых, проклятых Богами мест. Бойтесь зловонных влияний и оставьте его несчастным поэтам, над которыми Аполлон поставлен цензором, которые столпились здесь грязной толпой, — пусть тщеславятся сами!... О юноша, вернись к самому себе! Не прибавляй к ложному злу бедствий, неотделимых от человечества! Ищи в сердце своем причину того зла, которого ты не должен был бы и знать... Философ остановился бы здесь в своем энтузиазме: он бы, наверное, побоялся, что его рассуждения, вместо победы над злом, могут увеличить его!» — и т. д.²⁸

При всей шутливой выпренности и наивности эти высказывания оказываются близки к раннедекабристским манифестам о победе добра над злом, о нравственных петербургских «болотах», о тщеславных поэтах и т. п. В духе этих воззваний, вероятно, развивались и беседы Батюшкова с «пылким Сережею». Летом 1818 г. он много общается с ним в Москве (II, 487), затем вместе с ним едет в Полтаву, отцовскую усадьбу Хомулец, Одессу... Вряд ли и Сергей посвящал своего старшего родственника в секреты тайных обществ: во всяком случае, в переписке Батюшкова отмечены лишь черты трогательной заботливости «брата», его «нежности» (II, 500, 506); именно в связи с этими чертами Апостолов-младших они упоминаются в последних «итальянских» письмах Батюшкова (II, 543, 560).

Но дело опять-таки не в конкретном «знании» или «незнании» Батюшкова о существовании и целях тайного общества. «Догадка» Дмитриевых—Греча грешит антиисторизмом не столько в собственно «хронологическом», сколько в психологическом отношении. Вероятнее всего, в этой «догадке» совместились судьба поэта — и судьба его старшей незамужней сестры, Александры Николаевны. Горячо любившая своего брата, она стремилась облегчить его судьбу после начала душевного заболевания: была с ним рядом в 1824—1828 гг. (когда Батюшков находился в Саксонии, в больнице для душевнобольных), когда же его заболевание было признано неизлечимым, — вернулась (летом 1828 г.) с ним в Москву. Через месяц после возвращения ее настигла та же душевная болезнь, что и ее брата. Немецкий психиатр Антон Дитрих, приехавший в Москву вместе с ними,

основной причиной этой болезни назвал то, что Александра Николаевна остановилась и жила у Муравьевых: «...жизнь и нередко за полночь тянувшиеся беседы с теми из ближайших к больному родственных и дружеских семейств, которых матери, супруги и близкие с плачем и жалобами вспоминали о молодых людях, участвовавших в заговоре при вступлении императора Николая на престол и искупивших дерзкий свой замысел позорною казнью или пожизненными каторжными работами в Сибири, — все это вместе взятое имело такое губительное влияние на ее здоровье, что достаточно было какого-нибудь сильного душевного потрясения, чтобы незаметное дотоле предрасположение ее к душевной болезни достигло до полного развития»²⁹.

Сам Батюшков, активно общавшийся с будущими декабристами в 1816—1818 гг., был совершенно в иной ситуации. То основное, что он мог в тот период узнать о тайных обществах, он, собственно, узнал... Все это, что называется, носилось в воздухе... По свидетельству Вяземского, он в 1814—1815 гг. написал «прекрасное четверостишие, в котором, обращаясь к императору Александру, говорил, что после окончания славной войны, освободившей Европу», государь «призван Провидением довершить славу свою и обессмертить свое царствование освобождением русского народа»³⁰. Б. Л. Модзалевский указал на почти текстуальное соответствие декабристской статьи А. Д. Улыбашева «Письмо к другу в Германию» (читанной в обществе «Зеленая лампа») и произведений Батюшкова³¹.

Но дело опять-таки не в подобных свидетельствах и соответствиях. Сколь большое число их мы бы ни привели, как бы ни проецировали на сочувствие «тайным обществам» дальнейшую судьбу Батюшкова, сумей он избежать душевной болезни, как бы ни конструировали, например, соотношенность с декабристскими исканиями характер позднего стихотворения Батюшкова «Храни ее, святое Провиденье!..»³², — мы все-таки не сможем ввести его в декабристский круг. Он неизбежно оказывается «около» декабристов — но «отдельно» от них. Он попросту не мог бы стать членом никакого «общества», а уж тем более «тайного», ориентированного на «диктатора», на единственную «программу» и т. д., — он был человеком другого сознания.

«Я пишу тебе с Луниным... — замечает Батюшков в письме к Вяземскому от 10 января 1815 г. (М. С. Лунин лишь на полгода моложе поэта, но воспринимается им как человек «из другого поколения»). — Он мне родственник и приятель, прошу Ваше сиятельство обласкать его; притом же, как увидите, он человек добрый, весьма умный и веселый и великий охотник пускаться в метафизические споры — спорь с ним до слез!» (II, 319)³³

Батюшков издавна привык рассматривать спор, несогласие, полемику как естественное состояние людей, по-разному мыслящих, и, в отличие от большинства декабристов, всегда признавал естественное право другого человека на собственное, хотя и противоположное твоему, мнение. «Ме-

тафизические споры», в кругу которых он привык существовать как человек с собственным и непременно искренним (пусть и «неправильным») мнением, да еще споры «юношей», молодых родственников, — не могли не казаться ему привлекательными. Но — и только. Что бы ни рассказали ему тот же «Никотинька», «Матюша» или «Сережа», какие бы тайные помыслы ему ни раскрыли, — он мог «спорить до слез», но никогда не оставлял места для «грызущего его червя». Именно в этом было существо жизненной позиции людей «промежуточного» поколения: и для «отцов», и для «детей» они существовали в своем особенном кругу понимания.

Вот — Батюшков, член «Арзамаса». Принятый в общество заочно, еще в 1815 г., он впервые появился на его заседаниях 27 августа 1817 г. Именно тогда в «Арзамасе» активно действовали будущие декабристы Н. М. Муравьев, Н. И. Тургенев, М. Ф. Орлов. Показательно, что субъективные требования Батюшкова к «Арзамасу» — требования активной практической деятельности и отказа от «изничтожающей насмешки» — совпадали с декабристскими устремлениями. Между тем издавна сформировалось традиционное мнение, что указанные декабристы «пытались придать обществу социально-политический характер, но этому воспротивились В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, Д. Н. Блудов, С. С. Уваров, Д. А. Кавелин»³⁴. Имя Батюшкова здесь упомянуто совершенно напрасно: он не только не «противился» стремлению придать заседаниям «Арзамаса» необходимую серьезность и действительность, но, напротив, всячески стремился внести в заседания кружка, вместо атмосферы пародического «говорения», атмосферу действия. Именно он прислал для обсуждения в «Арзамасе» единственно серьезное из обсуждавшихся там произведений: очерк «Вечер у Кантемира». Он, один из немногих, действительно дал материалы для «арзамасского» журнала (который так и не вышел, несмотря на многочисленные проекты и обсуждения).

И тем не менее Батюшков чаще упоминается как непримиримый оппонент декабристов-арзамасцев. Почему?

Дело тут не столько в конкретных деяниях, сколько в отношении Батюшкова ко «всем обществам»: «Каждого Арзамасца порознь люблю, но все они вкупе, как и все общества, бредят, карячатся и вредят» (из письма к Гнедичу, январь 1817 — II, 419). Батюшков всегда устойчиво скептически воспринимал все тенденциозные объединения. Ибо даже и представление о нем как о «признанном литературном бойце» (представление, само по себе преувеличенное), проведенное в работе О. А. Проскурина, требует характерных оговорок, что Батюшков-де в сатирах своих «выступает не столько против *лиц*... сколько против *тенденций* современной литературы, причем тенденций различных: он равно осмеивает и «архаизм», и «чувствительность»³⁵. Характер отношения поэта к современным ему «обществам» подчеркивает неприятие им именно коллективной «тенденциозности», — какой бы она ни была и в чем бы ни выражалась.

Сама атмосфера «кружка», осложненная неизбежной «окрашенностью», неизменно вызывала у Батюшкова чувство неприятия. Он, например, был членом нескольких литературных обществ, — но во всех видел либо «варварство», либо «ребячество» (II, 410). В одном могут собраться «милые» и «умные» люди, в другом — «глупые» и «бесстыдные»: не в этом дело. Элемент «ребячества» Батюшков усматривает в самом принципе создания какого бы то ни было «общества», сторонники и члены которого неизбежно должны будут сводить свою потенциально многостороннюю деятельность к узким «кружковым» задачам. Поэтому и «бездеятельность» «Арзамаса» даже честнее: «В Арзамасе весело. Говорят: станем трудиться — и никто ничего не делает» (II, 465).

Конкретные люди — совсем иное. Того же Николая Тургенева, с которым он еще во время войны «провел несколько приятных дней» (II, 267), Батюшков уважал за деловитость и начитанность. У Михаила Орлова, по его характеристике, — «редкий случай! ум забрался в тело, достойное Фидиаса» (II, 445). «Это люди!» — констатирует Батюшков. Но как их воспринять «вместе», с общим «знаменателем»?

Батюшков не увлекся ни атмосферой «арзамасской» пародийности (хотя прекрасно усвоил «арзамасское наречие» — см.: II, 459—460), ни символами «коллективного» «вольномудства» («красным колпаком», например). Он ощущает себя «отдельно» от общества — но «вместе» с людьми, его составляющими. Не случайно в 1817 г. в письмах Батюшкова появляются сопоставления «Арзамаса» с «английским клубом», где «тебя не поймут или выставят на черную доску» (II, 417), и, с другой стороны, утверждение собственной ориентации на независимость: «Впрочем, бранитесь, друзья мои, мы будем слушать» (II, 435). А вся «история Арзамаса» в его представлении — это лишь истории «людей», с обществом связанных: «Блудов уехал; Северен здесь; Полетика отправился в Америку; Тургенев пляшет до упаду или, лучше сказать, отдыхает в Москве; брат его весь в делах; Уваров говорил речь... Вигель потащился с Блудовым. Вот история Арзамаса. Забыл о Пушкине молодом: он пишет прелестную поэму и зреет» (II, 484—485).

Неприятие «всех обществ», — даже и тех, которые объединили людей вполне достойных и вполне «своих»; ориентация на «единственность» собственной жизненной и общественной позиции, которую не могут ни изменить, ни поколебать никакие «коллективные» установления, — вот типологическая черта того «промежуточного» типа деятеля, ярчайшим образцом которого выступил Батюшков.

Всякая общественная и «индивидуальная» деятельность этого «промежуточного» поколения оборвалась именно с поражением декабристского восстания. Это ярко выразил представитель той же генерации, П. А. Вяземский, в письме, написанном в день казни декабристов:

«Какая лютая перемена в тесном круге нашем. Тургеневы, вероятно, надолго, если не навсегда, потерянные для Отечества; Карамзин во

гробе; Батюшков в больнице сумасшедших; Жуковский при дворе!.. Как Тургенев, он едва ли не потерян для меня; по нашим *положениям* в обществе и образу мыслей он в ином отделяется от меня чертою, которая отделяет от Батюшкова, и, таким образом, хотя живой и здоровый, хотя не в изгнании, он почти для меня не существует, как Карамзин»³⁶.

Все кануло. Идеал «самостоянья человека», долго и трудно определявшийся сознанием русского дворянина первых десятилетий XIX века, был уничтожен именно декабристским движением.

- 1 *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. Изд. 2-е. М., 1869. С. 197—198.
- 2 *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 406.
- 3 *Б<унако>в Н.* Батюшков в Вологде. Заметки к его биографии. — Русский вестник. 1874. № 8. С. 505.
- 4 *Майков Л.* О жизни и сочинениях К. Н. Батюшкова. — Батюшков К. Н. Соч. Т. 1. СПб., 1887. С. 292.
- 5 *Эйдельман Н.* Лунин. М., 1970. С. 8.
- 6 Здесь и далее сочинения и письма Батюшкова цитируются по изд.: *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Ссылки на это издание (с указанием тома и страницы) приводятся в тексте.
- 7 РГИА. Ф. 840. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 36, 83 об., 87.
- 8 См.: Описание имения Батюшковых в селе Даниловском/Публ. В. А. Кошелева. — Устюжна. Истор.-литер. альманах. Вып. 2. Вологда, 1993. С. 218—220.
- 9 См.: *Лазарчук Р. М.* Новые архивные материалы к биографии К. Н. Батюшкова. — Русская литература. 1988. № 4. С. 150—151.
- 10 См.: *Кошелев В. А.* К биографии К. Н. Батюшкова. — Русская литература, 1987. № 1. С. 176—179.
- 11 См. об этом: *Кошелев В.* Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 32—53.
- 12 *Дружинин Н. М.* Избранные труды. Революционное движение в России XIX в. М., 1985. С. 52.
- 13 ИРЛИ. Ф. 19. Ед. хр. 39. Л. 1.
- 14 Там же. Л. 1 об.
- 15 *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 161.
- 16 Экземпляр книги хранится в РНБ. Большая часть помет воспроизведена Л. Н. Майковым в изд.: *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 2. СПб., 1885. С. 443—445, 451, 526—528. Далее цитируется по этому изданию. Фотокопию помет на с. 18 см. в изд.: *Батюшков К. Н.* Соч. М.; Л., 1934. С. 320—321.
- 17 *Благод Д.* Судьба Батюшкова. — *Благод Д.* Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX ст. М., 1933. С. 30.
- 18 Декабристы. Летописи гос. лит. музея. Кн. 3. М., 1938. С. 484. См. также: *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 25—74.

- 19 См.: *Кошелев В. А.* Лев Толстой и «подвиг Раевского». — Документальное и художественное в литературном произведении. Сб. науч. трудов. Иваново, 1994. С. 102—115.
- 20 *Благой Д.* Судьба Батюшкова. С. 32.
- 21 *Эйдельман Н.* Лунин. С. 12.
- 22 В кн.: *Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1900. С. 12, 24 (письмо от 3 мая 1826 г.; подлинник по-французски).
- 23 См.: *Серман И. З.* Поэзия К. Н. Батюшкова. — Уч. зап. Ленингр. ун-та. Серия филол. наук. Вып. 3. 1939. С. 254—256; *Фридман Н. В.* Послание К. Н. Батюшкова «К Дашкову». — Филол. науки. 1963. № 4. С. 202—204.
- 24 Сын Отечества. 1817. Ч. 38. № 22. С. 113—118.
- 25 Вестник Европы. 1817. Ч. 96. № 22. С. 155—157.
- 26 См.: Письма из Москвы в Нижний Новгород (Письма 3—5). — Сын Отечества, 1813. Ч. 9. № 39. С. 3—13; № 44. С. 211—234; № 45. С. 259—270.
- 27 См.: Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. XXXIV. СПб., 1830. С. 80—82 (Положение Комитета министров от 22 февраля 1817). См. также: *Муравьев-Апостол И. М.* Письмо к приятелю. — Русский архив. 1887. № 1. С. 39—46.
- 28 Русская старина. 1895. № 5. С. 403—408 (публ. Л. Н. Майкова). Подлинник по-французски.
- 29 Подлинник «Записок» А. Дитриха не найден; цитируется по русскому переводу, сделанному в 1880-х гг. Н. Н. Новиковым: РНБ. Ф. 523. Ед. хр. 527. Л. 287—288.
- 30 *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. VII. СПб., 1882. С. 418. См. также: *Семевский В. И.* Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX века. Т. 1. СПб., 1888. С. 419.
- 31 *Модзалевский Б.* К истории «Зеленой лампы». — Декабристы и их время. Т. 1. М., 1928. С. 46—48.
- 32 См.: Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1967. Т. XXVI. Вып. 6. С. 541—543 (публ. Н. В. Фридмана); *Фридман Н. В.* Батюшков и декабристы. — Тез. докл. науч. конф., посв. 200-летию со дня рожд. К. Н. Батюшкова. Вологда, 1987. С. 52—53.
- 33 Ср. в ответном письме Вяземского: «Вот что я написал до получения письма твоего через Лунина, которого я рад любить, потому что ты его любишь, но которого я еще не видал, потому что он поехал в деревню» (ИРЛИ. Ф. 19. Ед. хр. 28. Л. 12).
- 34 *Ревякин А. И.* История русской литературы XIX века. Первая половина. М., 1977. С. 32.
- 35 *Проскурина О.* «Победитель всех Гекторов Халдейски»: К. Н. Батюшков в литературной борьбе начала XIX века. — Вопросы литературы. 1987. № 6. С. 63.
- 36 Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 5. Вып. 2. СПб., 1913. С. 52.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацууро*

М. В. Строганов

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ ГРИБОЕДОВА

Следовать за мыслями...

После работ Ю. Н. Тынянова¹ литературная позиция Грибоедова определена, казалось бы, однозначно и ясно. Грибоедов и «младоархаизм», Грибоедов и младоархаисты — вот вполне привычный круг тем². Однако дело обстоит несколько сложнее, ибо Ю. Н. Тынянов описал полемику «архаистов» и «новаторов» как борьбу за стиль, хотя по большому счету (и Тынянов со своими ближайшими коллегами — Б. М. Эйхенбаумом и В. Б. Шкловским — это хорошо знал, но не вывел на передний план повествования) речь шла о борьбе за жанр³.

Литературная ситуация начала XIX века отмечена тем, что все писатели живут в ожидании большого жанра. А он долго не приходит. Все знают, что вот-вот, со дня на день он должен прийти. И все смотрят в те двери, откуда обычно и приходили большие жанры: поэмы, трагедии, оды. И как только из этих дверей появится нечто претендующее на эти звания, все начинают аплодировать и кричать «ура!» То отбивали себе ладони при появлении Озерова с его обычными, в общем-то, трагедиями. То кричали «ура!» лирико-эпическим песнопениям Ширинского-Шихматова. Воейков долго уговаривал Жуковского «написать поэму славою», а Уваров при появлении «Двенадцати спящих дев» так и поздравил читателя с созданием новой русской поэмы. Редкие авторы уходили от больших жанров сознательно — как Батюшков; но зато Батюшков-то и переживал этот уход как недостаток своего дарования. Комплекс рождался там, где не могло родиться ничего.

Большой жанр должен был прийти. И он пришел — фрагментом, первой главой «Евгения Онегина». И никто этого не заметил. В двери, из которых вышел большой жанр XIX века, русский роман, в эти двери никто не смотрел. Грибоедов и его ближайшее окружение мучилось в тоске по большому жанру, который они знали. Эта тоска и есть литературная позиция Грибоедова.

1. ЭПИГРАММА

Одно из самых первых программных выступлений Грибоедова — это его эпиграмма «От Аполлона».

Была осень 1815 года. И 23 сентября на театре была представлена комедия А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды». И 29 сентября — комедия А. С. Грибоедова «Молодые супруги». Супруги ссорились и мирились явно не вовремя. Липецкий потоп покрыл собою возможный успех Грибоедова. Но первая пьеса Грибоедова была написана по предложению Шаховского⁴, и Грибоедов не мыслил себя в оппозиции к нему.

Когда Липецкий потоп стал едва ли не самодовлеюще, Грибоедов написал и напечатал в «Сыне отечества» эпиграмму «От Аполлона»:

На замечанье Феб дает,
 Что от каких-то вод
 Парнасский весь народ
 Шумит, кричит и дело забывает,
 И потому он объявляет,
 Что толки все о Липецких водах
 (В укору, в похвалу и в прозе и в стихах)
 Написаны и преданы тиснению
 Не по его внушенью!

Н. №5

Текст был доставлен в редакцию через третьи руки, как об этом пишет сам редактор журнала Н. И. Греч: «Наслышавшись об этой комедии очень много, я хотел было при объявлении о выходе ее в свет, порядочно разобрать ее, приготовился к тому как следует, прочел *Батте*, *Лагарна*, *Шлегеля*, повторил *Мольера*, словом, твердо решился, как часто бывает, блеснуть чужим умом. Вчера, списав заглавие, принялся я сочинять разбор и начал: «сия комедия...» Вдруг раздался за мною громкий, грозный голос: *здравия желаю!* Хотя я журналист, следственно человек полувоенный, но признаюсь, вздрогнул от неожиданного приветствия, оборотился и увидел вошедшего в комнату гренадера, вершков двенадцати, в пяти медалях. Он держал в руке большой пакет. *К вам, сударь!* сказал он, подавая его мне. — От кого? — *Не велено сказывать.* — Кто же это? — *Командеры!* (подавая книжку). *Извольте расписаться.* — Нечего было делать! Я взял послание: к *Сыну отечества*, и расписался; вестовой гренадер обернулся направо кругом, топнул и вышел. Распечатываю пакет и нахожу следующий приказ:»⁶ — далее и следовал текст эпиграммы.

Поскольку гренадеры не составляли особого рода войск (эти отборные — по росту — полки могли входить в состав как конницы, так и пехоты), постольку здесь есть только одно указание на автора: он из военной среды и может воспользоваться для доставления почты вестовым почти официально (гренадер подает книжку для расписок о получении), т. е. служит при штабе. Кроме того, он живет явно в Петербурге. Всего этого немного, но это удостоверяет, что эпиграмма могла быть действительно доставлена в «Сын отечества» через посредство С. Н. Бегичева, с которым летом — осенью 1815 года Грибоедов жил вместе и который служил в гвардии (сам Грибоедов готовился в это время выйти из военной службы)⁷.

Дата доставления эпиграммы в редакцию «Сына отечества» — до 5 ноября 1815 года⁸. Этот текст хорошо известен и постоянно учитывается

исследователями. Но прежде чем мы приступим к его анализу, хотелось бы указать, что этот текст нельзя считать окончательным. Дело в том, что буквально в следующем номере журнала в самом конце появился список ошибок, допущенных в предыдущем. Вот он:

«О ш и б к и

стр. 246 стр.<ока> 18 нап.<ечатано> стеньги чит.<ай> стреньги.

На стр. 267 третий и четвертой стихи: ОТ АПОЛЛОНА должно переменить следующим образом:

Его народ
Кастальских не вкушает.

(12 ноября)»⁹.

Важно отметить, что, несмотря на наличие довольно большого количества опечаток в журнале, ни в предыдущих, ни в последующих номерах никакого списка опечаток и ошибок мы не находим. Очевидно также, что речь идет не о замене редакторской правки авторским текстом: публикуя первый текст, Греч не указал, что он в чем-либо его не устраивает. Следовательно, данная поправка могла принадлежать только самому автору эпиграммы, и на основании этого следует считать, что первый текст это первая редакция эпиграммы, а окончательная должна выглядеть следующим образом:

На замечанье Феб дает,
Что от каких-то вод
Его народ
Кастальских не вкушает.
И потому он объявляет,
Что толки все о Липецких водах
(В укору, в похвалу и в прозе и в стихах)
Написаны и преданы тиснению
Не по его внушенью!

Наличие двух вариантов, обуславливающих некоторую «неустойчивость» текста, и объясняет, как кажется, тот факт, что С. Н. Бегичев, с чьих слов и атрибутируется это произведение Грибоедову, не помнил его начала и сообщил Д. А. Смирнову лишь последние четыре стиха¹⁰.

Надо, впрочем, сказать, что второй вариант ничуть не лучше первого: стихи одинаково плохи. Во втором тексте, впрочем, появляется каламбур, основанный на противопоставлении «каких-то вод», вод Липецких, и «Кастальских», вод истинной поэзии. Вчитавшись в это противопоставление, начинаешь несколько задумываться над тем, в каких отношениях были Шаховской и Грибоедов¹¹.

Но не будем долго голову ломать. Во второй части эпиграммы и так ясно сказано, что

...толки все о Липецких водах
(В укору, в похвалу и в прозе, и в стихах)
Написаны и преданы и тиснению
Не по его <Аполлонову> внушенью!

Согласно прямому смыслу слов не только укоры, но и похвалы в адрес комедии Шаховского вызваны не Аполлоном. Всей полемике вокруг «Липецких вод» объявлено отлучение от искусства. Но тогда получается, что и сама комедия имеет к искусству не вполне прямое отношение?!

Для ответа на это удивление мы приберегли следующее соображение. Публикации грибоедовской эпиграммы предшествовали в «Сыне отечества» эпиграммы: N. N. «арзамасского» происхождения «Наш комик Шутовской хоть любит уязвить...»¹², ответная Е... *Кзнца* «Наш комик Шутовской тебя не усыпляет...» — и статья Д. В. Дашкова «Письмо к новейшему Аристофану»¹³. В других журналах и в устном бытовании существовало значительное большее число откликов¹⁴. Совершенно очевидно, что такой Липецкий потоп был совсем не в интересах самого Шаховского, который так нечаянно его спровоцировал. И вот чтобы утишить его, появляется эпиграмма Грибоедова. Вспомним, что она была доставлена в редакцию «Сына отечества» перед 5 ноября, а 3 ноября в Санкт-Петербурге состоялась премьера пьесы «Комедия против комедии, или Урок волокитам» М. Н. Загоскина. Несмотря на многочисленные колкости, разбросанные в адрес «арзамасцев», главным в ней была отступная — отказ от «личности» в адрес Жуковского. Герои «Комедии против комедии» обсуждают «Липецкие воды», и один из них — Эрастов говорит: «Г<осподин> Изборской защищался довольно хорошо, но посмотрим, чем оправдает он личности, которыми наполнена пьеса <...> Баллады, про которые он так часто говорит...» Далее следует и ответ Изборского: «Где ж туг личность? Разве Баллада лицо? — Автору Липецких вод не нравится сей род сочинений — это ни мало не удивительно. Одне красоты поэзии могли до сих пор извинить в нем странный выбор предметов, но естли сей род найдет подражателей, которые не имея превосходных дарований своего образца, начнут также писать об одних мертвецах и привидениях, то признайтесь сами, что тогда словесность наша не много выиграет»¹⁵. Вслед за этим обыгрывается эпиграмма — экспромт Жуковского про «сухие воды»¹⁶.

Получается, что два сторонника Шаховского практически одновременно предприняли попытку остановить лавину, грозившую смести «холодного» и «сухого» Шаховского. Им для этого пришлось пойти на некоторые уступки лагерю противников, поэтому вовсе не надо думать, что Грибоедов пересмотрел свое отношение к Шаховскому и его комедии: оно осталось неизменным. Таков смысл эпиграммы Грибоедова. Но если Грибоедов сам издал приказ Аполлона о прекращении прений, то почему же тогда он буквально через неделю — 12 ноября доставляет в «Сын отечества» ее вариант? Вроде бы забыто — и забыто!

Но дело в том, что в этом же номере, где была опубликована поправка к первой редакции эпиграммы, появился отклик на комедию Загоскина «Мнение постороннего», в которой автор, скрывшийся за криптонимом М., но очевидный «арзамасец», писал: «...кто мог предвидеть, что один автор, изъявивший желание осмеять другого, более известного, вдрут

через несколько дней на том же месте, где он советовал ему не мучить стихами живых и мертвых, вздумает сам чрез своего представителя мучить его своими похвалами и уверять в невинности своих намерений? К какому роду принадлежит сие окончание войны литературной? Трактат ли это, или капитуляция? Но, что бы то ни было, кажется, теперь все должны быть довольны. Правда, говорят, что сие торжественное *отречение* было сопровождается несколькими выстрелами против защитников прежнего неприятеля. Будут ли они чувствительны к этим выстрелам? Я думаю напротив: они имели целью доказать, что стихотворец, которого принуждены были узнавать по известной всем вывеске (по нескольким стихам, из его сочинений выписанным), не похож ни в таланте, ни в характере на изображение, сделанное их противником; теперь сей противник подтверждает их доказательства всенародным признанием. Чего ж более?»¹⁷

Надо признать, что способ защиты, предпринятый Загоскиным, оказался гораздо менее эффективен, нежели грибоедовский. Комедия Загоскина, вместо того, чтобы потушить разгоравшийся литературный пожар, разожгла его еще сильнее, дав повод обвинить Шаховского не только в несправедливом нападении на Жуковского, но и в трусости¹⁸.

И вот тогда, узнав — либо стороной, либо от самого Греча, позиция которого как издателя состояла в том, чтобы поддерживать перепалку, вызывая интерес к журналу, — узнав об этой замечке, Грибоедов предпринимает еще один шаг. Он возвращает читателя к своей эпиграмме, он напоминает о ней, указав на «ошибку» в тексте. Это, конечно, не ошибка. Это просто другой стилистический вариант тех же мыслей и той же позиции. Напечатанная в «постскриптуме» журнала, поправка все вернула на свои места: последнее слово оказалось не за «арзамасцем» М., а за «архаистом» Аполлоном. Так распорядился Грибоедов окончить эту литературную войну. Но, будучи напечатано в списке «Ошибок», это последнее слово осталось незамеченным как современниками Грибоедова, так и историками литературы.

2. ТЕНТЕЛЕВ РУЧЕЙ

Грибоедовская эпиграмма остановила Липецкий потоп¹⁹. Но история вообще остановиться не может. История имела продолжение.

Как мы помним, в «Комедии против комедии» Загоскина были противопоставлены, с одной стороны, автор, «одне красоты поэзии» которого «могли до сих пор извинить в нем <в жанре баллады. — М. С.> странный выбор предметов», и — с другой стороны — «подражатели» «сего рода», «которые, не имея превосходных дарований своего образца, начнут также писать об одних мертвецах и привидениях». Загоскин хотел таким образом отвести эпиграмматическую соль образа Фиалкина у Шаховского от Жуковского и направить ее авторам-«подражателям».

Через полгода, когда была опубликована баллада Катенина «Ольга»,

этим противопоставлением воспользовался Н. И. Гнедич, который в своей статье «О вольном переводе Бюргеровой баллады: Ленора» писал: «Стихотворения г. Жуковского родили и многих поклонников и многих противников, и подражателей и соревнователей. Сердечно желаем, чтоб подражатели, которые до сих пор только его передразнивали, произвели что-нибудь подобное *Певцу во стане русских воинов* и *Светлане*»²⁰. Далее, рассуждая об особенностях содержания баллады как жанра, Гнедич говорит: «И в самом деле — “одне красоты поэзии могли до сих пор извинить в сем роде сочинений (в балладах) странный выбор предметов”»²¹. Гнедич цитирует здесь «Урок волокитам» Загоскина. И получается, что Жуковский достиг таких красот, которые оправдывают и самый жанр баллады. Далее наш автор продолжает: «Надобно рассыпать такие богатые и живые краски в картинах, наполнить таким волшебным очарованием стихи, каким они наполнены, например, в балладе «Двенадцать спящих дев», когда хотят, чтоб подобные баллады могли нравиться»²². И буквально вслед за этим Гнедич снова цитирует «Урок волокитам»: «Но естли сей род найдет подражателей, которые, не имея превосходных талантов своего образца, станут также писать об одних мертвецах и привидениях — тогда словесность наша...»²³ Гнедич буквально применяет эвфемизм Загоскина (Шаховской писал не конкретно о Жуковском, а о жанре вообще) к реальной литературной ситуации, и получается: Жуковский со своим талантом хорош, а вот его подражатели...

Почему Гнедич выступил против Катенина и за Жуковского?

С Катениным его связывали давние отношения по оленинскому кружку и близкие театральные интересы. С Жуковским — дружеское общение и скепсис по отношению к «Беседе». Гнедич, в отличие от Катенина (по словам Ф. Ф. Вигеля), «чуждался падших <беседчиков. — М. С.> и не дерзал восстать на торжествующих», т. е. «арзамасцев»²⁴. Однако точнее было бы сказать так: Гнедич чуждался еще проявить близость к «арзамасцам» и не дерзал окончательно порвать с «беседчиками», хотя в периоды размолвок с ними он мог обривать серьезные пародии²⁵. Позиция Гнедича типично «диффузная», «периферийная», и эта «промежуточность» его позиции вызывала на Гнедича со стороны «арзамасцев» насмешки и пародии²⁶, хотя в былые годы из их рядов звучали слова одобрения его новаторским начинаниям (вспомним приветствия С. С. Уварова по поводу начала работы Гнедича над гексаметрическим переводом «Илиады») ²⁷.

Но вот почему-то в 1816 году Гнедич решил порвать если не с умирающей «Беседой», то с активнейшим «архаистом» Катениным и восхвалить на этом фоне «арзамасца» Жуковского. Никакими собственно литературными разногласиями этого не объяснишь. Тут приходится искать причины в личной или театрально-закулисной жизни (типа будущего противостояния Гнедича и Катенина как учителей и покровителей Семеновы и Колосовой). Но этих причин мы пока просто не знаем.

Важно также учесть, что сам Катенин, хорошо осведомленный, кто

был автором разгромной для него статьи, не испытывал (вопреки своему обыкновению) к Гнедичу особенно негативных чувств и всегда умел найти в нем достоинства и положительные стороны²⁸.

Катенин молчал; Грибоедов же резко вступился за Катенина. Почему?

Прежде всего, конечно, потому, что в гнедичевой статье оценки Шаховского—Загоскина оказались перевернуты с ног на голову. У Шаховского балладник Фиалкин, т. е. Жуковский, был плох. — У Загоскина автор баллад был терпим, если даровит, хотя нигде не было прямо сказано, что этот автор — именно Жуковский (так поняли или сознательно перетолковали сами «арзамасцы» в статье «Мнение постороннего»). — У Гнедича получалось, что Жуковский — это и есть прямой талант, а бездарным подражателем его стал «архаист» и сотрудник Шаховского Катенин.

Кроме того, не обошлось и без личной причины. Грибоедов намерен был своей эпиграммой перекрыть дорогу Липецкому потопу. А он, несмотря на все усилия, продолжался. Сказать еще одно слово было просто необходимо.

«Во-первых, — начинает Грибоедов разбор статьи Гнедича, — он не жалуется на баллад и повторяет сказанное в одной комедии, что «одне красоты поэзии могли до сих пор извинить в сем роде сочинений странный выбор предметов». Странный выбор предметов, т. е. чудесное, которым наполнены баллады, — признаю в моем невежестве: я не знал до сих пор, что чудесное в поэзии требует извинения»²⁹.

Во-вторых, Грибоедов спорит по поводу соотношения даровитого поэта и других авторов. «Г. Жуковский, говорит он <Гнедич. — М. С.>, пишет баллады, другие тоже; следовательно, эти другие или подражатели его, или завистники <...> Может быть, иные не одобряют оскорбительной личности его заключения; но в литературном быту то ли делается?»³⁰ Вспомним, что спор о личности в «Липецких водах» был предметом изображения и в «Уроке волокитам». На этом фоне применение данных слов могло выглядеть в свою очередь как личность на Шаховского.

Наконец, и этим заканчивается рецензия, Грибоедов заявляет: «Если разбирать творение для того, чтобы определить, хорошо ли оно, посредственно или дурно, надобно прежде всего искать в нем красот. Если их нет — не стоит того, чтобы писать критику; если ж есть, то рассмотреть, какого они рода? много ли их, или мало? Сображаясь с этим только, можно определить достоинство творения. Вот чего рецензент «Ольги» не знает или знать не хочет»³¹.

Этот заключающий статью абзац возвращает нас к Липецкому потопу. Ведь в ходе литературной борьбы, которая разыгралась вокруг комедии Шаховского, никто не искал в ней красот, никто не определял, хороша ли она, или дурна, или посредственна. Все думали и писали только о личности. Вот почему Аполлон в эпиграмме Грибоедова и отлучил эту полемику от искусства. Вот почему и сам Грибоедов вовсе не высмеивает стили баллад Жуковского (чего, кстати сказать, мы обычно не замечаем). Грибоедов говорит, приступая к разбору «Людмилы»: «Переношусь в

Тентелеву деревню <так была подписана статья Гнедича. — М. С.> и на минуту принимаю на себя вид рецензента, на минуту, и то, конечно, за свои грехи». А в примечании Грибоедов пишет: «Читатели не должны быть в заблуждении насчет сих резких замечаний: они сделаны только в подражание рецензенту «Ольги»»³².

Грибоедов не сравнивает, что лучше, а что хуже. Он говорит о принципе подхода к тексту. Это уже мы из пушкинской статьи «<Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина>» (1833) взяли сопоставление Катенина с Жуковским и говорим теперь, что «исторически их <Гнедича и Грибоедова. — М. С.> спор закончился победой Грибоедова»³³.

Конечно, Пушкин всегда прав. Но не прав ли был и Грибоедов?

Впрочем, странный человек, он уже в 1817 году в фациях на Загоскина и в «Студенте» вернется к личностям. Но это уже другая тема и другая история.

Р. С. Эта статья была сообщена мною в виде доклада 21 февраля 1995 года на Юбилейной научной конференции, посвященной 200-летию рождения А. С. Грибоедова, в Московском университете. А 29 марта, когда мы с С. А. Фомичевым и В. А. Кошелевым были на Гоголевском бульваре, я сообщил этот сюжет, и С. А. Фомичев сказал мне, что уже знает о существовании второй редакции эпиграммы от В. Э. Вацуро, известного его об этом в курилке Пушкинского дома. Неисповедимы пути.

- 1 Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин (1926). — В его кн.: Пушкин и его современники. М., 1969. В комментариях А. П. Чудакова (с. 383—384) описано восприятие этих идей нашей наукой.
- 2 Меццераков В. П. А. С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX — начало XX в.). Л., 1983. В литературном окружении Грибоедова здесь оказываются, впрочем, и П. А. Вяземский, и В. Ф. Одоевский, — но это результат не пересмотра тыняновской концепции, а размытости представлений о самой концепции.
- 3 Впрочем, наше выступление вовсе не относится к попыткам «коренного пересмотра» (Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Автореферат канд. дисс. <...> филол. наук. М., 1982. С. 17) позиции Ю. Н. Тынянова. Мы пытаемся просто человечески конкретизировать общую историко-литературную модель ученого.
- 4 Зотов Р. М. Театральные воспоминания. СПб., 1860. С. 83.
- 5 Сын отечества. 1815. Ч. XXV. № 45. С. 267.
- 6 Там же. С. 266—267.
- 7 А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 25 («Записка об А. С. Грибоедове» С. Н. Бегичева) и 339—340 (примечания С. А. Фомичева).
- 8 Сын отечества. 1815. Ч. XXV. № 45. С. 287. Это дата цензурного разрешения № 45. Указание, что дата цензурного разрешения номера — 29 ноября — ошибка (Меццераков В. П. А. С. Грибоедов. С. 24): данная дата принадлежит всей части.
- 9 Сын отечества. 1815. Ч. XXVI. № 46. С. 40. Сопоставление даты под списком

- ошибок и датой цензурного разрешения № 46 — 9 ноября, указывает, что эпиграмма в новой редакции появилась между 9 и 12 ноября.
- 10 См.: К биографии А. С. Грибоедова (Из неизданных материалов Д. А. Смирнова). — Исторический вестник. 1909. Т. СХVI. С. 160.
 - 11 В. П. Мещеряков, полагая совершенно справедливо, что смысл грибоедовской эпиграммы в отлучении полемике вокруг Шаховского от литературы, вместе с тем неверно считает, что Грибоедов критически относился к Шаховскому-драматургу (Ук. соч. С. 24—26).
 - 12 Сын отечества. 1815. Ч. XXV. № 40. С. 65.
 - 13 Там же. Ч. XXVI. № 42. С. 149, 140—148.
 - 14 Часть их см.: «Арзамас»: Сборник: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 229—258.
 - 15 *Загоскин Михайла*. Комедия против комедии, или Урок волокитам. Комедия в 3-х действиях. СПб, 1816. С. 43—44; сравн.: «Арзамас». Кн. 1. С. 254—255.
 - 16 См.: Письма А. И. Тургенева Булгаковым. М., 1939. С. 147.
 - 17 Сын отечества. 1815. Ч. XXVI. № 46. С. 32—36; сравн.: «Арзамас». Кн. 1. С. 256—257. В этом издании О. А. Проскурин предложил достаточно убедительные основания для атрибуции «Мнения постороннего» Ф. Ф. Вигелю.
 - 18 Загоскин отвечал на «Мнение постороннего» в предисловии к изданию своей комедии, где доказывал, что он не alter ego Шаховского, на что намекал автор «Мнения...», и что у него есть независимая позиция. Мелочность Загоскина не вызывает сочувствия.
 - 19 Сами «арзамасцы» полагали, что именно они прекратили войну: «*наша война* кончена трактатом, который объявлен в «Сыне Отечества» в статье под именем *мнений постороннего*» (письмо Жуковского к Вяземскому от декабря 1815 г. — «Арзамас». Кн. 1. С. 316). — Каждый хвалит себя. — Греч же опубликовал через некоторое время эпиграмму Вяземского «Мадригал Гашпару» (Сын отечества. 1816. Ч. XXIX. № 13. С. 24; подпись: N.).
 - 20 Сын отечества. 1816. Ч. XXXI. № 27. С. 33—34.
 - 21 Там же. С. 35.
 - 22 Там же.
 - 23 Там же.
 - 24 «Арзамас». Кн. 1. С. 79.
 - 25 См., напр.: Символ веры в Беседе при вступлении сотрудников. — «Арзамас». Кн. 1. С. 164—165.
 - 26 Там же. Кн. 1. С. 319, 388—390, 401, 406 и др.
 - 27 Там же. Кн. 2. С. 78—94.
 - 28 См.: Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 201, 272 и др. по указателю имен.
 - 29 *Грибоедов А. С.* Сочинения. М., 1987. С. 357—358.
 - 30 Там же. С. 357.
 - 31 Там же. С. 367.
 - 32 Там же. С. 363.
 - 33 *Фомичев С. А.* Комментарии. — *Грибоедов А. С.* Сочинения. С. 692. Эта концепция восходит к работе Ю. Н. Тынянова «Архасты и Пушкин» и вошла ныне во все учебники по истории русской литературы.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

Т. И. Краснобородько

НЕИЗВЕСТНАЯ БАСНЯ И. И. ДМИТРИЕВА

В альманахе «Памятник отечественных муз на 1827 год», изданном Б. М. Федоровым, была напечатана басня «Гебры и школьный учитель», безымянный сочинитель которой скрылся под астронимом «***».

Светило дня на небе голубом
Во всем величьи блистало,
И поклонение от Гебров принимало.
Колено преклоня пред ярким божеством,
Один из них, с растроганной душою,
Так ублажал его: «О солнце! жизнь миров!
Кто смеет благостью, чудесной лепотою
С тобой равняться из богов?»
Удел их: к нам греметь или вкушать беспечность.
Твое господство: все! существованье: вечность!
Твое присутствие: животворящий свет.
Изящнее тебя во всей Природе нет».
— *Изящный!* подхватил, с усмешкою надменной,
Случившийся в толпе из Гебров грамотей,
Учитель их детей:
Изящный! так для вас, толпы непросвещенной,
Магистер продолжал,
Хотя и сам глаза он щурил и мигал;
Но знаете ли вы, что и светила мира
Великолепная порфира
Не вся из золота? что наш ученый глаз
Находит пятна в нем?.. для вас
Все это тайна — и не чудно:
Понятье ваше скудно,
Вы люд не школьный, простачки...
Умолк, и вздернув нос, прижал свои очки.
А солнце между тем сияло на лазуре.

Баснь эта привела тебя на память мне,
Сбиратель крох чужих, каплун в Литературе!
Ты рад и пятнышко найти в Карамзине:
А для меня оно — различны в людях нравы! —
Теряется в лучах — его неложной славы!

В указателе Н. П. Смирнова-Сокольского «Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв.» анонимный автор басни, которая полемически направлена против бездарных критиков Н. М. Карамзина и утверждает «неложную славу» историка, не раскрыт².

Между тем имя сочинителя, одарившего «Памятник отечественных муз» басней «Гебры и школьный учитель», установить нетрудно. Первое указание на автора можно извлечь из самого альманаха. Оглавление его стихотворного отдела составлено в алфавитном порядке. Почти не приходится сомневаться, что для Федорова сочинитель басни не был безымянным и в указателе содержания ему отведено «законное» место. Астроном «***» находится здесь между Г. Р. Державиным и М. А. Дмитриевым. Не И. И. Дмитриев ли это?

Поиски басни «Гебры и школьный учитель» в существующих изданиях сочинений И. И. Дмитриева оказались безрезультатными. Пришлось обратиться к откликам в периодической печати на выход «Памятника отечественных муз» в надежде найти там хотя бы косвенное указание на автора. Среди обозревателей «годовых собраний стихов и прозы» этого года был П. А. Вяземский.

Вчитаемся внимательно в его статью «Об альманахах 1827 года», в которой «беглое» обозрение альманахов завершалось отзывом о «Памятнике отечественных муз». Общая характеристика его, данная Вяземским, весьма лестная: альманах «драгоценен по многим отношениям», а издатель «заслуживает благодарность соотечественников, не равнодушных к именам, озаряющим литературную нашу славу»³. Далее Вяземский перечисляет наиболее значительные «находки» «Памятника». Он выписывает стихи Державина «На птичку» и «Черта к биографии Державина»; с благоговением говорит о письмах Карамзина и цитирует мысль «патриота и гражданина» о России; отмечает русскую оригинальность произведений Д. И. Фонвизина; с восхищением пишет о шутивных посланиях В. А. Жуковского; упоминает ранние произведения автора «Евгения Онегина», письма А. А. Петрова и К. Н. Батюшкова; делает вежливый, но прохладный поклон в сторону Ф. П. Львова. Интересующую нас басню Вяземский вниманием не обошел. В его обзоре она сопоставлена с опубликованными посмертно сатирами Д. П. Горчакова: «В сатирических отрывках князя Горчакова есть резкость и сила, не всегда искусно оправленная в хорошие стихи, но сохранение оных приятная услуга поэзии нашей, бедной сатирами, хотя и есть чем поживиться сатире. Басня: *Гебры и школьный учитель*, напротив, резка, сильна и оправлена в прекраснейшие стихи. Читая ее, замигает и защурится не один — «Сбиратель крох чужих, кашлун в литературе»⁴.

Не имея возможности раскрыть имя автора, Вяземский выбирает единственный — «прекраснейший» — стих, по которому его легко можно было узнать. Вяземский обращается к памяти и ассоциативному восприятию читателей: ведь приведенная строка в басне «Гебры и школьный учитель» по существу являлась автореминисценцией. Она была прозрачным

намеком на басню И. И. Дмитриева «Орел и Каплун» и возвращала в атмосферу литературных баталий начала XIX в. На первоначальную, полемически заостренную редакцию этой басни, которая заканчивалась стихами: «Читатель! я хотел в иносказании этом/Представить рифмача с Поэтом», — обратил внимание В. Э. Вагуро: «Каплун, который, собираясь следовать за орлом, «брякается» «на кровлю, как свинец», и вызывает хохот, есть не просто «отважный без ума», как в последней редакции: это — бездарный поэт, вступивший в соперничество с подлинным»⁵.

Может, и не случайно поэтому «столкнулись» в обзоре Вяземского сатирик Горчаков и автор басни «Гебры и школьный учитель» — в начале века они вели борьбу из разных литературных лагерей, центрами, символами которых являлись Д. И. Хвостов и И. И. Дмитриев — «рифмач» и «поэт».

Но и этим не ограничился Вяземский в «беглой» своей рецензии. В ней можно усмотреть еще один завуалированный намек на «русского Лафонтена» и его заклятого литературного врага Хвостова, который тоже оказался среди авторов альманаха Федорова. Издатель, объясняя в предисловии соединение под одной обложкой имен «светлых» и «малозначительных», утверждал, что тени «неизбежны в самой лучшей картине». «Но Памятник Отечественных Муз — не картина, а храмина, — комментирует Вяземский, — и должен быть пантеоном памятных мужей, а не всемирною сходкою, где Бавий возле Горация, великан вместе с карлами, поэты с рифмачами»⁶.

Приведем еще один, дополнительный аргумент в пользу предложенной атрибуции басни «Гебры и школьный учитель». Под таким астрономом — «***» — Дмитриев публиковал в 1820-е гг. свои басни в альманахе А. А. Бестужева и К. Ф. Рыльева: «Орел и Филин», «Богач и Поэт», «Подснежник», «Собака и Перепел», два аполога в «Полярной звезде <...> на 1824-й год» и басню «Слепец, Собака его и Школьник» в «Полярной звезде <...> на 1825-й год». Весьма любопытна в этом смысле его дарительная надпись на экземпляре «Стихотворений Ивана Ивановича Дмитриева», который сохранился в библиотеке Рыльева: «Почтенным издателям Полярной звезды в знак признательности и уважения от безымянного. Москва 1824. Января 22 дня»⁷.

Можно думать, приведенные доказательства достаточно убедительно свидетельствуют об авторстве И. И. Дмитриева. Оставляем для будущих исследований вопросы датировки басни, ее непосредственных литературных источников и адресата. У настоящей заметки была иная задача — вернуть в корпус сочинений И. И. Дмитриева басню «Гебры и школьный учитель», опубликованную в «Памятнике отечественных муз на 1827 год» и незаслуженно забытую.

1 Памятник отечественных муз, изданный на 1827 год. СПб., 1827. С. 258—260 (2-й пагинации). Ценз. разр. — 21 дек. 1826 г.

- 2 *Смирнов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. М., 1965. С. 125.
- 3 *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1879. С. 36, 37. Впервые: Московский телеграф. 1827. Ч. 13. Отд. 1. С. 237—254. Подпись: Ас. Б.
- 4 Там же. С. 38.
- 5 *Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века. — Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1989. С. 167. (XVIII век. Сб. 16).*
- 6 *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 37.
- 7 Лит. наследство. Т. 59. М., 1954. С. 320—321.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

Ю. Д. Левин

РАННЕЕ ВОСПРИЯТИЕ ДЖОРДЖА КРАББА В РОССИИ

Джордж Крабб (Crabbe, 1754—1832), английский поэт, в 1781 г. принял сан священника и служба его потом проходила в приходах деревень и провинциальных местечек. Вскоре он опубликовал поэму «Деревня» («The Village», 1783), в которой определилась основная направленность его творчества — правдивое изображение повседневной жизни, какую он наблюдал в своих приходах. В последующих произведениях — «Приходские списки» («The Parish Register», 1807), «Местечко» («The Borough», 1810), «Повести в стихах» («Tales in Verse», 1812), «Повести усадьбы» («Tales of the Hall», 1819) — он жанрово эволюционировал от дидактико-описательной поэмы, какой была «Деревня», к реалистическому стихотворному рассказу. Демократически настроенный писатель, сформировавшийся как поэт еще в XVIII в., но творивший в основном уже в новую эпоху параллельно с английскими романтиками, младшими его современниками, Крабб боролся против всякого приукрашивания действительности, против фантастических вымыслов. Прозванный «поэтом бедных», он в своих поэмах уводил читателей в чуждый дотоле поэзии мир нищих лачуг и воровских притонов, богаделен, рабочих домов, больниц и тюрем. Бедные рыбаки, батраки и фермеры, бродячие актеры и торговцы, учителя и клерки, нищие и грабители и т.п., их преходящие радости и тяжкие горести, надежды и страдания, гибель под давлением нужды, обесчеловечивающее воздействие эгоистического своекорыстия, порождающего преступность, — таковы герои и темы его поэм. Фактически Крабб стал провозвестником английского критического реализма XIX в.¹

В русской печати, как удалось установить, первые сведения о Краббе начали появляться в 1820 — 1830-е гг., т.е. в «эпоху Пушкина». Не говорим уже о том, что его имя неоднократно упоминалось по тем или иным поводам в ряду английских авторов². Значительно существеннее краткие характеристики его творчества в обзорных статьях о современной английской литературе, как правило, переведенных из французских источников. Так, уже в 1821 г. в «Сыне отечества» Н. И. Греча в статье, заимствованной из «Revue Encyclopedique», о нем появилось такое сообщение. «Сей поэт бедности и несчастья вводит нас в жилище ремесленника, в обитель убогого больного и с великим искусством представляет нам страдания несчастных, братьев наших. Описания его столь истинны, столь сильны и чувстви-

тельны, что он извлекает слезы добродетели у тех людей, которые без сострадания смотрят на бедствия, представляющиеся им на улицах всех больших городов, и заставляет их, против воли, заниматься тем, что прежде казалось им отвратительным и низким. Его можно сравнить с Рембрандтом: картины его черны и с разительною истиною представляют обыкновенную природу». Но французский автор упрекал Крабба в том, что «иногда унижается он до сатиры против низких сословий народа <...> Он имеет еще тот недостаток, что с лишнею подробностью изображает обстоятельства мелкие и ненужные и терзает свое воображение принужденною точностию»³.

В следующем году в журнале «Благонамеренный» в переводной также с французского статье о Томасе Муре приводилась речь Мура об английских поэтах, его современниках, где, в частности, он упоминал «Крабба (Stabbe), показавшего нам, до какой степени простирается гальваническая сила дарования, придающая жизнь, душу и движение предметам, которые, кажется, к тому не способны»⁴. А в «Московском телеграфе» 1828 г. в переводной обзорной статье, написанной английским поэтом Томасом Кэмпбеллом, говорилось: «...Гольдсмит, Каупер, Крабб доказали в новейшее время, что и в наш холодный век поэзия может возвысить самые обыкновенные явления жизни и найти для себя средства в предметах самых простых и обыкновенных»⁵.

В «Вестнике Европы» 1829 г. в статье, переведенной из «Mercure du XIX siècle», содержалась весьма существенная характеристика и оценка поэзии Крабба (названного здесь Граббе). Он был здесь объявлен «главой школы *пауперизма*» и причислен к литераторам, которые «новое поэзии полагают в отсутствии всякой поэзии, в прозаизме, чуждом всяких обольщений». Автор противопоставлял его «поэтам всех времен», которые «как будто согласились поддерживать заблуждения касательно деревенских жителей» и изображают их в идиллиях. «Граббе посвятил жизнь свою на опровержение сего гибельного заблуждения. Его поэзия, кажется, направлена против обманов поэзии: он их опровергает; он хочет представить своим читателям нагую, печальную истину, и для того сценами его поэм обыкновенно бывают деревни. Ему нет дела до рукоплесканий публики, до похвал большого света <...> и прозаическая существенность составляет все его картины. Признаемся, что, если есть неустрашимость военная, неустрашимость гражданская, то есть и поэтическая неустрашимость, ибо я не знаю во Франции ни одного поэта столь твердого духом, столь отважного, который бы осмелился для человеколюбивой цели написать поэму без поэзии, отвергнуть все обыкновенные украшения, в надежде доставить торжество полезной истине <...> Деревня, село — вот главнейшие произведения филантропической музы г-на Граббе»⁶.

Подобную характеристику находим мы позднее в «Телескопе» Н. И. Надеждина в статье, почерпнутой на этот раз из англо-ирландского журнала «Dublin University Magazine». «И вот один бедный церковнослужитель, проведший молодость свою в деревне <...> решается превратить в поэзию

свои сельские воспоминания. Но он видит их не сквозь призму страсти, как Бюрнс, и не в туманном полусвете религиозного энтузиазма, как Каупер, а без всякой примеси идеальности, в их суровой истине, в их глубокой и печальной наготе. Сия суровость, почти сатирическая, совпадала также с духом времени. Представив себе исключительно грязные лохмотья нищеты, пот, выдавливаемый бедствиями с чела убожества, разврат и злополучие, оцепляющие своими губительными путами низшие слои общества, Крабб без красноречия, без декламации, вооружился одною только горькою желчью. С хладнокровным ожесточением погружал он свой анатомический резец в сии смердящие раны и нередко одною истинною достигал высшей степени патетического». Далее перечисляются социальные группы, представители которых «толпятся в его картинах, коих тонкие, заманчивые очерки, подробности резкие и глубокие напоминают лучших мастеров Голландской школы. Он имел душу добрую, но ум безжалостный; никакая гнусная и отвратительная сцена не утрашала его. Струпы, гной и раны жизни общественной выставлены им напоказ в стихах, наполняющих до шести томов, коих потомство, конечно, не забудет. Какой ужасный шаг со времен Попа!»⁷

Наконец, краткий отзыв о поэзии Крабба содержался в переведенной французской статье (написанной, по-видимому, до его смерти) в «Сыне отечества и Северном архиве» 1834 г. «...Этот Теньер поэзии низводит свою музу в гостиницы, темницы, корчмы, в среду контрабандистов, несчастных поселян и больных. Краббе с удивительною прозорливостию открывает точку поэтического взгляда в самой простонародной, отвратительной жизни. Он иногда манерен (*maniéré*), но всегда удивительный психолог и верный живописец»⁸.

Особо следует отметить упоминания Крабба в «Литературной газете» А. А. Дельвига 1830 г., к которой непосредственное отношение имел Пушкин. Здесь печаталась биография английского актера Эдмунда Кина, заимствованная из книги Амедея Пишо «*Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse*» (1825), и открывалась она эпиграфом — цитатой из Крабба с переводом:

«Behold! the prince, the slave, the monk,
the jew, change but the garment.

Crabbe

*Смотрите! он и Царь, и раб, и монах,
и жид; перемените на нем только платье»*⁹.

Из того же источника была взята помещенная в октябрьских номерах газеты статья «Вордсворт». Здесь при разборе поэмы «Странствование» («*The Excursion*», 1814), где, в частности, говорится о священнике, рассказывающем о сельской жизни (что сближается с тематикой поэзии Крабба), автор отмечает «замысловатый анекдот о двух человеках различных мнений, сведенных случаем в одно место: противоречие сделалось для них необходимостью. Сей эпизод очень похож на Коуперовы и даже на сказки Крабба (*Crabbe*)»¹⁰. И в заключительной части статьи содержится

утверждение: «...подобно всем гениальным людям, налагающим на себя какую-либо систему, часто нарушением сей самой системы Вордсворт возбуждает в нас живейшее удивление. Такое же замечание, помнится, сделал я насчет Г. Кребба»¹¹.

Кончина Крабба в феврале 1832 г. была также отмечена в русской печати. В обнаруженных извещениях об этом он был назван «известным английским стихотворцем», который являлся «старейшим из живущих английских поэтов»¹², а также «создателем особенного рода Дидактической Поэзии»¹³.

Творчеством Крабба заинтересовался Пушкин. В письме П. А. Плетневу от 26 марта 1831 г. из Москвы в Петербург он просил, чтобы тот поручил книготорговцу Ф. М. Беллизару прислать ему «*Crabbe, Wordsworth, Southey u Shakespeare*»¹⁴, и парижское переиздание поэтических произведений Крабба сохранилось в его библиотеке¹⁵. Несомненно, что Пушкин читал эти поэмы, однако какие-либо его суждения по существу творчества английского поэта, к сожалению, неизвестны, а то, что сохранилось, относится лишь к общественному положению писателя и проблемам литературной этики.

В 1833 г. в черновой редакции произведения, названного пушкинистами «Путешествие из Москвы в Петербург», Пушкин писал: «*Patronage* (покровительство) до сей поры в обычаях англ<ийской> литературы. Кребб, один из самых почт<енных>людей, умерший в прошлом году, поднес все свои поэмы to his grace the Duke, или Du<chess?> etc. В своих смиренных посвящениях он почтительно упоминает о милостях и о высоком покровительстве, коих он удостоился. Со всем тем Кребб был человек нравственный, независимый и благородный»¹⁶. В последующей белой редакции конечная фраза из приведенной цитаты опущена, зато к слову «поэмы» добавлен эпитет «прекрасные»¹⁷.

Тогда же Крабб привлек некоторое внимание С. П. Шевырева, преподававшего в те годы историю русской литературы в Московском университете. В декабре 1833 г., знакомясь с помещенными в «*Revue de deux mondes*» статьями английского литератора Аллана Каннингема о писателях его страны, Шевырев отметил в своей записной книге:

«*Crabbe, 1754—1832. — Le Village, poème en 1783.* Он показывает the open naked truth. — The parish register (le registre de Paroisse). — The Borough (le Bourg). — Дома для нищих, больницы, тюрьмы, все несчастные, в них содержимые — вот предмет его Поэзии. Он любил бедных и помогал им»¹⁸.

Единственный, по-видимому, русский писатель этого времени, на которого поэзия Крабба оказала творческое воздействие, был декабрист В. К. Кюхельбекер. Заточенный в Свеаборгскую крепость, он 20 июля 1832 г. получил присланный сестрою том сочинений Крабба¹⁹. Можно полагать, что Пушкин, заинтересовавшийся в это время английским поэтом, имел отношение к этой посылке. Последовательно читая поэмы Крабба, Кюхельбекер решительно им увлекся. «Для человека в моем положении, — записывает он в дневнике 21 декабря, — Краббе бесценнейший писатель: он меня, отделенного от людей и жизни, связывает с людьми

и жизнью своими картинами, исполненными истины. Краббе остер, опытен, знает сердце человеческое, много видал, многому научился, совершенно познакомился с прозаической стороною нашего подлунного мира и между тем умеет одевать ее в поэтическую одежду, сверх того, он мастер рассказывать — словом, он заменяет умного, доброго, веселого приятеля и собеседника»²⁰. Три дня спустя Кюхельбекер уточняет: «Великое достоинство в картинах, какие рисует Краббе, — необыкновенная живость: все у него так истинно, так естественно, что кажется, не читаешь, а видишь то, о чем он говорит»²¹.

Такое увлечение другим поэтом, восхищение его созданиями, признание их достоинств не могло не вызвать творческого отклика. Еще в ноябре 1832 г., создавая поэму «Юрий и Ксения», основанную на древнерусской легенде об Отроче монастыре, сюжетно весьма далекой от Крабба, Кюхельбекер все же записал в дневнике: «Я ныне заметил, что Краббе, а не Скотт, вероятно, окажет самое большое влияние на слог и вообще способ изложения моей поэмы...»²² И действительно, при всей сюжетной отдаленности определенное стилистическое влияние Крабба в «Юрии и Ксении» можно обнаружить²³. Но уже прямое осознанное освоение художественной манеры английского поэта проявилось в следующей поэме Кюхельбекера «Сирота», повествующей о событиях и коллизиях повседневной жизни²⁴. Недаром, принимаясь за нее, он отметил в дневнике: «...образцом, как кажется, будет служить мне Краббе»²⁵.

Мы постарались изложить выявленные сведения о восприятии творчества Джорджа Крабба в русской литературной среде пушкинской поры, т.е. как раз в тот период, на котором сосредоточены литературоведческие исследования В. Э. Вацура. Последующее восприятие уже выходит за рамки настоящей заметки²⁶.

В виде приложения мы предлагаем полную публикацию нового перевода поэмы Крабба «Peter Grimes»²⁷. Эта поэма является «письмом» (letter) XXII из «Местечка», состоящего из 24 «писем»; причем «письма» XIX—XXII содержат разные истории, объединенные общим заглавием «Бедняки местечка» («The Poor of the Borough»). При всей реалистичности «Питера Граймза» ужасный сюжет дает основание для некоторого сближения его с «готическим романом», судьбу которого в России тщательно исследует В. Э. Вацура. Добавим еще, что поэма приобрела особую известность в наше время, после того как английский композитор Бенджамин Бриттен написал на ее сюжет одноименную оперу «Питер Граймз» (1945), получившую широкое признание во многих странах, в том числе и в России.

1 См. о Краббе: *Дружинин А.* Георг Крабб и его произведения. СПб., 1857; *Левин Ю. Д.* Крестьянская тема в английской поэзии XVIII — начала XIX века и деревенские поэмы Джорджа Крабба. — Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XX веков. Л., 1955. С. 5—67. Библиография изданий произведений Крабба и литературы о нем: *Bareham T', Gatrell S. A Bibliography of George Crabbe.* Folkestone; Hamden, 1978.

- 2 См., например: Московский телеграф. 1825. Ч. 4. № 13. С. 58; 1829. Ч. 25. № 1. С. 107; 1833. Ч. 49. № 1. С. 126; Московский вестник. 1827. Ч. 2. № 7. С. 305.
- 3 Исторический опыт об английской поэзии и о нынешних английских поэтах. — Сын отечества. 1821. Ч. 72. № 35. С. 53.
- 4 Нечто о Томасе Муре. — Благонамеренный. 1822. Ч. 19. № 28. С. 59.
- 5 Историческое обозрение английской поэзии. — Московский телеграф. 1828. Ч. 19. № 2. С. 256.
- 6 О существе английской литературы XIX-го столетия. — Вестник Европы. 1829. Июнь. № 12. С. 262; Июль. № 13. С. 21—23.
- 7 Движение литературы в Англии, с начала XIX века. — Телескоп. 1834. Ч. 71. С. 82—83.
- 8 Взгляд на английскую литературу. — Сын отечества и Северный архив. 1834. Т. 42. № 7. С. 488.
- 9 Биография славного английского актера Кина. — Литературная газета. 1830. 30 июля. Т. 2. № 43. С. 49. Цитата из поэмы «The Borough» («Letter XII. Players», l. 18—19).
- 10 Современная английская литература: Школа так называемых Озерных Поэтов (Lakists). Вордсворт, Кольридж, Сутей. I. Вордсворт (Wordsworth). — Литературная газета. 1830. 13 октября. Т. 2. № 58. С. 179.
- 11 Там же. 18 октября. № 59. С. 184.
- 12 Санктпетербургские ведомости. 1832. 20 февраля. № 43. С. 172.
- 13 Московский телеграф. 1834. Ч. 55. № 1. С. 188.
- 14 Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 158.
- 15 The poetical works of George Crabbe complete in one volume. Paris, 1829.
- 16 Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 228.
- 17 Там же. С. 254—255.
- 18 РНБ. Ф. 850. IV. 2. Л. 59 об.
- 19 См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 161.
- 20 Там же. С. 213.
- 21 Там же. С. 215.
- 22 Там же. С. 202.
- 23 См.: Левин Ю. Д. Поэма В. К. Кюхельбекера на сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» («Юрий и Ксения»). — Древнерусская литература и русская культура XVIII—XX вв. Л., 1971. С. 128—138 (Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 26).
- 24 См.: Levin Yu. D. Kyukhel'beker and Crabbe. — Oxford Slavonic Papers. 1965. Vol. 12. P. 99—113.
- 25 Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 279 (запись 16 октября 1833 г.).
- 26 Частично этому посвящена статья: Левин Ю. Д. Некрасов и английский поэт Крабб. — Некрасовский сборник. Л.; М., 1956. Т. 2. С. 472—486.
- 27 Отрывки перевода с параллельными отрывками английского оригинала публиковались: Английская поэзия в русских переводах: XIV—XIX века. М., 1981. С. 192—203.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Джордж Крабб

ПИТЕР ГРАЙМЗ

Перевод Ю. Д. Левина

— Был злодей с размахом,
Что убивает ни за грош,
Когда он не удержан страхом;
В ком честь и совесть стали прахом,
Для зла любой предлог хорош;
А чувства скотские во власти
Неутолимой скотской страсти.

Шотт. "Мармион", песнь II, 22.

Сдавалось, души всех, кого убил я,
Сюда сошлись и каждый мне грозил.
Шекспир. "Ричард III", действ. V, сц. 3.

В былые времена,
Как выбьешь мозг, подойдет человек,
И кончено; а ныне он встает,
Хоть двадцать ран на черепе его,
И гонит с места нас.

"Макбет", действ. III, сц. 4.

Почтенный Питер Граймз был рыбаком
И проживал с женою и сынком,
Всему местечку хорошо знаком.
Нам приносил добрейший Питер рыбу
И слышал здесь от каждого "спасибо";
А в день воскресный труд свой прекращал
И отпрыска молитве обучал.
Но вскоре Питер-сын от рук отбился,
Сперва артачился, потом бранился:
Презрел он и любовь отца, и гнев;
Когда ж тот помер, плакал, захмелев.

Да, плакал он, ему вдруг стало стыдно:
Припомнилось шальному парню, видно,
Как он ругался, злобен, точно волк,
И забывал про свой сыновний долг;
Как он, когда старик читал Писанье,
Пошел из дома с непотребной бранью:

“Здесь слово жизни!” — возопил отец,
“Там жизнь сама!” — в сердцах вскричал юнец;
Как смолк старик, ответом пораженный,
А он дал волю крови раздраженной;
Как, изрыгая хульные слова,
Хотел он утвердить свои права;
Увещеванья в нем будили ярость
И клял он деспотическую старость,
И даже раз кошунственно рука
Обрушилась на темя старика.
Тот застонал: “Меня еще вспомняешь,
Когда ты сам отцом и дряхлым станешь...
Мать, к счастью, умерла, чтоб ты не смог
Ее прикончить — смиловался Бог...”

Так Питер в сокрушении слезливом
Припоминал и утешался пивом.

Вольготно зажил парень, лишь скорбел,
Что никаких доходов не имел;
Скорбел, что уж не может он с азартом
Попойкам предаваться или картам;
Скорбел, что на игру да на кутеж
Сам добывать обязан каждый грош.

Снедаемый алчбой ожесточенной,
Ни совести не знал он, ни закона;
Что замечал, хватал без дальних слов
В воде, на суше — все ему улов;
И по ночам он взял себе в обычай
На берегу разыскивать добычу.
Не раз, перемахнув чужой забор,
Мешок свой набивал плодами вор
Иль очищал тайком на ферме двор.
И чем сильнее Граймз кого обидел,
Тем яростней его и ненавидел.

Он выстроил лачугу, где держал
Свое добро и часто ночевал.
Но не был рад он воровским успехам,
Душою злой стремясь к иным утехам:
Хотел кого-нибудь он мучить всласть,
На ком-то силу выказать и власть,
Мечтал он завладеть живым твореньем
И подвергать несчастное мученьям.

Он знал, что есть работные дома,
Которые для бедных, как тюрьма.
Там власти, не щадя сиротской доли,
Детей приходских продают в неволю
И, чтоб грошовый выручить доход,
Творят рабов из жалостных сирот.

Граймз выбрал мальчика, поторговался,
И раб ему недорого достался.
Кой-кто из горожан издалека
Видал вблизи лачуги паренька,
Одетого в дырявые обноски.
Но знать никто не знал, что плетью жесткой
Его хлестал хозяин вдоль спины
Так, что рубцы в нее впечатлены.
Никто не спрашивал: “А ты довольно
Дашь ему поесть? Худой он больно.
Корми да приласкай его, тогда
Работником он будет хоть куда”.
Никто. И лишь иной, заслыша крики,
Решал: “Видать, досталось горемыке”.

Унижен, изнурен, запуган, бит,
За все наказан, никогда не сыт;
Заснет — разбудят крики и угрозы,
Заплачет — тут же бьют его за слезы.
Дрожащий мальчик падал и кричал
И новые удары получал.
Он силился закрыть лицо рыдая;
Ответом был лишь хохот негодяя,
В глазах того сверкало торжество:
Он истязал живое существо.

Боль, голод, холод выносил несчастный,
Рыдал, молил пощады, но напрасно.
Все было проклято: постель, еда.
Лгать страх его учил, а красть — нужда.
Три тяжких года он сносил терзанья,
Затем бессильны стали истязанья.

Спросили мы: “Да помер он с чего?”
Граймз буркнул: “Дохлам я нашел его”.
Потом вздохнул: “Нет Сэма моего”.
Нашлись такие, кто узнать пытался,
Изрядно ль Граймз с мальчишкой обращался.

Не раз о том судачили вокруг,
Но без улик ему сошло все с рук.

Другой парнишка куплен так же просто
И оказался в рабстве у прохвоста.
Каков же был конец? — Раз на реке
Упал он с мачты и погиб в садке
С живою рыбой, где, как все считали,
Убиться насмерть мальчик мог едва ли.

Но Питер утверждал: “Все вышло так:
Мальчишка был бездельник и дурак,
На мачту взлез и грохнулся оттеле” —
И показал синяк на мертвом теле.
Присяжные устроили допрос,
Который Питер стойко перенес
И был опущен, но при том услышал:
“Люк закрывай, чтоб снова грех не вышел”.
Намеком Питер явно был смущен
И краскою стыда изобличен.

Запрета суд не наложил иного,
Граймз осмелел, и раб был куплен новый.

Смирненное то было существо;
Жалели наши женщины его
И привечали ласково, считая,
Что кровь течет в нем, верно, непростая:
Пусть мать из бедных, но зато отец,
Видать, был некий знатный сорванец,
Который позабавился с красоткой.
Так иль не так, но то был мальчик кроткий.

Покорно он трудился, как умел,
Но тяготы не снес и охромел.
И то сказать: как слабое созданье
Столь долго выносило истязанья?
Причина в том, что смиренному рабу
Старался каждый облегчить судьбу;
И Питер сам, хоть кулаками сразу
Иль плетью подкреплял свои приказы,
Но, вспоминая про недавний страх,
С опаской укорачивал замах.

Однажды столько рыбы наловил он,
Что не продать на месте, и решил он

Плыть в Лондон. Нездоров был паренек,
Но возражать хозяину не мог.
Покуда тихо шли они рекою,
Он все крепился, страх свой успокая,
Но, возмущенным морем уstraшен,
Дрожа, в хозяина вцепился он.
Открылась течь, волна кренила судно,
Путь был далек, плыть становилось трудно,
Спирт вышел, Питер озверел опять —
Об остальном мы можем лишь гадать.
А Граймз сказал: “Как стало мне понятно,
Что парень плох, я повернул обратно.
Вот тут-то он и помер, вероятно”.

Но женщины подняли крик и плач:
“Ты утопил несчастного, палач!”

Злодей-хозяин призван был к ответу
И должен был все рассказать совету.
Он бровью не повел, все повторил
И заверял, что паренька любил.

Сам мэр решение объявил сурово:
“Не смей в подмогу брать мальчишек снова.
Коль хочешь, можешь вольного нанять:
Его не тронешь, дашь и есть и спать.
Теперь ступай! А не поймешь урока,
То будет кара, как ты сам, жестока”.

Увы! подручным Питер никого
Нанять не смог: чурались все его.
Бросал ли якорь, греб ли, ставил сети,
Один он был — один на целом свете;
Не мучил никого, не оскорблял,
А сам работал и свой жребий клял.

Отверженный он жил и одинокий;
Ждал смены вод в положенные сроки,
Одно и то же видя каждый день:
Пустынный топкий берег, старый пень,
В прилив — перед глазами гладь сплошную,
А при отливе — грязь на дне гнилую;
Смоленых досок груды у воды,
Прибрежных свай неровные ряды
Да водорослей плети, что с собою
Вдоль лодки пронесет волна прибою.

Бывало, в знойный душный день, когда
Нагретая высокая вода
На убыль повернет своей дорогой
Меж берегов, спускавшихся отлого,
Там Питер, с лодки голову склонив,
Лежал недвижно, глядя на отлив,
Спадающий чрез илистый пролив,
Где угорьки вертлявые станицей
Спешили в заводь теплую резвиться
Да мидии ленивой чередой
Ползли за отступающей водой.
Угрюмо он следил, как крабы боком
Свой путь свершают в месте неглубоком;
Тоской объятый, слушать он привык
Охотящихся чаек резкий крик;
Внимал, как выпь в гнездовье тростниковом
Болото оглашает хриплым ревом.
Он мрачных дум лелеял скорбный груз:
Его притягивал открытый шлюз,
Где сжатая река свой ток струила,
Журча однообразно и уныло,
Где все, что принимали взор и слух,
Тревогой и тоской стесняло дух.

В реке три места были, где наверно
Овладевал им ужас суеверный;
При виде их он обращался вспять
И тцился громким свистом страх прогнать.

Не легче и на людях было: хором
В местечке все его честили “вором”,
А жены моряков кричали вслед:
“Теперь уж не побьешь мальчишку, нет!”
И детвора, от страха холодея,
Бежала с криком: “Берегись злодея!”
С проклятьями он уходил, ему
Хотелось вновь остаться одному.

Один он был, пред ним картины те же;
Что день — мрачней казалось побережье.
Окрестных жителей чурался он,
Труд одинокий вызывал в нем стон,
И проклинал он рыб снующих стайки,
Которых на лету хватали чайки.

Порою странный им владел недуг —
Все тело дрожью сотрясалось вдруг.
Сны мучили его, и с воплем ярым
Он вскакивал, разбуженный кошмаром;
Кошмарами был дух его объят,
Какими б мог гордиться самый ад.
Хоть он и тосковал один в лачуге
И мнил, что всеми позабыт в округе,
Но от людей стремился прочь в испуге.

Прошла зима, наехали сюда
Из городов на лето господа.
Они глядели в зрительные трубки
На моряков, на корабли, на шляпки,
На порт, на все, что подмечали тут,
Что так интересует праздный люд.

Был на реке замечен некто в лодке,
Стоящей иль плывущей посередке.
Он с виду походил на рыбака,
Хоть не имел ни сети, ни крючка,
Лишь вниз смотрел, склонившись с челнока.
Порою поводил он диким взглядом,
Как будто был испуган чем-то рядом
Иль, словно некоей силой принужден,
Припоминал свои злодейства он.

Пойти к нему иным пришла охота.
“Что, каешься, несчастный?” — молвил кто-то.
Он услышал, дрожа покинул челн,
На берег выбрался, смятенья полн,
И прочь пустился, будто зверь гонимый,
Но схвачен был, безумьем одержимый,
И силою, презрев мольбы и бред,
Его свели в приходский лазарет.

Едва лишь наши жены убедились,
Что негодяй, кого всегда страшились,
Лежит и жалко стонет, присмирив,
На сострадание сменили гнев
И, не забыв злодейств его, скорбели
Они о горестном его уделе.

Пришел священник — стали вперебой
Рассказывать, как вел себя больной.

“Ой! гляньте, гляньте, как его корежит!
 Забылся он, а глаз закрыть не может;
 Скрипит зубами, будто что-то гложет.
 Со лба его, смотрите, каплет пот,
 И кулаком костлявым он трясет!”

Священник понял, что в словах неясных
 Больной вещает о делах ужасных.
 “Нет, я не бил его, — он бормотал, —
 Я докажу: мальчишка сам упал”.
 И громко вслух: “Снимите же оковы.
 Он сам разбил башку, даю вам слово.
 Зачем отец? Он что угодно вам
 Покажет на меня. Он не был там.
 Что, все согласны? Я умру сегодня?
 Но я взываю к милости Господней”.

Промолвив это, так он изнемог,
 Что и пошевелинуться уж не мог.
 Но бормотал по-прежнему; от дрожи
 Вдруг проступила синева на коже,
 Чело покрылось потом, а глаза
 Заволокла предсмертная слеза.
 Но он не умер и через минуту
 Стал говорить незримому кому-то;
 Нас, вокруг стоявших, он не узнавал,
 И душу ненароком изливал,
 И каялся, и защищался разом;
 В его бреду мелькал порою разум.

“Я все скажу, — сипел он. — То был день,
 Когда явилась старикова тень —
 Отца родного призрак, — и живой он
 И мертвый против сына был настроен,
 И после смерти он не мог стерпеть,
 Что у меня полна уловом сеть;
 Одно желанье им теперь владело:
 Мне помешать, отвлечь меня от дела.

Однажды в жар полуденной тиши
 Кругом не видно было ни души;
 Я греб и сеть забрасывал, но рыба
 Не шла ко мне (отцу за то спасибо,
 Отцу-мучителю, который дня
 Не пропускал, чтоб не терзать меня),

И, глядя на речные перекааты,
Сидел я в лодке, будто сном объятый.
Но это был не сон: я увидал,
Как посреди течения восстал
Отец мой, умыслов исполнен вредных,
Двух за руки держа мальчишек бледных,
И мерзостно над гладью вод речных
Они носились, не касаясь их.
Взмахнул веслом я, но они с улыбкой
Исчезли, растворясь во влаге зыбкой.

С тех пор в местах, где я бросать привык
Свой невод, появлялся злой старик
С мальчишками. Я умолял их слезно
Уйти, меня оставить — бесполезно!
Куда бы лодка ни пошла моя,
Отец там, как безжалостный судья,
Приказывал, чтоб утопился я.
И каждый день с рассветною зарею
Три призрака являлись предо мною;
День за день я их видел впереди
И слышал шепот: “Ну иди, иди”.
Когда ж я греб назад что было мочи,
Та нечисть следом шла, меня мороча:
“Иди, иди!” — и так до самой ночи.

Отцы детей жалеют, но не он.
Его жестоким взглядом уязвлен,
Я призраков ударил, но унылый
Раздался вопль, мои отнявший силы.
“Помилуй!” — я вскричал. “Ты поднял нож
Меня убить”, — он молвил. Это ложь.
Ведь не желал тогда отцу я смерти
И руку отнял от ножа, поверьте,
Когда он о пощаде умолял;
Но он за гробом жалости не знал.

Три места есть в реке, где эти трое
Являются всегда передо мною, —
Места проклятые, и человек,
Их видя, потрясен умом навек.
Я греб туда и созерцал часами
Проклятый вид, куда летели сами
Они, веля, чтоб, ужасом гоним,
Я прыгнул и совсем прибился к ним.

Рыдания мои могли лишь нежить
И радовать ту дьявольскую нежить.

Раз в страшный зной, когда, казалось, кровь
Во мне пылала, появились вновь
Мой враг-отец с мальчишками чредою
И, как обычно, встали над водою.
Злой радостью свой взор воспламеня,
Они втроем взглянули на меня
И приказали, чтоб за весла брался
И греб. Когда же я без сил остался,
Старик в пучину опустил ладонь:
Занялся с кровью смешанный огонь.
Он мне велел склониться над волнами
И жидкое швырнул в лицо мне пламя.
Я взвыл, мой череп плавился, как воск,
И мнилось, дьявол сам терзал мой мозг.

Но мало этого: им было надо,
Чтоб увидал я все мученья ада.
Разверзлась бездна, и раздался крик
Столь страшный, что не выразит язык.
“Вот так вовек! — они сказали гневно. —
Вот так ты будешь мучиться вседневно”.
Да, так сказали”. — Он смотрел вокруг;
В лице — тоска, томление, испуг.
Глаза его с отчаяньем глядели
На оробевших женщин у постели.
Потом в изнеможенье он застыл...
Вдруг, словно под напором адских сил,
Вскричал с надрывом, дико озираясь:
“Опять они!” — и захрипел, кончаясь.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

А. И. Рейтблат

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ 1820 — 1830-х гг.
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ФОРМА

Литературоведам, да и вообще всем любителям русской словесности хорошо известно, что в ее истории был так называемый «альманашный период» (примерно десятилетие, начиная с 1823 г.), «когда, — по словам журнального рецензента середины XIX в., — процветали альманахи в 16-ю долю листа, представляя к каждому новогодию всю русскую изящную словесность. Несколько сот страниц стихов и прозы волновали читателей, разбирались в подробности журналами и доставляли известность авторам и издателю»¹.

Альманахи этого времени библиографически учтены², «Северным цветам», одному из лучших, посвящены две монографии³, несколько альманахов переизданы⁴, имеется ряд обзорных очерков истории русского альманаха⁵. Однако исследовательских работ, посвященных самому феномену альманаха, попыток понять его место в литературной системе и, шире, в культуре, рассмотреть его в контексте быта, книгоиздания и книготорговли почти нет⁶.

В данной статье сделана попытка проанализировать это явление, вписав его не столько в литературную, сколько в социокультурную ситуацию того времени, показав его связи с бытовым укладом, читательскими потребностями, процессами в книжном деле и т.д.

Слово «альманах» арабского происхождения, в конце средних веков так именовались заимствованные у арабов таблицы вроде календарных, к которым прибавлялись астрономические примечания⁷. В дальнейшем характер изданий с таким названием многократно менялся, в XVIII в. во Франции, в частности, возникли чисто литературные альманахи, представлявшие собой сборники новых поэтических и прозаических произведений, но связь с астрономией (в названиях и иллюстрациях) и хронологией (в периодичности — ежегодно — и сроках выхода — к новому году) они сохраняли всегда.

В России первым стал издавать альманахи Н. М. Карамзин («Аглая» кн. 1—2. М., 1794—1795), в предисловии к первому выпуску своего альманаха «Аониды» (1796) подчеркивавший, что следует французскому образцу — «Almanach des Muses». Но тогда его почин не был поддержан, и альманахи выходили очень редко. Лишь после того, как в конце 1822 г.

А. Бестужев и К. Рылеев начали выпускать альманах «Полярная звезда», объединивший лучших отечественных литераторов и имевший большой литературный (положительные отзывы в журналах)⁸, коммерческий (1500 экз. второго выпуска — на 1824 г. — были распроданы за три недели)⁹ и карьерный (перстни и золотая табакерка от императрицы за поднесенные экземпляры «Полярной звезды» на 1824 г.)¹⁰ успех, альманахи посыпались как из рога изобилия, вскоре ежегодно их выходило более десятка.

Что же представлял из себя альманах как тип издания? Литературоведы обычно указывают, что это был сборник новых поэтических и прозаических произведений небольшого объема. Действительно, тогда альманах нередко трактовали подобным образом. Рецензент «Северной пчелы» писал по этому поводу следующее: «Что есть альманах? Вообще разумеется под сим именем календарь; в новейшие же времена издаются под названием альманахов, раз в год, собрания небольших прозаических и стихотворных статей; иногда статьи сии бывают вообще литературные; иногда собиратель их ограничивается каким-либо особым разрядом словесности, драматургиею, историею и т.п.»¹¹ Н. А. Полевой считал, что альманах — это «небольшое собрание хороших прозаических и стихотворных песенок»¹².

Подобные определения правильно характеризуют содержание альманаха, но в данной работе мы хотели бы выдвинуть на первый план другие его черты. Нам представляется важным проакцентировать его функциональное бытовое назначение: это была изящная и довольно дорогая «вещь», подарок (чаще всего — к новому году), компонент антуража светской гостиной. Поэтому нередко не менее, а иногда и более важными в нем (по сравнению с содержанием) были для современников внешние признаки (формат, качество оформления, срок выхода и т.д.). Приведем несколько свидетельств. Н. И. Греч, рецензируя первый выпуск «Полярной звезды», пишет: «Мне не нравится ее формат: он слишком велик для карманной книжки. Жаль также, что при ней нет картинок: это существенная часть всякого альманаха»¹³. Через год по поводу следующего выпуска этого альманаха Ф. Булгарин с удовлетворением замечает: «На сей год формат ее есть поистине *карманный* и уместится в самом щегольском ридикюле»¹⁴.

Н. И. Надеждин, характеризуя один из новых альманахов, пишет в 1830 г., когда тип этого издания устоялся, что книга «снабжена всеми принадлежностями, кои считаются нужными для альманаха *comme il faut*. Формат укромненький, бумажка чистенькая, печать маленькая, обертка — розовенькая — все, как водится!»¹⁵ Вот еще один пример — от обратного. По поводу новой книги рецензент пишет, что сборник, «правда, назван альманахом, но в нем нет никаких *альманачных* элементов: он вышел не к новому году, без картинок, без красивой обертки, без типографской роскоши, без обозрения, без повестей из народных преданий: как же назвать его альманахом?»¹⁶

Основными литературными жанрами альманахов были любовная (главным образом — альбомная) лирика, светская и историческая повести, моралистические эссе и фрагменты и, очень часто, годичное литературное обозрение.

И содержание, и оформление альманахов много говорят о его читателях. Это, по-видимому, люди, в той или иной степени приобщенные к европейской культуре, но не испытывающие особого интереса к русской литературе, не следящие за ней и плохо знающие ее. Не исключено, что части их, живущей в провинции, в поместье, вдали от столиц, книги и журналы труднодоступны. Поэтому альманах стремится обозреть современное состояние русской словесности, показать, что она достойна внимания, и предложить читателям избранные, по возможности лучшие, новейшие ее образцы. П. А. Плетнев в этой «дайджестности» даже видел основную причину успеха альманахов. Он отмечал (в 1831 г.), что до появления альманахов «каждое небольшое произведение в прозе или в стихах, прежде нежели поступит оно со временем в полное собрание сочинений автора, обыкновенно являлось в журналах. Кто желал составить себе понятие о всех произведениях изящной словесности в каком-нибудь году, тот принужден бывал перелистывать огромные груды журналов. Чтобы отвратить такую неприятность в занятии очень полезном, литераторы начали издавать альманахи, посвящая их исключительно словесности изящной»¹⁷.

«Карманная книжка», как часто называли тогда альманах, имела небольшие размеры, что позволяло владельцу, главным образом, светской даме, брать ее с собой и в кругу знакомых, в салоне использовать как повод для общения. Выступая в качестве подарка, альманах быстро превратился в элемент быта, он давал образцы для салонного литературного творчества, служил источником текстов для вписывания в альбомы. Во второй половине 1820-х — начале 1830-х гг. альманах был моден и участвовать в нем было престижно. Ф. Булгарин отмечал: «С тех пор, как у нас ввелись в моду альманахи, юные и неюные поэты от году до году откладывают печатание своих стихов, чтоб блеснуть в лучах альманачной славы. Но как поэту столь же трудно скрыть свое произведение, как иной женщине сохранить чужую тайну, то до печатания альманаха стишки обыкновенно ходят по городу, пока какой-нибудь литературный паук не перехватит этого летучего творения и не впутает в печатные сети. От этого нового порядка вещей происходит та выгода, что не только автор хороших стихов пользуется предварительною славой, но и разносчики их произведений приобретают некоторый вес в обществах и за труды свои причисляются даже к сословию литераторов»¹⁸.

Первоначально альманах был адресован именно высшему свету, особенно дамам. Об этом свидетельствует характер ряда опубликованных там материалов, например, «Письмо к графине С. И. С<оллогуб> о русских поэтах» П. А. Плетнева в «Северных цветах» на 1825 год (СПб., 1825), «Нечто о науке (отрывок из письма к графине)» М. П. Погодина в «Северных цветах» на 1832 г. (СПб., 1831).

Издатели «Полярной звезды» надеялись, что «не пугая светских людей сухою ученостью, она проберется на камин, на столики, а может быть на дамские туалеты и под изголовья красавиц. Подобными случаями должно пользоваться, чтобы по возможности более ознакомить публику с русскою стариною, с родной словесностью, с своими писателями»¹⁹. Высочайшее поощрение, о котором говорилось выше, ввело альманах в моду в аристократической среде, а оттуда он перешел и в более широкие читательские круги, заимствующие образцы бытового поведения «сверху» и подражающие им.

Издатели альманахов очень часто подчеркивали свою обращенность к женщинам. Это могло делаться в заглавии, как в «Московском альманахе для прекрасного пола на 1826 год» С. Н. Глинки, или в посвящении, например — «Московским красавицам», как в альманахе «Венок граций» (М., 1828). Издатель последнего альманаха писал в предисловии, обращаясь к читательницам: «В знак моего искреннего усердия приношу вам в дар, — если не все прекрасное, по крайней мере некоторое; по крайней мере все, что пламенная моя угодливость прелестному полу вашему могла иметь прекрасного»²⁰.

Для того чтобы понять, почему альманах получил столь широкое распространение, нужно восстановить контекст его появления. С нашей точки зрения, успех альманаха был обусловлен сочетанием целого ряда факторов. Важнейшие из них (и тесно взаимосвязанные между собой) — повышение статуса образования (и в качестве основного его компонента — литературы) в русском обществе и расширение читательской аудитории.

Прежде всего отметим, что в конце XVIII — начале XIX в. произошли значительные сдвиги в системе ценностей и образе жизни дворянства. По удачной характеристике Л. Майкова, «в течение всего XVIII века в нравах даже высших слоев патриархальная суровость уживалась с грубою распущенностью, пока сентиментальное направление не противопоставило естественных влечений сердца холодной рассудочности житейских отношений и не обуздало до некоторой степени распущенности нравов идеализацией чувства. Отношения к женщинам стали приобретать уже иной характер — более утонченный и в то же время более свободный, романический, как его стали называть тогда же, потому что главным проводником сентиментализма служила обильно распространенная и жадно читаемая романическая литература. При таких условиях начала складываться салонная жизнь, в которой могло быть отведено место изящным удовольствиям и живой беседе о предметах отвлеченного интереса. Все это, разумеется, совершалось под иностранным влиянием, и самый сентиментализм почерпался из французских книг; в светском обществе больше говорили по-французски, чем по-русски, национальное чувство было подавлено, и сознание своей народной самобытности улетучивалось; но несомненно, общественные нравы смягчались, и образование ума и сердца делало успехи»²¹.

Во многом содействовало ходу этих процессов развитие системы образовательных учреждений. Принятие школьного устава 1804 г. увеличило численность учащихся и расширило сословные рамки образования. Почти в каждом губернском городе открылись гимназии, создавались и новые университеты. В 1809 г. в гимназиях было 2808 учащихся, а в 1837 г. — уже 16506²². В 1802 г. во всех народных училищах, частных пансионах и школах в 29 губерниях училось 2007 девочек и 22057 мальчиков, а к 1824 году число их выросло более чем в два раза — 5835 девочек и 55021 мальчик²³.

В конце XVIII — начале XIX в. был открыт ряд институтов благородных девиц, где преподавалась литература и поощрялось самостоятельное сочинение стихов²⁴. По мнению специально изучавшей этот вопрос Е. Лихачевой, «к концу двадцатых годов, по крайней мере в столичных достаточных семьях, обучение дочерей было уже не редким исключением», при этом, «не отрицая способностей женщины к наукам, но ограждая ее от вредного их влияния, ей отводилась по преимуществу область эстетики и изящных искусств, к чему и должно было быть направлено ее образование»²⁵. К началу второго десятилетия XIX в. престиж литературы в общественном сознании, по крайней мере у значительной части образованного общества, становится очень высок. Вот, например, что пишут в 1819 г. в программе нового пансиона в Петербурге его создатели: «Словесность есть та наука, которая и более других полезна, и более других сродна, и более других приятна человеку. Словесность может почтяться совокуплением всех познаний, слитием всех способностей, излипанием ума, или лучше: она-то есть самый ум, исходящий из уст и воплощающийся в словах наших»²⁶.

В результате число читателей в дворянской среде постепенно росло. Как удачно резюмировал С. Шевырев, в России «при Ломоносове чтение было напряженным занятием; при Екатерине стало роскошью образованности; при Карамзине необходимым признаком просвещения; при Жуковском и Пушкине потребностью общества»²⁷ (конечно — дворянского).

Однако представители светского общества читали главным образом на французском языке, особенно художественную литературу. А. Ф. Мерзляков в 1812 г. с горечью вопрошал: «Что может воспламенить молодого поэта, когда у нас некоторые из невежества не могут ценить его творений, и по тому же невежеству, следуя стороне коварной, предпочитают достойному не достойное никакого внимания; другие — лишают бедного сочинителя и последней чести — бранить его; ибо они и говорят и мыслят только по-французски и не подозревают даже, чтобы на русском языке могло быть что-нибудь написано посредственное! — третьи — смотрят на все глазами усыпленного роскошью сатрапа; смотрят и не видят, слушают и не слышат, но притворяются любителями изящности или учености, потому что этого требует обыкновение. Чего надеяться русскому писателю, когда прекрасный пол и ныне почитает излишним разуместь язык русский?»²⁸

К середине 1820-х гг. ситуация слабо изменилась. Характерно следующее обращение издателя к читателю в предисловии к одному из альманахов: «Прошу вас уделить несколько времени на просмотрение нашего альманаха; знаю, что для многих ваших товарищей танцы, карты, визиты, злословие, люди, или даже новый роман Д'Арленкура дороже всякой русской книги <...>»²⁹. Однако за истекшие годы все же произошли некоторые перемены. Сыграли свою роль и патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, и успехи русской литературы. В том же 1823 г. одна из женщин так формулировала свой взгляд на женское чтение: «Бывало дамы изредка признавались, что с удовольствием читали Повести и Письма Карамзина, Сказки и Басни Дмитриева; ныне женщины и девицы, молодые и старые, судят и рядят о словесности, толкуют об экзаметрах, о спондеях, ссылаются на Горация, которого и в переводе не читали, подписывают приговоры новым театральным пьесам и объявляют себя если не начальницами, то приверженницами той или другой школы <...> Дайте нам пищу в отечественной литературе, и мы откажемся от иностранной»³⁰.

Распространению интереса к литературе способствовали литературные журналы. Не следует только забывать, что, во-первых, это были не получившие впоследствии распространение пухлые ежемесячники, а тонкие еженедельники, и, во-вторых, они представляли собой либо издания суховатые, «ученые» («Вестник Европы», «Северный архив», «Отечественные записки», в меньшей степени — «Сын Отечества»), либо адресованные женщинам («Дамский журнал», «Благонамеренный») — и в тех, и в других (хотя и по разным причинам) серьезной, «качественной» литературы было мало.

Правда, был канал, через который русская словесность проникала в круг дамского чтения. Я имею в виду литературные альбомы, получившие широчайшее распространение в дворянской среде в первом десятилетии XIX в. По свидетельству современника (в начале 1820-х гг.), «каждая наша дама непременно желает иметь альбом. — На улицах, в кабинетах, в спальнях — везде вы увидите альбомы. — Они втерлись даже в свадебные и крестинные подарки. <...> Каждая женщина столь же неразлучна со своим альбомом, как и с ридикюлем; но что удивительнее всего, сии два предмета соединились ныне воедино. — Маленькие альбомы, заключенные в ридикюлях, странствуют везде с нашими господами...»³¹ Автор середины XIX в. вспоминал, что «во время оно в альбомы писали или рисовали только самые близкие друзья; альбом служил как бы предосторожностью от влияния времени и прихотей судьбы. Молодые девушки, несколько лет сряду твердившие за одним столом историю греков и римлян, выходили из института или пансиона с альбомом, полным рифмованных вздохов и незабудок»³².

Подобная популярность альбомов была связана с широким распространением таких социально-бытовых форм, как литературный салон и дружеский кружок (в условиях увеличения досуга и роста значимости

«культуры», «образованности»). Дружеские кружки и салоны создавали такие важнейшие предпосылки заполнения альбома, как общение и атмосфера художественного творчества³³.

Колоритную зарисовку ситуации заполнения и чтения альбомов на семейном вечере в помещичьем доме в дальнем уезде дал в одном из своих романов А. Чуровский: «Альбомы открываются: девизы, эмблемы, шарады рассыпаются по листочкам как капли вдохновенной росы. Мадригалы хозяйкам альбомов, эпиграммы на знаковых оригиналов; целые французские романы с грамматическими ошибками и коротенькие, слитком общие, полуфранцузские стишки <...> Вокруг этих цветков поэзии разбросаны сердца, колчаны, луки, стрелы и амуровы головки. — Барышни в простоте сердечной радуются, благодарят услужливых кавалеров и подруг, которые начертили им свои фантазии. Восхищаются тем, что для них прекрасно, смеются над тем, что смешно, — и так время проходит очень весело»³⁴.

О месте альбома в бытовом общении А. Д. Галахов вспоминал следующее: «Выражалась любовь различными средствами: взглядами <...>, вздохами, молчанием и проч., и проч., — все как следовало по элегиям и балладам Жуковского. Видное же гласное выражение представлялось альбомным стихам, и самый интересный из подарков, какие могла получить девушка, был альбом, разумеется с золотым обрезом, со стихотворениями различных форм — элегиями, песнями, сонетами, акрстихами»³⁵. Как видим, предпосылкой формирования альбомного жанра «является наличие определенной литературной или околотитулатурной среды, которая группируется вокруг хозяина (хозяйки) альбома и оставляет на альбомных страницах след своего существования»³⁶. Альбом имеет двойную функцию. С одной стороны, он запечатлевает памятные события и встречи владельца альбома, а с другой — предназначен для показа другим и, демонстрируя комплименты ему и свидетельства знакомства с примечательными людьми, повышает престиж владельца. «Дружеский интимный альбом 1810-х годов с течением времени уступает место «публичному» альбому, коллекции автографов знаменитых людей, из «памятника дружбы» он превращается в свидетельство широты культурного горизонта владельца. <...> «Модный альбом» был симптомом времени, когда осведомленность в русской литературе и знакомство с русскими литераторами стали моментом престижным»³⁷. Но параллельно распространение получили альбомы и памятные тетради, в которые сам владелец переписывал понравившиеся стихотворения (из рукописных и печатных источников).

В подобной ситуации и имели успех альманахи — так сказать, «печатные альбомы». Следует отметить, что альманахи похожи на альбом и по формату (большинство альбомов имели «альманашный» формат в 1/16 листа), и по характеру оформления (в альбоме много места занимали рисунки, виньетки и т.д.)³⁸, и по содержанию (в нем часто попадаются «альбомные» стихи). Кроме того, для списывания (и переделывания) в

альбом нужны образцы, и их давали альманахи. Важно отметить еще одно. Альбом был явлением кружковым. В него писали и его читали люди одного узкого круга, знакомые и родственники. Альманах частично сохранял эту кружковость. Во-первых, он часто создавался группой хорошо знакомых и близких друг другу биографически (а нередко — и по творческим принципам) литераторов («Полярная звезда», «Северные цветы», «Уrania» и т.п.). Во-вторых, он включал дружеские послания, посвящения и т.д. и, так сказать, демонстрировал свое кружковое происхождение. В-третьих, в силу малочисленности читательской аудитории альманаха (как, впрочем, и любой книги того времени) заметную часть его читателей составляли члены кружка, в котором возник альманах, их родственники и друзья, а также литераторы, хорошо знакомые (в силу небольшой величины литературного сообщества) с закулисной стороной издания и способные расшифровать криптонимы, которыми зашифрованы авторы и адресаты многих текстов.

Ю. М. Лотман писал по поводу альманаха Н. М. Карамзина «Аглая», что «дух семейной интимности пронизывает альманах <...> Но «Аглая» адресована читателям, т.е. *чужому*, незнакомому человеку. Интимность здесь превращается в «как бы интимность», имитацию дружески-непосредственного общения. Между писателем и лично не известным ему читателем устанавливаются отношения, имитирующие дружескую близость. Создается тип отношения, который в будущем делается обязательным для альманаха (некоторый оттенок «альбомности») и который в принципе отличен от функционирования книги»³⁹.

Альманах — это форма промежуточная, переходная — от литературы домашней, кружковой, салонной — к литературе общей, открытой, журнальной. Один из газетных рецензентов вообще объяснял расцвет альманашной литературы спецификой круга авторов того времени, писавших преимущественно в альбомных, «малых» жанрах. Он утверждал, что «тогдашние литераторы наши <...> занимаясь литературою или от нечего делать, от скуки, или на досуге, то есть в часы, свободные от обязанностей службы, <...> писали немного, следовательно не издавали своих сочинений томами и не писали целых томов. Куда же было девать им свои маленькие статейки, свои «отрывки», свои «стишки», «взгляды» и «мечты»? Журналы не только не платили гонораров, но и были «грязны», надобно было читать их *в перчатках*. Какому же литератору, сколько-нибудь уважающему себя и свое звание, была охота печататься в журналах, без особенных каких-либо побудительных причин?»⁴⁰

Однако все было не так просто. В переломной литературной ситуации, когда менялись и господствующие эстетические принципы (классицизм сменялся романтизмом), и формы организации литературной жизни, альманах позволял близким (как эстетически, так и биографически) литераторам объединиться и совместно выйти на литературную арену, поддерживая друг друга, расширяя круг своих читателей.

Отметим, что в отличие от дамских, да и не только дамских (например,

«Телескоп», «Московский телеграф»), журналов, в изобилии печатавших переводную прозу, альманах, ставящий своей целью привлечь внимание к отечественной литературе и отечественным авторам, почти не включал переводы. Тогда «при слове «новый альманах» юные литературные сердца бились от нетерпения видеть новорожденного представителя *отечественных* <подчеркнуто мной. — А. Р.> (ибо по принятому правилу в альманахах переводные статьи не помещаются) письмен...»⁴¹

Альманах, таким образом, послужил формой укоренения литературы в образе жизни широких слоев населения, причем не только дворянства, но и образованных слоев купечества, мещанства, чиновничества и т.д. Этому способствовал тот факт, что они часто использовались в качестве подарка. В 1828 г. в печати отмечалось, что в обычае «вводится <...> обыкновение дарить взрослых девиц и дам, разумеется родственниц, альманахами» к новому году и рождеству⁴².

Типична следующая надпись, сохранившаяся на экземпляре «Московского альманаха для прекрасного пола» (М., 1825) в отделе редких книг Государственной публичной исторической библиотеки: «Милому моему другу в день именин, дарит Н... Т... Август 2 1826 года».

Впоследствии альманахи хранились в домашних библиотеках и переходили от поколения к поколению. Так, например, на экземпляре альманаха Н. М. Карамзина «Аглая» (кн. I М., 1794) из той же библиотеки (инв. № 8530) сохранилась следующая надпись: «Из книг Петра Сафонова. Отдана мне моим папилькою 1831 года». Б. Н. Лосский вспоминает доставшиеся ему из библиотеки деда и «перелистываемые <в 1920-х гг. — А. Р.> с наслаждением томики ежегодников Бестужева-Марлинского и Дельвига — «Полярная звезда» и «Северные цветы»⁴³.

Современник свидетельствовал, что «публика наша любит и охотно раскупает» альманахи⁴⁴. О конце 1820-х гг. Д. А. Милютин вспоминал, что альманахи были «в большом ходу в ту эпоху»⁴⁵. В помещенной в «Московском вестнике» в 1827 г. анонимной «Сцене в книжной лавке» один из персонажей, книгопродавец, свидетельствовал, что

По общему всей нашей братьи мнению

(Не станем мы таить греха)

Продажа книг куды плоха:

Нет денег что ль у всех, иль нет охоты к чтению?

Покамест с рук идет

Роман и Альманах, — Байронов перевод⁴⁶.

Н. М. Языков, обучаясь тогда в Дерптском университете, писал в 1826 г. брату: «Выписываете ли вы, почтеннейший и почтеннейшие, альманахи на будущий 1827 год? Это необходимо для оживления безжизненной жизни деревенской и однообразной хозяйственной. Теперь обещают в них много хорошего, да и без того всякий человек, желающий имени человека образованного, должен преследовать <т.е. следить за ней. — А. Р.> отечественную литературу, какова бы она ни была <...>»⁴⁷.

Ф. И. Буслав вспоминал, что «обильную поживу для приятного и

полезного чтения предлагали нам выходившие тогда ежегодные литературные сборники под названием альманахов и из них особенно «Полярная звезда». В выпусках «Полярной звезды» на 1824 и 1825 гг., которые были в библиотеке его матери, он «находил образчики всего лучшего, что создавалось тогда в русской литературе и впервые выходило в свет на страницах именно этих сборников: и стихотворения Пушкина, и басни Крылова, и, помнится, Жуковского отрывок из перевода «Орлеанской девы», а также и критические обозрения литературы, — кажется, Бестужева, и многое другое. Это была для меня бесподобная хрестоматия современной русской литературы, в высокой степени наставительная, — и столько же плодотворная своим художественным обаянием для моего нравственного совершенствования»⁴⁸. И. И. Панаев писал: «С пятнадцатилетнего возраста <то есть с 1827 г. — А. Р.> у меня развилась страсть к чтению и литературе. Я с жадностью и приятным трепетом перечитывал все тогдашние альманахи, особенно «Северные цветы» <...>»⁴⁹. В. П. Бурнашев оставил свидетельство о титулярном советнике в Орле в 1826 г., который «в разговоре употреблял некоторые выражения особенно претенциозного свойства, как, например: алая денница, аорей, потрясая сивыми кудрями; сладостная песня Филомелы; лазоревый свод небес и пр., и пр. Выражения эти свидетельствовали о том, что употребляющий их — человек, начитавшийся современной литературы, которая преимущественно заключалась в весьма немногих журналах и в весьма многих альманахах, возникших по примеру некогда знаменитой и истинно блестящей «Полярной звезды» Рыльева и Бестужева»⁵⁰. Тот же автор вспоминал и про юного гусарского корнета в Орле в 1827 г., у которого «между русскими книгами <...> были ряды кирпичеобразных пузатеньких петербургских и московских альманахов вместе с знаменитою в то время «Полярной звездой»»⁵¹. В письме отца А. С. Пушкина можно прочесть о польке, жене псковского врача-еврея, с увлечением читавшей альманах «Альбом северных муз» (СПб., 1829)⁵². Приведенные свидетельства демонстрируют, что среда, в которой распространялись альманахи, была довольно широка и сравнительно многочисленна.

Успех первых альманахов породил многочисленные подражания и постепенное превращение альманаха из элитного литературного явления в модное и в результате проникающее в стоящие ниже в культурной иерархии слои. Там стали возникать свои альманахи. В. Межевич вспоминал позднее, что «было время, когда альманахи играли важную роль в нашей литературе, когда они были выставкой, так сказать, годовой производительности русской литературы, делались, как это всегда и бывает, предметом спекуляции для торгового ума и расходились по всем концам православной Руси <...> Само собой разумеется, что тогда между альманахами были свои знатные аристократы, украшенные именами первых литературных знаменитостей, были свои смиренные плебеи, одетые бедно, составленные из лохмотьев. Все это выходило, сходило с рук и расходилось по рукам. Всякой альманах имел свой круг читателей, всякой круг

читателей — свой альманах, какой был ему по плечу или по крайней мере по карману»⁵³.

В конце 1820-х — начале 1830-х, когда альманахи имели наибольший успех, ежегодно в большом числе выходили издаваемые малоизвестными или вообще никому не известными литераторами эпигонские альманахи⁵⁴.

Причина активной альманашной деятельности была двойная — издатель альманаха так или иначе обращал на себя внимание публики и получал возможность выйти в литературу, а кроме того, получал и изрядный доход. «Полярная звезда» на 1825 г. дала А. Бестужеву и К. Рылееву 2 тыс. руб. прибыли⁵⁵. А. Дельвиг за «Северные цветы» в 1828 г. получил 8 тыс. руб.⁵⁶ М. П. Погодин, издавая в 1825 г. альманах «Уrania», мечтал «зашибить на ней тысяч пять»⁵⁷.

Белинский отмечал, что «удача первого альманаха породила множество других. Составлять их ничего не стоило, а славы и денег приносили они много. Бывало, какой-нибудь господин, отроду ничего не писавший, вдруг ни с того ни с сего решится обессмертить свое имя великим литературным подвигом: глядишь — и вышел в свет новый альманах. Книжка крохотная, а стоит десять рублей ассигнациями, и непременно все издание разоидется. Таким образом, издатель за большие барыши и великую славу тратил только сумму, необходимую на бумагу и печать. Как же это делалось? Очень просто. Издатель обращался с просьбою ко всем авторитетам того времени от Пушкина и до г. Ф. Глинки вкполчительно, — и от всех получал — от кого стихотворение, от кого отрывок из романа в пять страничек, от кого статейку «взгляд и нечто» и т.д.* Главное дело, было бы в альманахе пять-шесть известных имен, а мелких писак можно было легко набрать десятки. Тогда многие борзописцы не только не требовали денег за свое маранье, но еще сами готовы были платить за честь видеть в печати свое сочинение и свое имя»⁵⁸. Альманах «расслаивал» литературную среду на литераторов-дилетантов, пишущих «из славы», и профессионалов, в той или иной степени живущих на литературные доходы. И главным было не то, что несколько человек из литературной среды обогатились за счет литературы, а то, что у писателей появилась и укоренилась мысль, что литература может быть источником (и неплохим) дохода.

На следующей стадии толстые журналы (первым была «Библиотека для чтения») начинают выплачивать довольно высокий гонорар практически всем авторам (кроме дебютантов), причем по твердой ставке.

Следовательно, эпоха альманахов — это период перехода от кружка и салона (как основных форм организации литературной жизни) к журналу. Альманах явился средством профессионализации литературы, налаживания новых типов связей внутри литературной среды и между писателями и публикой, с одной стороны, и расширения читательской аудитории, приучения сравнительно широких слоев образованного «класса» населения к чтению художественной литературы — с другой. Трудно переоценить его вклад в переориентацию читательского интереса с зарубеж-

ной на отечественную литературу. Когда появилось достаточное количество литераторов-профессионалов, ориентирующихся на получение денег за свой труд и достаточное число читателей, готовых платить за возможность читать их сочинения, возникла возможность создать журналы, в основе которых была бы отечественная словесность. В середине 1830-х гг. наступил конец альманашной эпохи и на первый план вышел толстый журнал («Библиотека для чтения», «Отечественные записки», «Современник» и др.), кардинально отличающийся по своему характеру как от альманаха, так и от журнала первой трети XIX в.⁵⁹

Новой читательской аудиторией (помещичьим семьям) толстый журнал подходил как нельзя лучше, т.к. давал много разнородного (для разных членов семьи) материала для чтения, причем не нужно было тратить специальных усилий на его приобретение, поскольку он доставлялся по почте.

Правда, альманах вскоре возродился, но уже на иной основе — как толстая книга большого формата, состоящая из прозаических произведений. Судьба этого нового, иного по характеру альманаха — это уже, как говорится, «совсем другая история».

- 1 Финский вестник. 1847. № 8. Отд. 5. С. 44.
- 2 См.: [Перцович Ю. С.], Смирнов-Сокольский Н. П. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XX вв. М., 1965. С. 89-180; Пулятин Б. Переключка альманахов: Материалы для библиографии русских литературных альманахов и сборников конца XVIII-го и первой половины XIX-го столетия (1794-1850 гг.). Новая Ушица, 1893.
- 3 См.: Mercereau J. Baron Delvig's «Nothem flowers» 1825-1832. L., 1967; Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978.
- 4 См.: Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. 1014 с.; Северные цветы на 1832 год. М., 1980; Северная лира на 1828 год. М., 1984; Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 г. М., Книга, 1987. См. также антологию: Русские альманахи: Страницы прозы. М., 1989.
- 5 См.: Пономарев С. Русские альманахи.— Киевлянка. Киев, 1884. С. 107-111; Н. С<оловьев>. Альманах на Западе и у нас.— Антиквар, 1902. № 2. С. 42-50; Кашин Н. П. Альманахи двадцатых-сороковых годов.— Книга в России. М., 1925. Ч. 2. С. 99-138; Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929. С. 187-214; Смирнов-Сокольский Н. П. О русских альманахах и сборниках XVIII—XIX вв.— [Перцович Ю. С.], Смирнов-Сокольский Н. П. Указ. соч. С. 5-30; Skrunda W. Na marginesach wielkiej literatury: Ewolucja rosyjskich almanachów literackich lat 1794-1852. Wrocław, 1974.
- 6 См.: Мышковская Л. Литературные проблемы пушкинской поры. М., 1934. С. 18—31; Левкович Я. Л. Литературные альманахи пушкинской поры. Дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук. Л., 1953 (машинопись); Петина Л. И. Русский альманах начала XIX века как тип текста.— Сборник студенческих работ: Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1973. С. 20—23; Лотман Ю. М. Об альманахах пушкинской поры.— Декоративное искусство СССР. 1985. № 6. С. 29. В

- методологическом аспекте большое значение для исследователей данной проблематики имеет статья Я. Камшонковой, посвященная польским альманахам (см.: *Kamionkowa J. Almanachy literackie jako przejaw dziewiętnastowiecznej kultury popularnej.* — *Formy literatury popularnej.* Wrocław, 1973. S. 137—171; об истории альманаха и о польских альманахах первой половины XIX в. см. также: *Potocki A. Sejmiki literackie w dobie romantyzmu: O noworocznikach i almanachach literackich w pierwszej połowie XIX w.* — *Pamiętnik literacki.* R. 1. Lwów, 1902. S. 379—411).
- 7 См.: *Кашин Н. П.* Указ. соч. С. 100
 - 8 О реакции критики на «Полярную звезду» см.: *Маслов В. И.* Литературная деятельность К. Ф. Рыльева. Киев, 1912. С. 349-367.
 - 9 См.: [*Булгарин Ф. В.*] Литературные новости. — Лит. листки. 1824. № 2. С. 64.
 - 10 Там же.
 - 11 Н. Рассмотрение русских альманахов на 1828 год. — Северная пчела. 1828. № 6.
 - 12 А-й [*Палевой Н. А.*] [Рецензия на альманах «Северные цветы на 1825 г.». — Московский телеграф. 1825. № 4. С. 331.
 - 13 Ж. К. [*Греч Н. И.*] Письма на Кавказ. — Сын отечества. 1823. № 3. С. 113—114.
 - 14 [*Булгарин Ф. В.*] Литература. — Лит. листки. 1824. № 1. С. 27.
 - 15 NN [*Надеждин Н. И.*] [Рецензия на альманах «Царское село»]. — Вестник Европы. 1830. № 3. С. 243.
 - 16 В. В. В. [*Строев В. М.*] [Рецензия на альманах «Подарок бедным»]. — Северная пчела. 1834. № 128.
 - 17 *Плетнев П. А.* Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 30. Ср. мнение А. И. Писарева: «<...> наша публика не любит иметь собственные мнения: ей нужно, чтобы кто-нибудь указал на хорошее произведение известного писателя или на счастливые опыты начинающего; иначе она никогда бы не отыскала их в куче книг; альманахи же помогают им в этом» (А. П. [А. И. Писарев] Разговор одного из издателей «Драматического альбома» с будущим читателем оного. — *Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год.* Кн. 1. М., 1825. С. 3).
 - 18 А. Ф. [*Булгарин Ф. В.*] Хладнокровное путешествие по гостиным (Литературная гостиния). — Северная пчела. 1825. № 128.
 - 19 *Бестужев А.* Ответ на критику «Полярной звезды». — Сын Отечества. 1823. Ч. 83. С. 174—175. Н. А. Полевой и П. А. Вяземский также полагали, что «всего вернее привлекать к чтению небольшими книжками, в которых находили бы наши читатели и приятное и полезное, представленное в изящной форме со стороны типографического исполнения» (Московский телеграф. 1825. № 2, С. 141).
 - 20 Венок граций. М., 1829. С. 6.
 - 21 *Майков Л.* Батюшков, его жизнь и сочинения. Изд. 2-е. СПб., 1896. С. 25.
 - 22 См.: *Медынский Е. Н.* История русской педагогики. М., 1938. С. 114, 144.
 - 23 См.: *Лихачева Е.* Материалы для истории женского образования в России (1796-1828). СПб., 1893. С. 262.
 - 24 См.: Там же. С. 235.
 - 25 Там же. С. 265—266, 267.
 - 26 Начертание вновь заводимого частного училища для воспитания благородных детей. — Вестник Европы. 1813. № 21/23. С. 129.

- 27 *Шевырев С.* Взгляд на современное направление русской литературы.— Москвитин. 1842. № 1. Отд. ?. С. 7
- 28 *Мерзляков А. Ф.* Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии.— Литературная критика 1800-1820-х годов. М., 1980. С. 132.
- 29 *А. П. [Писарев А.И.]* Указ. соч. С. 1.
- 30 *В-ва Т.* Письмо к издателю «Сына Отечества».— Сын Отечества. 1823. № 15. С. 30—31.
- 31 *Вириевский Н.* О альбомах.— Благонамеренный. 1820. № 7. С. 27.
- 32 *Н.Р.Е.* Альбомы.— Листок для светских людей. 1844. № 45-46.
- 33 См.: *Петина Л.И.* Художественная природа литературного альбома первой половины XIX века: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Тарту, 1988. С. 4.
- 34 *Чуровский А.* Примадонна, или Дивные случаи в жизни коллежского регистратора. М., 1836. Ч. 2. С. 78—80.
- 35 *Сто-один [Галахов А.Д.]* От окончания университетского курса до начала педагогических занятий (1826-1832).— Рус. вестник. 1877. № 11. С. 90.
- 36 *Вацуро В. Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750—1840-е годы).— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 7.
- 37 Там же. С. 22.
- 38 О связи альбомной графики с графикой альманахов см.: *Корнилова А. В.* Мир альбомного рисунка: Русская альбомная графика конца XVIII — первой половины XIX века. Л., 1990. С. 73.
- 39 *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 249—250.
- 40 Лит. прибавления к Русскому инвалиду. 1839. Т. 1. № 21.
- 41 *А.Г.<лебов>* [Рецензия на альманах «Денница»].— Лит. прибавления к Русскому инвалиду. 1834. № 28. С. 223. Ср. с мнением *Ф. Булгарина* о том, что «вся наша изящная словесность состоит не из книг, не из полных сочинений, а из статей, из отрывков <...> И как статьи сии и стихи печатаются в журналах и альманахах, и весьма редко появляются в особых сочинениях, и то уже после журнального знакомства с публикою, то повременные издания, к коим принадлежат и альманахи, суть единственные источники нашей оригинальности. Следовательно альманах, состоящий из оригинальных русских сочинений в стихах и прозе, у нас есть не игрушка, но дело важное, явление любопытное в словесности» (*Ф. <Булгарин>* Об альманахе «Северные цветы на 1826 год».— Северная пчела. 1826. № 43).
- 42 Смесь.— Северная пчела. 1828. № 154. Ср.: *Ф. <Булгарин>* Дешево и дорого.— Северная пчела. 1825. № 1.
- 43 *Лосский Б. Н.* Наша семья в пору лихолетия 1914—1922 годов.— Минувшее. Вып. 12. М.; СПб., 1993. С. 109.
- 44 *Н.* Рассмотрение русских альманахов на 1828 год.— Северная пчела. 1823. № 6.
- 45 *Милютин Д. А.* Из воспоминаний.— М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 81.
- 46 Сцена в книжной лавке.— Московский вестник. 1827. № 20. С. 481.

- 47 Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913. С. 290—291.
- 48 *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 78.
- 49 *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 9.
- 50 *В. Б<урнашев В.П.>* Визитная карточка провинциального новатора.— Рус. мир. 1872. № 169.
- 51 *Эртаулов Г. [В. П. Бурнашев]* Воспоминания о некогда знаменитом театре графа С. М. Каменского в г. Орле.— Дело. 1873. № 6.
- 52 См.: Мир Пушкина. Т. 1. СПб., 1993. С. 58.
- 53 *Л. Л. [В. Межевич]* [Рецензия на альманах «Утренняя звезда»].— Галатея. 1839. № 1. С. 88—89. Ср. близкое по характеру разделение альманахов Белинским (в 1844 г.) на «аристократов», «мещан» и «мужиков» (Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 214—215).
- 54 См. о них: *Рейтблат А. И.* Московские альманашники.— Чтение в дореволюционной России. Вып. 2. М., 1995. С. 36—50.
- 55 См.: *Оболенский Е. П.* Воспоминания о Кондратии Федоровиче Рылееве.— Мемуары декабристов: Северное общество. М., 1981. С. 85.
- 56 См.: *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 2. СПб., 1889. С. 299.
- 57 См.: *Барсуков Н.* Указ. соч. Т. 1. СПб., 1888. С. 318.
- 58 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1955. С. 28.
- 59 О смене альманаха толстым журналом см.: *Белкина М. А.* «Светская повесть» 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова.— Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. М., 1941. С. 516—551.

М. А. Турьян

ВЛАДИМИР ОДОЕВСКИЙ И ЛЕРМОНТОВ:
К ИСТОКАМ РЕЛИГИОЗНЫХ СПОРОВ

К концу 1820-х — началу 1830-х годов относятся несколько неосуществленных «итальянских» замыслов Одоевского; П. Н. Сакулин, крупнейший знаток его творчества, даже выделил их в особый «итальянский» цикл¹. Среди этих замыслов несомненный интерес представляет история об отшельнике Виченцио и святой Цецилии, сохранившаяся в нескольких развернутых, сюжетно разработанных отрывках: мы располагаем, согласно пометам самого Одоевского, началом, серединой повести и еще двумя совершенно отделанными главами, по которым можно составить достаточно полное представление о художественно-философских идеях, заложенных в произведении².

Действие повести разворачивается в монастыре святого Бернарда, в виду печальных, погруженных в могильную тишину альпийских гор. Инок Виченцио — некогда лобомудр, исполненный высоких помыслов, посвятивший себя поэзии и живописи, постигнувший «волшебное средство мысли с выражением», теперь, «уже не на заре лет», разочаровавшись в жизни, не понятый и отвергнутый людьми, ищет прибежища в монастыре — в его «беззаботном» бытии, в «слепой покорности чужой воле», и с «сладострастием отчаяния» следит, как постепенно свинцовым сном засыпает его душа. Однажды нечаянным движением руки он отдирает со стены своей кельи кусок старых обоев, и неожиданно его взорам предстает прекрасное изображение святой Цецилии, писанное «с древнею простотою» рукой неизвестного, но великого мастера. Однако умершее сердце инока остается глухим к магической силе явленной ему святой, поразившей воображение его собратьев. Тем не менее невольное постоянное созерцание Цецилии делает свое дело, и Виченцио вдруг с ужасом осознает, что подчинен необоримой власти таинственной фрески, «небесному спокойствию», выраженному на лице мученицы — в его застылой душе зашевелились угасшие было чувства. Оглушенный от света, изведавший все злополучие жизни отшельник влюбляется в Цецилию — он одержим земной, едва ли не преступной страстью, его дух «воспрянул ото сна», прошедшее явилось ему «в новом образе». В помыслах он посвящает Цецилии подвиги борьбы за веру и открытия новых таинств природы. Он снедаем муками любви и безумной надеждой соединиться,

слиться со своей призрачной возлюбленной в этом или том мире. В одну из тяжелых ночей приснился Виченцио странный, несбыточный сон. Он увидел себя в грозной Венеции, посреди мора и болезней, себя — и святую Цецилию в серой рясе сестры милосердия, спасающую страждущих. Доведенный до отчаяния, Виченцио открывается ей в своих чувствах, его страстные речи исполнены богопротивного призыва презреть неверные «людские алтари» — он отвергает их власть над собой, ибо она враждебна его непобедимому желанию жить и действовать, желанию испытать судьбу, которая, быть может, уготовила им «минуты блаженства». Ради этих минут он готов восстать на человеческие предрассудки — он признает над собой верховенство одной только «Всеизжудущей Силы». Гневные напоминания Цецилии о святой Церкви и святом долге, разделявших их «бездною», звучат для инока не более как «идолопоклонством» и означают лишь отвержение его земной, плотской любви. Он говорит Цецилии о приближающемся часе освобождения, о часе, когда спадут сковывающие его цепи, он верит в твердую волю человека, которой подвластно все — стоит только пожелать, все — кроме собственной души его, находящейся во власти Сущего, истинного, а не кажущегося, подобно людским законам, Властителя; именно он, Властитель, по убеждению Виченцио, и «сводит людей, разлученных пространством, и соединяет их души для таинственной цели»; он же возбуждает в человеке мысли, чувства, невольные побуждения. Отвергаемый богопослушной Цецилией, Виченцио призывает ее тогда хотя бы умереть вместе, соединиться у того края, «где исчезают бранные приличия жизни», где умолкает «голос суетных законов, изобретенных людьми для собственного страдания». «С сей минуты, — говорит он, — во имя Всевышней Силы, возносящейся над всеми однодневными людскими мнениями, я торжественно обручаюсь с тобою; я приношу тебе в брачный подарок жизнь мою, цель моих помышлений, весь жар чувств и всю умственную деятельность, которою одарила меня Природа! С сей минуты — ты моя невеста и никому не можешь принадлежать более!..»³

Две завершённые главы повести, о которых говорилось выше, значатся под номерами второй и четвертой. Последняя из них, на первый взгляд, никак не соотносится с отчетливо выстроенным и пересказанным нами сюжетом. Она носит название «Характер» и действительно представляет собой психологическую разработку характера — но уже светской Цецилии, существующей как бы в двух ипостасях: женщины «природной», живущей в согласии с естественными законами бытия и сердечных побуждений, и «искусственной», подчинившейся фальшивым установлениям света. К этой главе мы еще вернемся.

К моменту возникновения замысла «Виченцио и Цецилии» тема монастыря и монашества была уже хорошо известна европейской литературе, в том числе романтической, и достаточно ею разработана — причем «амплитуда колебаний» в трактовках простиралась от «Рене» Шатобриана с его идеей спасительной силы монастыря и, кстати, с

герою, отмеченным глубокой рефлексией, до страстно отрицающей самый институт святой обители, равносильной «тюрьме», «Монахини» Дидро. Связанная с нею русская романтическая традиция, как известно, отразила то же противоборство позиций. Однако в ряду называющихся здесь обычно имен (Жуковский, И. Козлов с его «Чернецом» с одной стороны, Лермонтов — с другой) имя Владимира Одоевского до сих пор не фигурировало: ни одно из опубликованных его произведений не давало к тому достаточных оснований. Недосказанная же история Виченцио и Цецилии не привлекала к себе внимания исследователей. Между тем здесь есть еще один крайне важный момент, на котором хотя бы в коротких словах необходимо остановиться: речь идет об особых жизненных обстоятельствах Одоевского, скорее всего стимулировавших этот его художественный замысел и уж во всяком случае несомненно повлиявших на его концепцию. Мы имеем в виду один из самых, пожалуй, драматических эпизодов жизни писателя — его долгий и мучительный роман с Надеждой Николаевной Ланской — судя по всему, женщиной незаурядной; вторым ее мужем был кузен жены Одоевского Павел Петрович Ланской. Этот брак, связавший Надежду Николаевну родственными и дружескими узами с семейством Одоевских, относится к самому концу 1820-х — началу 1830-х годов. Тогда же и вспыхнуло в Одоевском запретное и, в конечном итоге, роковое для него чувство⁴. Первые трагические отголоски его, по собственному признанию писателя, проникли на страницы «Себастьяна Баха» (1834), причем замечательно, что уже здесь им сопутствует «итальянская» тема, озаменованная отнюдь не декоративно-романтическими, но «биологическими» чертами: молодой итальянец Франческо, возбудивший страстное чувство в жене Баха Магдалине, по версии Одоевского, полуитальянке, пробуждает в ней прежде всего «голос крови». Это было началом интенсивно развившихся впоследствии позитивистских воззрений писателя, под влиянием которых традиционные романтические представления о «южном» и «восточном» этносе как знаке волевых и иррациональных начал были переосмыслены с точки зрения естественнонаучной, физиологической. Вместе с тем новелла озарена и явственным религиозным чувством, и не свойственным ранее Одоевскому пиететом перед высшими божественными силами и неотвратимостью божественной кары.

Почти с абсолютной уверенностью можно утверждать, что к этому же времени относится и работа Одоевского над сюжетом о Виченцио и Цецилии, который также несет на себе явную печать его личной «злополучной» ситуации и отражает пережитые им «все степени нравственного страдания», известные по его переписке тех лет с А. И. Кошелевым⁵. Четвертая, впрямую не связанная с общим сюжетом глава повести, о которой шла речь выше, по несомненному сходству характерологических черт «светской» Цецилии с Ланской, представляет собой не что иное, как попытку художественно-психологического осмысления неординарной личности последней. Бунт Виченцио, одержимого «преступной», как и

его создатель, страстью, против «людских алтарей», бунт, не усмиренный даже напоминанием Цецилии о святом долге и Церкви, отмечен безусловными чертами автобиографизма.

Возникновение этого замысла для Одоевского — человека, приверженного религии, — интересно уже само по себе. Однако есть здесь и иной, на первый взгляд неожиданный, аспект, этот интерес удваивающий. Дело в том, что работа писателя над «итальянской» повестью совпадает по времени с независимым зарождением «монастырской» темы в творчестве Лермонтова, с которым, однако, несколькими годами позднее автор «Виченцио и Цецилии», по его собственному признанию, вел «религиозные споры». Совершенно очевидно, что нет никаких оснований предполагать здесь (мы имеем в виду начало тридцатых годов) какое-либо взаимное влияние. Тем симптоматичнее представляются кажущееся внешнее сходство и обозначившиеся впоследствии принципиальные различия в трактовке означенного сюжета.

В 1829—1830-м годах Лермонтов пишет поэму «Исповедь», в которой впервые прозвучала тема «монастырской тюрьмы». Она получает в творчестве поэта дальнейшее настойчивое развитие: 1832—1834-й годы — «Вадим», 1835—1836-й — «Боярин Орша» и, наконец, 1839-й — «Мцыри». Сквозная, все углубляющаяся разработка первоначальной идеи, движущейся, как кажется, к открытому богоборчеству, уже достаточно изучена и проанализирована. Между тем основная причина конфликта лермонтовского героя, насильственно или волею судеб заключенного в монастырские стены, с институтом святых отцов, утвержденным «рукою неба», коренится все же в первую очередь в вольнолюбии невольного затворника, в его стремлении к полнокровной жизни, согласной с естественными природными, а не принудительными церковными законами. Этой теме сопутствует сложный комплекс проблем, главные из которых — вопросы о добре и зле и о свободе воли в философском их понимании, — то, что составляло и предмет пристального внимания Одоевского.

Итак, уже в установках «Виченцио и Цецилии» и «Исповеди» обнаруживаются признаки совпадений. Любопытно, что один из ранних набросков повести Одоевского тоже строился в форме исповеди Виченцио; его протест также направлен против пут, налагаемых церковью и подавляющих его личность, свободу деятельности и чувств. Оба героя вступают в дерзкое, богохульное противоборство с церковными узаконениями в результате овладевшей ими «преступной» любви, оба готовы принять за свое вероотступничество смерть. Не случайно этот мотив переходит потом у Лермонтова в «Боярина Оршу». Вместе с тем в сознании писателей явно присутствует и общая дифференцирующая мысль, отделяющая истинно божественное от его рукотворной подмены. «Не говори, что Божий суд//Определяет мне конец.//Все люди, люди, мой отец...» — говорит герой и «Исповеди», и «Боярина Орши». Именно это убеждение позволяет им презреть «монастырский закон» и жить, и судить себя самого по «не менее святому» закону собственного сердца. Та же мысль

доминирует и у Виченцио. Понимание «людских алтарей», которое вкладывает в его сознание Одоевский, по смыслу ближе всего, пожалуй, к тому, что говорится в Первой книге Царств — в возражениях Самуила Саулу по поводу жертвоприношений Богу. Возражения эти сводятся к тому, что Богу приятнее внутренние движения души, нежели внешний обряд. Исполнять этот обряд против Его воли значит поклоняться не Богу, а кумиру, впадать в идолопоклонство⁶.

Однако в отпадении лермонтовских героев и Виченцио Одоевского есть существенная разница: первые идут в своем отрицании до конца, отвергая выдумки об аде и рае, о «божьей казни», которая в их глазах не что иное, как «неправая казнь», творимая все теми же людьми — святыми отцами, уповающими на то, что кровь вероотступника послужит им «ступенью новой к небесам» и отопрет райские врата. Виченцио в своем бунте против церкви так далеко не заходит. Восстав на «людские алтари», он признает все же над собой власть не только собственного сердца, но и «Всеизждущей Силы». Если при этом помнить, что, согласно Новозаветному учению, Бог есть одновременно и глава Церкви — не в храмовом ее значении, но как собрания молящихся, то становится ясным следующее: формула «людские алтари» очень точно отражает отношение Одоевского не к Богу вообще, а к учрежденному людьми институту церкви, подчас произвольно толкующему истинное вероучение — в толковании его и кроется в данном случае основная конфликт. Именно поэтому Виченцио не отрицает, подобно Арсению, «тот» мир и верит в возможность соединения со своей возлюбленной по обе стороны бытия, тогда как для Арсения «жизнь — ничего, а вечность — миг!» В творчестве Одоевского это, пожалуй, единственное свидетельство его «толстовского» отношения к церкви, генетически по отношению к Толстому и его учению представляющее немалый интерес.

Познакомившись, очевидно, в 1838 году, Одоевский и Лермонтов особенно тесно сближаются в последние три года жизни поэта, причем Одоевский проявляет к творчеству друга острейший интерес. Богоборческий «Демон» стал ему известен не позднее начала 1839 года — кстати, через посредство Н. Н. Ланской, судя по всему, входившей в эту пору в близкое лермонтовское окружение⁷. Между тем тема «монастыря» не оставляет обоих. Но если у Лермонтова она получает сквозное развитие, то у Одоевского образ отшельника вновь возникает после значительного перерыва — в качестве первоначального замысла самой мистической повести писателя «Косморамы»: «В Космор<аме> представить олицетворенные борения, которые испытывает отшельник, так что для него есть поле для самопожертвования, для гордости, для скупости и проч. т. п.»⁸. При этом нельзя не обратить внимания на тот существенный факт, что идея «Косморамы» возникает в том же, что и «Мцыри», 1839 году и что оба писателя реализуют свои замыслы практически одновременно, с несвойственной обоим быстротой — летом того же года. Однако здесь есть одно любопытное «но»: Одоевский в итоге от намеченного сюжета

отказался, и в окончательном варианте повесть строится на совершенно ином, бытовом, материале. Тем не менее основная мысль в ней полностью сохранена: действие движется не только сменой внешних обстоятельств, но в равной мере внутренним «борением» героя и участием в его судьбе сопутствующих персонажей, воплотивших идеи самопожертвования, гордости и т. д. Сюжетный стержень повести — все та же «преступная» любовь, на этот раз к замужней женщине, и воследовавшая за это высшая — мистическая или божественная — кара. Не менее важно также, что «борения» испытывал в это время и сам писатель. Его отношения с Ланской, не имевшие выхода, двигались к драматической развязке. Как явствует из их переписки, как раз в эту пору они были заняты совместным усиленным изучением Священного писания. Символично, что в одной из коротеньких записок Надежды Николаевны к Одоевскому — очевидно, начала января 1839 года — его упоминание непроизвольно оказалось в соседстве с именем Лермонтова: «Вот, кузен, Священное писание. Очень прошу в двух словах сообщить новости о тете и возвратить «Демона» Лермонтова, которого я обязана отдать без промедления»⁹.

Одоевский все более проникался идеей христианского смирения, и его провиденциальные настроения с поразительной силой вылились на страницы «Косморамы», пронизанной автобиографическими мотивами. Между нею и незавершенной «итальянской» повестью обнаруживается глубокая связь: оба произведения отразили один и тот же автобиографический «сюжет» — роман Одоевского с Ланской, причем отразили его начало и конец. Только этим можно объяснить и отказ писателя от повторения сюжетной схемы с «отшельником»: логика развития личных обстоятельств и возобладавшие теперь умонастроения потребовали иного, не только психологического, но и художественно-философского и религиозного осмысления жизненной первоосновы. Правда, религиозный ответ ложится на сложнейшую концепцию повести опосредованно, он — «за кадром», но безусловно ощущается как очень важная сверхзадача. Не случайно единственно возможный путь к катарсису, указанный герою в конце повести — это путь духовного очищения, на который призывает его София — олицетворенная мудрость божества; под знаком ее, кстати, пришло христианство на Русь. Мы имеем в виду предсмертные слова одной из героинь повести, Софии: именно ей отведена роль носительницы высшей истины и — божественного откровения, прозвучавшего в ее последнем призыве к Владимиру: «Высшая любовь страдать за другого <...> чистое сердце — высшее благо; ищи его».

Нельзя не вспомнить при этом, что повесть была посвящена Е. П. Ростопчиной — поверенной сердечных тайн Одоевского и, между прочим, ближайшей приятельнице Лермонтова. И вряд ли случайно незадолго перед тем именно ей пишет Одоевский исповедальное письмо о том, что было у него «за душою» и затем в художественных образах воплотилось в «Космораме» — пишет о «высокой любви к Богу». Это письмо, до сих пор в печати полностью неизвестное, — документ, быть может, в своем

роде единственный, ибо никогда ранее — да и позже — Одоевский, по собственному его признанию, не формулировал столь открыто и стройно самое сокровенное, то, что почитал «важнее всего в жизни» — свое духовное, религиозное кредо, его теософский и практический смысл, которым он не только руководствовался в жизни, но который пронизал и его творчество. Все это имеет прямое, важнейшее отношение к нашей теме, проливая на нее едва ли не самый яркий свет. Поэтому, невзирая на пространность письма, мы приводим его полностью.

<В. Ф. Одоевский — Е. П. Ростопчиной>¹⁰

1838 г.

Вы просили меня написать в Ваш альбом что-нибудь *позадушевнее* <здесь и далее выделено в тексте. — М. Т.>. Вы сим словом задали мне претрудную задачу: что бы я ни написал Вам в Вашей книжке такого, что бы соответствовало ее назначению, было бы, разумеется, от души, но не то, что *за душою*; я (без всякой игры слов) обманул бы Вас против моего желания. Я принимаю Ваш вызов, как невольное Вам внушение из другого, лучшего мира; может быть, тайное, необъяснимое человеку в его скудельной жизни чувство выговорило за Вас это слово, требуя, чтобы я был для Вас проводником к нему самому, как грубый свинцовый водопровод доставляет жаждущему чистую, прозрачную струю. Язык мой Вам покажется странным, смешным — я боялся этого, боялся не смеха, но того, что я буду иметь довольно способностей, чтоб говорить Вам о том, что я считаю важнее всего в жизни. Но покоряюсь тому внутреннему чувству — после долгого борения надеюсь, что Тот, кому все открыто в сердце и жизни человека, даст силу и крепость словам моим. Прочитавши далее эти строки, Вы увидите, что их нельзя написать в альбом по той же причине, почему я никогда не говорил почти никому и даже Вам о том, что Вы прочтете теперь. Есть мысли, есть чувства, которые, как цветы ночной красавицы, могут расцветать только в тишине, а не во время светских сует и страстей. Предмет, о котором я буду говорить Вам, велик и важен, он наполняет мою жизнь, руководит моими поступками, отражается в моих сочинениях и потому я истинно могу назвать его *задушевным*. Слушайте:

Однажды в Вашем кабинете я увидел две книги в богатом переплете, вроде молитвенников. На вопрос мой Вы отвечали: «Это мое Евангелие». Я посмотрел, то были *Гюго* и *Байрон*. Я не сказал Вам ни слова, ибо надобно было бы говорить много; но между тем я, извините, пожалел об Вас. Если бы Вы, графиня, были как те женщины, которые состоят из блонды и греха, я бы замолчал навсегда, ибо мои слова были бы для Вас вечною тарабарскою грамотою. Но в Вас зарождено другое высшее чувство, Вам знакомо то состояние духа, которое не приобретается, но дается свыше, Вам дано пиитическое дарование и, как я уже Вам говорил однажды, не даром. Здесь не ищите комплимента, напротив, слова мои упрек и упрек жестокий. Что сделали Вы с Вашим талантом? Развили ли

Вы во всем великолепии ту Божественную искру, которая хранится в Вашей душе? Ваши литературные успехи в этом отношении ничего не значат; они удовлетворили Вашему тщеславию — только; но удовлетворили ли Вашему духу?

Сойдите внутрь себя и Вы сознаетесь, что они так же не удовлетворяют Вашей душе, как Байрон и Гюго не удовлетворяют тем высоким и умственным вопросам, которые как бури поднимаются в нашем сердце. Пробежите Вашу жизнь, вспомните те минуты безутешной скорби, которая иногда является Бог знает откуда или привязывается к самым ничтожным житейским неприятностям. Это состояние духа знакомо всем, но в особенности людям недожизненным. Его называют сплином, нервной болезнью, апатией, чем Вам угодно, и стараются заглушить его в вихре светской суеты, сухими изысканиями науки, поэтическими образами, наконец, отчаянием, изуверством, страстями, даже самыми низкими! В эти минуты, скажите, удовлетворит ли Вас Байрон? Нашли ли Вы в нем полную отраду, которая бы освежила, исцелила Ваш дух? Нет! Он сам был под гнетом своих страстей, своей гордости и им приносит на жертву свое светлое пылкое чувство! Сего мало: он умертвил это животворное чувство на алтаре *сомнения*, придал поэтический отблеск своему преступлению! Байрон был самоубийцею прежде своей смерти и других учит тому же самоубийству! Несмотря на свой поэтический талант, он не знал той живительной силы, которая сокрыта в глубине души человека! При помощи этой силы человеку проясняется его назначение, его обязанности, она доставляет то спокойствие, которое одно может облагородить дух человека, она доставляет ему те наслаждения, которые истребляют житейскую горечь, она вводит его в мир чудный, до того ему неизвестный. Эта сила, повторяю, в сердце человека и нигде более; надобно только уметь ее вызвать. Вызвать же ее дело не трудное, но вместе и не легкое; оно зависит от той степени воли, до которой возвысился человек, ибо эту первоначальную, живую, естественную нашу силу заглушают в нас и воспитание, и образ жизни, и книги, и всего более наши страсти. Вы, верно, ожидаете вслед за сим что-либо мистическое, сансимонисткое, гуманитарное, неохристианское или что-нибудь в том же роде, изобретенное людьми, которых тревожило беспокойное внутреннее чувство и которые, не следуя единому узкому пути, забрели в лабиринт безвыходный! Нет! мои слова просты и безыскусственны, я решусь их выговорить: один путь к душевному спокойствию, к истинной силе, к высокому наднебесному состоянию духа, к пространнейшему развитию дарований, один путь, который низводит Небо в душу человека! Название этого пути так просто, так обыкновенно, так часто было употреблено с насмешкой, оно: Вера!

Я столько Вас уважаю, что уверен: Вы не засмеетесь, прочитавши это слово. Этим одним словом я поведал Вам важную (к сожалению, ныне) тайну, которую одни не понимают, другие не хотят знать, над которою остальные смеются или употребляют как орудие для низких замыслов и для личных выгод. Вера проста в своем основании, оно изображено

четырьмя словами в Евангелии: *любовь к Богу и любовь к ближнему*. Дойдете ли Вы до этого чувства простым девственным порывом сердца, что всего лучше, или, как *Лейбниц* и *Ньютон* после тяжких усилий, когда ум человека, дошедши до высокой степени познания*, видит по-прежнему пред собою неизмеримое мрачное пространство и только один светильник: веру! Все равно, но второй путь труднее.

Эти две любви, о которых так часто толкуют светские люди, как о вещи самой обыкновенной, обнимают вселенную! Под любовью к ближнему понимают одну благотворительность, то есть одну милостыню, а под любовью к Богу, кажется, просто ничего не понимают, ибо о ней собственно почти и не говорят. Вникните в высокий смысл этого изречения, и Вы изумитесь, в каком новом виде Вам представится вся жизнь человека и его обязанности, его звание в мире. Эти две любви тесно соединены между собою и одна без другой быть не могут; первая предполагает *младенчество* души (вспомните, что говорит Св. Писание о младенцах), вторая *мудрость мужа*. В сем двойственном состоянии человек поставлен в сей жизни на страже добра, и ни одно мгновение не должен предаваться животной дремоте. Посмотрите: все страдает в природе, начиная от человека до червя; один человек имеет силу утолить страдание природы; даже в низших слоях ее отымите руку человека — и природа гибнет; отымите человека от человека — человек едва ли существует.

После этого подумайте, как велико преступление того человека, который, забывая силу, ему данную для того, чтоб быть проводником добра в мире, употребляет эту силу для умножения страданий Твари! Подумайте, как велико преступление и того, кто свою силу зарывает в землю, ибо удаляться от добра, быть бесчувственным, недейтельным при виде страданий уже значит быть злым; большая часть людей злы и преступны сим последним способом, ибо, благодаря Бога, прямое зло принадлежит только редкой испорченности сердца. Но вы, которые почитаете себя добрыми, потому что, как вам кажется, вы не делаете зла, разберите каждый час в каждом дне вашей жизни: сколько раз вы забывали о своей стражде? Когда душа ваша была чистым, некорыстным младенцем? Посмотрите на ваши явные поступки, на ваши тайные побуждения, снимите эти тысячи личин, которые одна под другою скрывают от нас истинные причины наших действий — и вы ужаснетесь, сколько раз вы в грязь топтали ваше высокое звание человека! Когда руководила вас истинная любовь к Богу и человеку? Здесь побудителем вашим было тщеславие, здесь досада, здесь гордость, а более всего эгоизм, который отменяет как бесполезное все то, что не приносит вам ни вещественной пользы, ни удовольствия. Вы сами, графиня, принимаясь за перо, всегда ли наполняете этой высокой любовью к Богу и человеку? Истину, которую Вы хотели возвестить людям, всегда ли пропускали чрез это горнило? Помышляете ли Вы о том, что лишь те чувства, те мысли, которые прошли неведимо сквозь этот палящий огонь, возвещать людям

* Было: мщения.

не есть преступление; что лишь такие мысли и чувства переживают века и магическою силою действуют на людей даже без их сознания? Ваше тщеславие, гордость, самолюбие не заглушали ли в Вас любви к человеку, к человеку, говорю, ибо сердце человека не должно иметь ограниченного пространства. Вопросы страшные, которые всякий должен себе делать ежедневно! Они приводят человека к важному чувству, необходимому условию всякого совершенствования, даже в низших степенях человеческой деятельности, к сознанию своего непрерывного несовершенства, к *смирению!* Да, графиня, к *смирению*, которого не знал или которое скрывал от себя и от других Байрон! *Лишь тот, кто видит свою духовную нищету, лишь тот, кто скорбит о ней, может подвинуться далее!* Каждый успех его должен быть поводом к смирению, если он хочет, чтобы этим успех был ступенью к высшему успеху. Смирение покажет ему его недостаток сведений и научит учиться с энтузиазмом, ибо *добро неприступно человеку без сведений*. «Творения Божии видимы и помышляемы суть», — говорит Апостол Павел. Лишь тот, кто *знает*, — имеет право на деятельность. Деятельность несовершенного знания, несмотря на доброе намерение, всегда слепа.

Смирение заставит человека спросить самого себя: как глубока в нем уверенность в том, что *человеку не дано право делать зло другому, ни в каком случае?* спросить себя: каждая ли его мысль, каждое ли чувство, каждое ли слово в течение дня имело предметом благо людей и возвышение себя к Источнику Мудрости? — ибо все другие мысли, чувства, слова или бесполезны (суть брошенный жемчуг), или и всего чаще преступны, ибо всякая бесполезная, суетная мысль, чувство, слово суть ступень к преступлению, хотя, по-видимому, находящемся еще далеко; но взор человека, привыкшего читать в глубине души своей, легко видит, как из невинного по-видимому зерна может произрасти ядовитый плод. Сочинитель *des «Mémoires du Diables»**, отыскивая одни драматические эффекты, невольно попал на эту мысль, которая одна делает эту книгу замечательною.

Наконец, смирение научит его еще важнейшей истине; человек, сравнивая свою жизнь, как она есть, с тем, чем бы она должна была быть, уверится скоро, что все его усилия мало ему помогут, если ему не будет помощи свыше; эта уверенность приведет его к необходимости — *молиться!* Да, графиня, молиться! Не смейтесь, Бога ради: я Вам поведал важную тайну, которую, как и Веру, многие не понимают, другие не хотят знать, остальные смеются. Многие довольствуются одною устною молитвою, без участия сердца, бросаются в ханжество, близкое идолупоклонству, просят богатства, честей и прочих благ земных, даже удовлетворения страстям самым нечистым. Я Вам говорю о простой христианской молитве, о молитве сердечной. Молитесь, *вошедши в клеть свою и заперев двери*, как говорит Евангелие, молитесь о просветлении ума, о чистоте сердца, молитесь более всего о том, чтобы Всевышний научил Вас мо-

* «Les Mémoires du Diables». Paris, 1837—1838 («Мемуары дьявола») — роман Мелькиора Фредерика Сулье.

литься! Прибегайте к молитве, усмирив все страсти, отогнав все посторонние мысли, прибегайте к ней как младенец к груди матери, с самоотвержением, забвением всего и уверенностью, что одна молитва не пропадает, но растет и приносит плоды в невидимом человеку мире, но часто ощущаемом и в этой жизни. Тогда из этого мира является неожиданно поэтическое вдохновение, не похожее на те минуты *земного* жара, которое часто принимают за вдохновение. Но такая молитва не так легка, как многие полагают! Они призывают Бога низойти в их сердце, но приготовили ли они Храмину для такого великого Гостя? Вы и с улицы не позовете человека, когда Ваш дом в беспорядке! Человек предается всем порывам страстей: зависти, злобе, разврату, обману, — топчет в грязь все святое, — в этом ли состоянии он хочет призвать на себя силу Божию? Вспомните Евангельскую притчу о том, кто пришел на брачный пир не в *праздничной одежде*. Вспомните в Ветхом Завете повествование об огне, который опалил прикоснувшегося к Кивоту *нечистыми* руками! Приступая к молитве, вспомните, исполнили ли Вы все долги Ваши и человека, и матери, и супруги, и владелицы низших Вас. Но сознание Вашего несовершенства не должно Вас останавливать, ибо Христос прощает семь раз семьдесят (символическое выражение, которое значит: несчетное число)! Самое несовершенство Ваше должно заставлять чаще прибегать к сему единственному отрадному *художеству*, как говорили святые отшельники.

Заключу немногими словами: молитва чистая, младенческая жизнь и благая деятельность (в пространнейшем смысле сего слова) — вот три занятия человека в его жизни! других для него нет! все другие суть мечта и призрак, не достойный внимания человека. Они одинаковы для всех людей, для царя и раба, для богача и нищего, для поэта и промышленника, в буре света и пустыне! Молю Бога, чтобы эти листы были прочитаны Вами с тем же чувством, с которым они написаны; и чтобы Всевышний придал им ту силу, которой я не умел дать им. Жалко, что не могу посоветовать Вам для чтения почти ни одной книги, в которой бы Вы нашли эти простые и высокие мысли представленными в большем развитии — таких книг наверное нет в Вашей библиотеке. Однако же, может быть, есть одна, и лучшая всех: *Библия*, в ней Вы найдете все нужное для жизни человека, особенно в Новом Завете, который яснее Ветхого, ибо к символам первого надобно иметь некоторую привычку.

Может быть, в Воронеже Вы отыщете книгу под названием «Добротолюбие», 4 части in 4-о. Не испугайтесь ее церковной печати! В ней найдете много высокого, отрадного, поэтического — много такого, пред чем исчезнут все ребяческие мнения английских и французских так называемых философов. Особенно рекомендую в ней статью «О молитве молчания» — она, кажется, во 2-м томе — теперь ее у меня нет под руками.

Кажется, Надежда Николаевна Ланская знала, что говорила, когда, откликаясь на «Космораму», не без ревнивого чувства писала Одоевскому,

что «надо быть госпожей Ростопчиной, чтобы вполне понять это, вполне можно сказать, что повесть достойна той, для которой она создана!»¹¹ Не остается сомнения и в том, что не веру вообще, а ее бездумность, лицемерие, «ханжество» подразумевал Виченцио под «людскими алтарями», и недаром его устами выговорил Одоевский впервые это дерзкое слово: «идолопоклонство», повторенное затем в письме Ростопчиной, и придал его прямому библейскому значению, подразумевающему язычников, новый, расширительный смысл. Одушевленный своим заветным убеждением, быть может, даже тем, что впервые выговорил его вслух, со страстью проповедника, пишет Одоевский тогда же, в 1838 году, и признанное религиозно-философским настроением «перотское мистическое предание» «Душа женщины» — о чистой, непорочной, «святой» отлетевшей душе, перед которой, однако, закрываются райские врата лишь из-за одного, забытого, но тяжкого греха: «гордости смирения».

К моменту окончания «Косморамы» и «Мицыри» — началу августа 1839 года — относится и единственная известная нам записка Одоевского к Лермонтову, оставленная поэту в его отсутствие и начертанная, кстати, на обороте одной из страниц лермонтовской поэмы: «Ты узнаешь, кто привез тебе эти две вещи — одно прекрасное и редкое издание мое любимое — читай Его. О другом напиши, что почувствуешь, прочитавши»¹². Уже не раз высказывалось справедливое предположение, что «любимое издание» — Евангелие. Этот дар, кажется, логично можно интерпретировать, как некое продолжение полемических разговоров на религиозные темы: евангельская этика смирения и самопожертвования была Лермонтову наиболее чужда. Мы рискнем высказать и другое предположение: второй, неназванной здесь «вещью» могла быть рукопись «Косморамы», которую Одоевский только что привез из Ораниенбаума, где повесть создавалась. Во всяком случае, обращает на себя внимание тот факт, что писатель ждет от друга не критического отзыва на то, что предлагает ему прочитать, но эмоционального: он взывает именно к «чувству». В этом случае не исключено, что доработка повести, продолжавшаяся даже во время печатания, отчасти могла быть и следствием обсуждения ее с Лермонтовым.

Накануне выхода «Косморамы» в свет — 14 января 1840 года — Одоевский читал свою повесть у Карамзиных в присутствии Жуковского, Вяземского, Лермонтова, Александра Тургенева и, по свидетельству последнего, после чтения возникли «прения за высшие начала психологии и религии». Симптоматично, что здесь же Тургенев отметил и свои сомнения по поводу художественной формы нового произведения Одоевского, явно отклонявшейся от пушкинских принципов «фантастического» повествования и, по его мнению, «не приличной предмету»: в «сказке», как считал он, вряд ли можно представить «тайны магнетизма и *secondes vue*»¹³. Через четыре месяца в кругу А. Тургенева и Лермонтова «разговор о религии» возник вновь — на сей раз его спровоцировало, возможно, авторское чтение отрывка из «Мицыри» — в Москве, на именинах Гого-

ля¹⁴. Вряд ли связь между этими двумя событиями, зафиксированными мемуаристом, можно считать случайной.

Спустя год — в конце марта — начале апреля 1841 года, в последний свой приезд в Петербург — Лермонтов в узком дружеском кругу, включавшем, вероятнее всего, и прошлогодних слушателей «Косморамы», читает своего «Штосса». История возникновения этого последнего прозаического произведения Лермонтова, его проблематика, а также тесная связь с литературной и бытовой средой, в которой оно родилось, в свое время были с исчерпывающей полнотой проанализированы В. Э. Вацуро¹⁵. В широком спектре охваченных исследователем тем самое пристальное его внимание привлек тот «ответ полемик о путях фантастической повести — полемик, связанных с именем покойного Пушкина и ныне действовавших Одоевского и Ростопчиной», который лежал на «Штоссе». В качестве одного из наиболее очевидных литературных адресатов этой полемики особое место заняла здесь фигура Одоевского. «Штосс» отразил все грани творческого взаимодействия писателей — и притяжения и отталкивания. Незавершенная повесть Лермонтова вобрала в себя и общность их «физиопсихических» интересов, того пристального — и теоретического и художнического внимания к «сверхъестественному», «сверхчувственному», которое сблизило Лермонтова, Одоевского и Ростопчину. Вместе с тем, согласно выводам автора статьи, Лермонтов в «Штоссе» следовал пушкинским принципам «страшного» рассказа, опиравшегося на устный анекдот и резко отличного от творческой практики его «фантастического» друга, от его рационалистического мистицизма. В своем анализе Вацуро апеллировал к дилогии Одоевского «Саламандра» и к несомненно примыкающим к ней его же «Письмам к графине Ростопчиной», действительно отразившим упомянутые выше художественно-философские идеи.

Однако эстетическая природа «Штосса» амбивалентна. Если обратиться к «конвенциональной» поэтике лермонтовской повести, зависящей, по словам исследователя, «от особых условий литературного бытования, — в данном случае, устного произнесения текста», — и следовать за ходом его рассуждений, признав, что повесть создавалась с расчетом на конкретных слушателей, то и в этом случае, как кажется, прямым адресатом оказывается все тот же Одоевский, но на этот раз не с его «Саламандрой», а с «Косморамой» (вспомним важное наблюдение Вацуро о том, что Лермонтов в «Штоссе» свободно контаминирует самые разнородные элементы и ассоциации как художественно-философского, так и бытового свойства). Во всяком случае, сюжетные реминисцентные ходы просматриваются здесь довольно отчетливо. В самом деле: оба героя — и Лугин, и Владимир в «Космораме» — фигуры, отмеченные явными чертами автобиографизма. Предмет страстной любви Владимира, Элиза, также находится под фатальной властью: над ней и ее жизнью неотвратимо довлеет ее муж, граф, персонаж inferнальный, носитель злой воли. Как и в случае со стариком в «Штоссе», поступками графа управляют совершенные

в прошлом преступления, он тоже игрок — и игрок зловещий, именно на картах, с помощью «нечистой силы» — «чудовища» — наживший свое состояние. Старик играет по «середам», граф — в каждый канун Нового года, когда пльвет ему в руки адская везучая карта. Элиза для Владимира, как и дочь старика для Лугина, — ускользящее, недостижимое счастье; в преддверии трагической развязки, последовавшей за последней, роковой игрой графа, она также предстает своему возлюбленному в виде обольстительного видения, женщины-идеала. Описание страшной гибели Элизы сфокусировало весь комплекс религиозно-мистических идей, пронизывающих повесть; именно здесь достигают они своего апогея.

С другой стороны, находит свою аналогию в «Космораме» и иронично-мистифицирующее начало «Штосса» — в «Предуведомлении издателя», которым снабжена повесть Одоевского; здесь читателю предлагаемого «страшного» рассказа обещаны «до четырехсот комментариев», где «все происшествия, описанные в рукописи, объяснены как дважды два — четыре...»

Если принять предложенную версию, то тогда совершенно естественно прочитывается и последний набросок «Штосса» — чужеродный содержанию повести, как представляется некоторым исследователям¹⁶, — сделанный Лермонтовым в записной книжке, подаренной ему Одоевским в канун последнего отъезда поэта на Кавказ. Как известно, Одоевский вписал в нее несколько напутственных евангельских изречений, смысл которых — напоминание о тщете мирских страстей, о покаянии, о пророчестве как проповеди любви и верности Духу Божию, наконец, призыв к смирению и молитве:

ИОАНН: И мир преходит и похоть его; а творяй волю Божию пребывает веки.

А еще зазирает нам сердце наше, кольми паче Бог, яко болии есть Бог сердца нашего и весть вся.

Сие есть дерзновение, еже имама к Сыну Божиему, яко аще чесо просим по воли Его, послушает нас.

ПАВЕЛ: Не весте ли, яко храм Божий есте, и Дух Божий живет в вас?

Держитесь любви, ревнуйте же к дарам духовным, да пророчествуете.

Любовь же николи отпадает; аще и пророчества упразднятся, аще и языцы умолкнут, аще и разум испразднится.

Сеется тело душевное, восстает тело духовное. Есть тело душевное и тело духовное.

Тако и писано есть: первый человек Адам бысть в душу живущую, последний Адам есть дух животворящий.

Не слышите ли гласа глаголющего: непрестанно молитесь!¹⁷

Когда прощальный подарок поэту, уже после его смерти, был Одоевскому возвращен, тот рядом с начертанными им некогда словами Священного Писания сделал помету: «Эти выписки имели отношение к религиозным спорам, которые часто подымались между Лермонтовым и мною»¹⁸.

Полемическая связь некоторых последних лермонтовских стихотворений — и прежде всего «Пророка» — с евангельскими напутствиями

друга уже была отмечена исследователями¹⁹. Думается, это можно отнести и к «Штоссу».

Так или иначе, случайно ли или намеренно, но держа в руках именно записную книжку Одоевского, Лермонтов вновь возвращается к последней своей повести и в качестве ее продолжения набрасывает, собственно, схему, поразительно близкую завершающей сюжетной коллизии «Косморамы»: решающая игра графа в канун Нового года — игра, говоря не мистическим, а бытовым языком, явно шулерская, принесшая несметный выигрыш, и последовавшая затем катастрофа. У Лермонтова: «Шулер имеет разум в пальцах — Банк — Скоропостижная — »

Чрезвычайно интересно, что доработка «Косморамы», о которой говорилось выше, коснулась, по всей видимости, именно конца повести. «Типография ждет окончания «Косморамы», — взывал к Одоевскому А. А. Краевский, редактор «Отечественных записок», где повесть печаталась, за неделю до выхода журнала в свет; спустя два дня напоминание о недостающем окончании было настойчиво повторено: «Что ж Космораме? Вы не шлете ни конца ее, ни корректуры. Ведь это значит без ножа резать!»²⁰

Следуя внутренней логике «Штосса» и характеру философско-религиозного противостояния писателей, резонно предположить, что финал лермонтовской повести должен был стать в таком случае и кульминацией его возражений Одоевскому; Лермонтов должен был предложить свою полемическую версию разрешения финальной ситуации «Косморамы». Не забудем при этом, что поэт был хорошо знаком с Надеждой Николаевной Ланской и неизвестно, была ли вовсе скрыта от его проницательного взора «злополучная» ситуация друга, глубинно отраженная в его повести. Трудно предположить, что Одоевский не присутствовал на чтении «Штосса», и, быть может, как раз его устная реакция послужила для Лермонтова стимулом к этой последней, несостоявшейся полемической реплике; она, возможно, прозвучала бы продолжением полемического диалога, начало которого, как мы старались показать, нашло свое художественное воплощение именно в «Космораме» и «Мцыри».

И хотя для нас остаются пока неясными детали этих религиозных споров, уже самый контекст их весьма красноречив: то обстоятельство, что они возникли в связи и по поводу мистической повести, содержащей лишь отраженно просматривающийся религиозный оттенок, и лермонтовских произведений в общем неконфессионального содержания, свидетельствует не только о личном повышенном и широком интересе Одоевского и Лермонтова к вопросам религии, но и о том, что этот интерес поддерживался и разделялся их ближайшим интеллектуальным окружением. Эта проблема ждет еще своего дальнейшего изучения. В свете же приведенного письма Одоевского Ростопчиной особым, частным ее аспектом, имеющим, однако, принципиальный мировоззренческий смысл, может стать и неожиданный ракурс, открывающийся в важнейшей для Лермонтова теме: «русский Байрон».

- 1 Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель. Т. 1. Ч. 2. М., 1913. С. 5—18.
- 2 См. публикацию текста повести в приложении к наст. статье.
- 3 ОР РНБ, ф. 539 (В. Ф. Одоевского), оп. 1, пер. 80, л. 523 об.
- 4 Подробнее об Н. Н. Ланской и Одоевском см.: Турьян М. А. «Странная моя судьба...» О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 265—279; 322—348.
- 5 Там же. С. 265—266.
- 6 Ветхий Завет. Первая книга Царств. Гл. 15, ст. 22—23.
- 7 Подробнее см.: Турьян М. А. «Странная моя судьба...» С. 324—325.
- 8 Цит. по: Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1829—1840 гг.). Л., 1990. С. 626.
- 9 Цит. по: Турьян М. А. «Странная моя судьба...» С. 324.
- 10 ОР РНБ. Ф. 539, оп. 1, пер. 95, лл. 120—127, авторизованная копия, с датой: 1838. Адресат письма не указан, но, по справедливой атрибуции П. Н. Сакулина и содержанию самого письма, им могла быть только Ростопчина: графиня, писательница, конфидент Одоевского; Ростопчины владели под Воронежем именем Анна, куда уехали на лето 1838 г. Письмо могло быть скорее всего написано как раз в летние или осенние месяцы, так как зиму 1838 года Ростопчина проводила в Петербурге и оставалась там по крайней мере до конца апреля (датой: «Петербург. 26 апреля 1838 года» помечена ее запись в черновой тетради Пушкина, подаренной ей Жуковским — см.: Ростопчина Е. П. Талисман. М., 1987. С. 7). Осенью того же года у нее родилась дочь Лидия. См. также: Сакулин П. Н. Указ. соч. Ч. 1. С. 453, прим. 5.
- 11 Цит. по: Турьян М. А. «Странная моя судьба...» С. 333.
- 12 Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6-ти т. Т. 6. М.; Л., 1957. С. 471, 772.
- 13 Литературное наследство. 45—46. М., 1948. С. 399.
- 14 См. там же. С. 419—420.
- 15 Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова. — М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 223—252.
- 16 См.: Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6-ти т. Т. 6. С. 623.
- 17 Первое послание Иоанна Богослова: Гл. 2, ст. 17; гл. 3, ст. 20—22. Первое послание апостола Павла к коринфянам: Гл. 3, ст. 16; гл. 14, ст. 1; гл. 12, ст. 8; гл. 15, ст. 44—45.
- 18 Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. /Под ред. Д. И. Абрамовича. Т. 5. СПб., 1913. С. 36—37; см. также: Рус. старина. 1887. № 5. С. 405—406; Заборова Р. Б. Материалы о М. Ю. Лермонтове в фонде В. Ф. Одоевского. — Труды Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. V (8). Л., 1958. С. 185—189. Ср. черновые записи Сакулина о нравственно-религиозных взглядах Одоевского: РО ИРЛИ, ф. 272, оп. 1, № 87, лл. 231, 234, 299—313.
- 19 См.: Заборова Р. Б. Указ. соч. С. 188—189; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 450 (статья О. В. Миллер).
- 20 Цит. по: Сакулин П. Н. Указ. соч. Ч. 2. С. 82, прим. 2.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Надежда Николаевна Ланская.
Акварель К. А. Горбунова. 1841 (РНБ. Ф. 539. Оп. 2. № 1492).

В. Ф. Одоевский

ВИЧЕНЦИО <И> ЦЕЦИЛИЯ

<Фрагменты незавершенной повести>¹

Публикация М.А. Турьян

Удивительно! Как я понимал каждый шаг свой и зашел так далеко! Как ясно видел свое положение и действовал, как ребенок! И теперь еще ясно вижу, а нет ни малейшей надежды исправиться.

(Гете в «Вер<тере>»)²

У окна келии в монастыре св. Бернарда сидел пустынный, погруженный в глубокую задумчивость. Без внимания глаза его были устремлены на печальные снега Альпов, его окружавшие — там было все однообразно, неподвижно, лишь изредка в нагих горах восставал ветер, шевелил мертвую лавину, медленно низвергалась она в бездонную пропасть, раздавался гул колокола, тронутого невидимой рукою, и снова настаивала тишина моги-

лы. Виченцио был уже не на заре лет, уже он давно достигнул того возраста, когда уравниваются все силы человека для бытия, яснее, рождается та деятельность души, которая стремится к подвигам высоким, — и наступает та торжественная минута, когда таинственная мысль предвечной жизни, присутствовавшая при рождении человека, является во всем блеске своего развития, минута — после которой постепенно вянут силы и их ослабление говорит о дне, когда человек делается уже бесполезным орудием в руках вседвижущего Бытия. Виченцио чувствовал, что годы, им проведенные, должен был назвать жизнью и еще спрашивал себя: что такое жизнь? Мысленно пробегал он свое земное странствование: в юности любовь к поэзии и живописи, возвышенные помыслы лобомудрия волновали и покоили его душу, в сладких сновидениях представляли ему будущее и поселили в нем гордость самосведения. Он постигнул ту силу, которая вырывает у Природы сокровеннейшие из ее тайнств, волшебное сродство мысли с выражением было ему легко и понятно, и полотно оживало под его рукою, гармония чувства переливалась в звуки, и глубокие умозаключения предупреждали открытия человечества. Но люди не поняли его, и он не понял людей, они были к нему не равнодушны, но язык его был для них иероглифом, над которым смеялись дети и который презирали старцы. Он любил людей, с младенческим доверием бросался в их объятия — и отступал с ужасом, видя бездну, его от них отделяющую. И могущественное сомнение заковывало деятельность души его, как узкий сосуд сжимает ветвистые корни огромного дерева; оно сделалось для него докучливою болезнью. Смотри на изящное произведение, он начал спрашивать, не безобразие ли это? Прислушиваясь к гармонии звуков — не шум ли нестройный? Погружаясь в смелые помыслы — не мечта ли больного воображения? Погас факел, освещавший путь его жизни, его окружили немые образы, под коими он тщетно хотел распознать то, что прежде называл красотой и безобразием, добродетелью и пороком! Уже он не знал, продолжать ли ему путь свой, совратиться ли с него, избрать ли дорогу других людей — в ужасе он смешал себя с ними и в сей толпе не узнавал виновного своего злополучия — он не мог ни молиться, ни проклинать людей.

Беззаботная жизнь инока, слепая покорность чужой воле, вспомоществование бессильному человечеству, беспрекословная жертва духовного бытия — вещественные потребности показали ему единым прибежищем. Однообразные снега Альпов соглашались с его померкшим воображением — произвольное движение хладных лавин отвечало мертвым бурям, вздымавшимся в пустыне его сердца. И подобно страннику, занесенному снеговому сугробом, он с сладострастием отчаяния следил, как мало-помалу свинцовым сном засыпала душа его.

Непроизвольное движение руки отшельника отделило часть скудных обоев, покрывавших стену его келии, и удивленным взорам его явился образ св<ятой> Цецилии. Благочестивый мастер — вероятно, один из

учеников Алберта Дюрера, изобразил ее с тою древнею простотою, которая отражается в возвышенных произведениях Природы и искусства. В размышляющем взоре ее сияло то небесное спокойствие, которое так же отлично от земной тишины, как непрерывный восторг Серафима отличен от буйной радости Искусителя. Голубое покрывало обвивалось вокруг ее стана. Пальцы ее покоились на органах и казалось, в гармонии всех частей произведения отдавалась гармония звуков. Отшельник взглянул на нее — и отвернулся: «Поздно! — сказал он, — было время, когда бы ты приковала мое внимание — когда бы я, может быть, преклонил бы пред тобою колена и из творения стал бы выпытывать тайну Создателя. Теперь поздно! Восторги перегорели в душе моей — и во всем мире ей остался один предмет для удивления: я теперь одному только в мире могу удивляться: непонятому терпению или слабоумию человека, который сносит <?> этот отвратительный призрак, называемый *жизнию*».

Открытие Виченцио привело в движение весь монастырь; толпами собирались иноки в келию своего собрата и с нелепыми возгласами дивились красоте картины; одни говорили, что она написана предшественником Виченцио, другие утверждали, что то было явление, посланное Небом для утешения страдальцев. Один Виченцио не разделял всеобщего восторга и с язвительным равнодушием спрашивал самого себя: в самом ли деле прекрасна картина? Если она прекрасна — то зачем она? Зачем прекрасное существует на свете? Оно не одна ли из тех насмешек, которыми Провидение дарит человека при его рождении?

Проходили день за днем — охолодело удивление иноков-художников; лишь некоторые в движении холодной набожности повергались пред образом Цецилии, ударяли себя в грудь и поспешно уходили, послышав голос, зовущий к трапезе.

Не так было с Виченцио. В тесной келии картина против воли беспрестанно была пред его глазами. Со временем она даже начала производить на него впечатление, которое было похоже на какое-то болезненное чувство, и однажды в досаде на свою слабость он вздумал завесить ее, но приблизился, и невольное чувство заставило его взглянуть на нее с большим вниманием — по непонятому влечению он сравнил небесное спокойствие, выраженное на лице мученицы, с безмолвною пустотою души своей — пораженный, он бросил покрывало и отступился с ужасом; что-то прежде зашевелилось в его сердце и смешивалось с каким-то новым, непонятым ощущением.

«Неужели я еще младе<не>ц, — восклицал Виченцио, — неужели еще что-нибудь в мире может привести в движение мою душу? Я инок, отлученный от света, я злополучный, изведенный всем, что есть в внешней и внутренней жизни мучительного — словом, я человек, — прибавил он с насмешливою улыбкою, — и смесь цветов, которые одна черта может разрушить, введет меня в прежний унизительный ребяческий обман!»

Отшельник не хотел более глядеть на Цецилию — но в часы, когда пламенные капли отчаяния падали на его мертвеющую душу, он невольно обращал взоры на образ Цецилии, и как бы целебный елей обливал измученную грудь его.

Долго боролся Виченцио с новым чувством, зародившимся в душе его, как борется страдалец, засыпавший сном смерти и силою искусства снова воззываемый к мучительной жизни, но жизни.

Нет! То было не минутное чувство, но своенравная прихоть расстроенного воображения. Он измерял каждый шаг свой — сомневался на каждом шагу, противоречил и тогда уже уступил жизни, когда все силы смерти истощились.

Мало-помалу созерцать св<ятую> Цецилию сделалось для него привычкою, необходимостью, страстию — жизнью... и дух воспрянул от сна... новым светом озарились для него все прежние помыслы и чувства... весь прежний мир, но в новом образе, предстал пред него. То он видел себя на бурном коне и с именем св<ятой> Цецилии на устах в равнинах Палестины кровию своею искупая свободу святой страны от ига неверных, то в сонме царедворцев мощною рукою двигал хитросплетенные колеса правления, то открытием новых тайнств Природы или сильным выражением души потрясал человечество, и все помыслы он приносил на судилище Цецилии, делал ее свидетел<ьниц>ей всех потаенных чувств своего сердца, от нее требовал разрешения, когда сомнение западало в его душу — она присутствовала при рождении и развитии каждой его мысли, днем с горячею радостью смотрел на нее — а ночью молился пред нею.

Но недолго длилась эта минута блаженства: скоро ему стало мало того, что все, <что> было высокого, благородного, прекрасного в душе его, сроднилось с Цецил<ие>ю — в нем родилось безумное, но мучительное чувство или оживить ее, или самому обратиться в нее, словом, слиться с нею, быть с нею одним существом. Все опротивело Виченцию. Науки, искусства, помощь страдальцам, молитва сделались для него мукою — но он уделял им время в безумной надежде, что своим совершенствованием он достигнет своей цели. И как в эпоху блаженства все прекрасное с новою силою повторилось в душе его, так теперь запыхали все прежние его муки, и терзания смерти приняли образ жизни. Чаше в самозабвении он вперял взоры на прекрасный образ, с новою красотою в ней находил новые средства для своего мучения — слезы текучим огнем катились по щекам его, он ломал руки, взывал к нему, умолял его низойти к нему — или с адским хохотом начинал упрекать себя, смеяться над собою, но

образ был безответен — по-прежнему пальцы Цецилии покоились на клавишах органа, по-прежнему она одним небесным спокойствием, непричастным страсти смертного, отвечала на буйные вопли страдальца, но это спокойствие уже не умирало, не покоило души его — оно жутким холодом обдавало его сердце, несчастный не имел даже отрады, которая не покидает и страдальца, прикованного к зубчатому колесу инквизиции — он не имел ни надежды, ни воспоминаний!

Тайна Виченция глубоко схоронена была в душе его — собратья его принимали его безумную страсть к образу св<ятой> Цецилии за обыкновенную набожность инока к чудному явлению или за пристрастие художника к произведению великого мастера — лишь иногда они удивлялись сильной скорби, которая врезывалась в лицо его и внезапно обращалась в дикую радость и язвительные насмешки над всем подлунным.

Однажды утром один из собратьев вошел внезапно в келию печального инока и с удивлением увидел Виченцио на коленях пред Цецил<ие>ю с палитрой в руке, с кистью в другой.

«Что ты делаешь, безумный, — спросил он его, — ты осмеливаешься смертнoу рукою прикасаться Небесного явления?»

Виченцио указал ему на пятно, которое как бы от сырости ли стены или от другой причины явилось на образе.

ГЛАВА 2-я

Сон бежал от глаз Виченция; когда, измученный в продолжение дня тщетным ожиданием, горестью, досадой, злостью, он бросался в постелю — не было для него успокоения. В темноте, при тишине ночи, он старался погрузиться в самого себя, в себе найти защиту против самого себя — тщетно! Он только сосредоточивал свои страдания, во глубине души его они казались ему еще яснее, еще живее, они увеличивались всею тою силою, которую придает человеку уединенное размышление — и изголовье вертелось под ним, и зубы скрипели, и язык лепетал проклятия всему подлунному. Когда сон на минуту и смыкал его вежды, тогда или нелепые, страшные образы представляли пред него, или чаще то был не сон, а летаргия горячки; ничего не являлось ему, но по сердцу его тянулось, как непрерывный стон больного, то смутное, грустное, неопределенное чувство, которое ощущал он в продолжение дня, устремив глаза на Цецилию, умоляя у ней слова, взора; он во сне ощущал ту же тяжкую, глухую боль, когда, облитый огнем, он стоял пред холодной картиной, когда грудь его была готова вдребезги разбиться от полноты чувств и мыслей — и он не мог вымолвить ни слова, не мог поделиться ни одним чувством! Тяжкая, тяжкая боль!

Но однажды явился Виченцию сон странный, несбыточный! Ему казалось, что он по-прежнему стоит пред образом Цецилии, любуясь и досадуя на ее возвышенное спокойствие, прислушиваясь к небесной гар-

мони души ее, как вдруг ему почудилось — мечта, обман измученного сердца! — что какое-то чувство... чувство сожаления мелькнуло в спокойном взоре Цецилии; как святым миром оно обдало больную его душу, и он впервые вздохнул без мучения, как страдалец, на которого впервые после долгой болезни находит оживляющий сон; в сладком умилении простирает он руки — смотрит: взор Цецилии обратился на него, она отделяется от стены, пальцы ее приподнялись над клавишами органа, прелестная ножка скользит на плите уединенной келии — и все смешалось, исчезло...

Виченцио видит себя в Венеции. Бурлит Адриатика, готические своды разгибаются в волнах, черные гондолы ныряют в каналах — вокруг него бледные, испуганные лица, слышатся слова: зараза, язва, — говорят о страданиях, о смерти. Сестра милосердия в серой рясе быстро проходит мимо Виченция — дрожь пробежала по его телу.

— Цецилия! — воскликнул он. Она обернулась, прелестный взор блеснул из-под покрывала. — О, не спеши, Цецилия, дай мне наглядеться на глаза твои, дай мне напиться твоим дыханием.

— Оставь меня, не говори мне того, чего я не должна слушать. Инок ли приличны твои слова? Св<ятая> Церковь разделила нас бездною, между мною и тобою твой святой долг — и мой!

— Цецилия, Цецилия! Не употребляй таких выражений — они гложут мне сердце, — они мне непонятны в твоих устах! Скажи лучше, что ты ненавидишь, что ты презираешь меня, что ты смеешься над моим страданием — я скорее пойму тебя! Выслушай, Цецилия: я тебя знаю не день и не два, я тебя знаю и люблю в продолжение нескольких лет и с каждой минутою узнаю и люблю тебя более. Я не говорю с тобою, ты не отвечаешь мне, но ни одно твое движение, ни одно чувство, ни одна твоя мысль не укрывается от меня; мне довольно одного твоего взора: к нему обращаю всю деятельность души моей, его спрашиваю, ему отвечаю. Я знаю, Цецилия, тебе понятны благородные чувства, возвышенные мысли — могу ли же я убедиться, что ты не веруешь в тот вечный непременный закон — не тот закон, который изменяется с каждою полоскою земли и с каждым годом, но тот постоянный закон, который движет и вселенную, и мир мыслей, который непонятными путями сводит людей, разлученных пространством, и соединяет их души для таинственной цели! Неужли я могу подумать, что ты не хочешь и слышать о сем необоримом Властелине (говорю: необоримом, ибо он есть Сущий, qui est*, а не кажущийся только, как законы людские) — и идолопоклонствуешь пред алтарями, которые каждый день людские предрассудки воздвигают и опрокидывают? Скажи лучше — ты презираешь меня!

— Еще раз, инок, — я не могу и не должна тебя слушать... прощай — долг мой призывает меня...

— Куда спешишь ты?

— К постели страждущих.

* Кто существует (фр.).

— Но там зараза, там смерть ожидает тебя.

— Смерть не страшна мне. Неужели жизнь стоит того, чтобы об ней заботиться и к мелочным ее занятиям прибавлять мелочный страх.

— Ты не боишься смерти, Цецилия, ты смотришь на нее даже с улыбкою. Но слушай: неужли ты думаешь, что мне сладко мое страдание, что я бы также не умел умереть? Одна минута и ежеминутное терзание — кто тут задумается? Но я хочу жить, Цецилия, хочу действовать, хочу быть достойным тебя, хочу испытать, не дала ли нам Судьба минуты блаженства, хотя для того, чтобы мы живее чувствовали страдание, хочу тебя научить этому блаженству, тешить твое воображение, лелеять твою душу, хочу об руку с тобою стремиться по стезе совершенствования и деятельности! Не говори мне о цепях моих: смутная прежде надежда, что они скоро спадут с меня, с каждым днем делается яснее и яснее, и когда ты не будешь ожидать этого — вдруг ударит час моего освобождения! И чего не может человек сделать, когда он захочет? Все, все подвластно твердой воле человека, все — кроме собственной души его, ибо душа, всемогущая над ее окружающим, сама в свою очередь подвластна Все-зидущей Силе, которая, незаметно для нее самой, насылает на нее мысли, чувства, намерения, невольные побуждения! Но ты не слушаешь меня — ты стремишься, ты хочешь смерти. О! Если так, Цецилия! Ты знаешь: жизнь без тебя мне непонятна! Умрем же вместе, но дадим друг другу слово, что оставшийся в живых придет к постели умирающего, туда, где исчезают бранные приличия жизни, где умолкает в сердцах самих простолодинов голос суетных законов, изобретенных людьми для собственного страдания! С сей минуты, во имя Всевышней Силы, возносящейся над всеми однодневными людскими мнениями, я торжественно обручаюсь с тобою; я приношу тебе в брачный подарок жизнь мою, цель моих помышлений, весь жар чувств и всю умственную деятельность, которою одарила меня Природа! С сей минуты — ты моя невеста и никому не можешь принадлежать более!..

— Мечта твоего воображения! Я не боюсь смерти, но и не ишу ее. Может быть, я хочу жить — но не для тебя.

— Не для меня, Цецилия, не для меня? Так знай же: какое бы пространство не отделило меня от тебя, буду ли я влачить по земле убитую жизнь или, измученный тобою, сойду в раннюю могилу — ты не забудешь меня! Не сердись на меня за это — так! Тебе нельзя будет, хотя бы ты и хотела, забыть человека, который в продолжение нескольких лет каждый день засыпал и просыпался с одною мыслию — *ты*, который против воли твоей приковал тебя к каждой мысли своей, к каждому чувству, к каждому действию, для которого ты единственное страдание, единственное блаженство, для которого ты все: поэзия, добродетель, религия! Нет слов выразить, как крепко привязан к тебе малейший признак моей жизни, малейшее биение нерва! Когда я долго не вижу тебя, мысли мои вянут, бродят, не собираю их, чувства гаснут, душа погружается в ладный — в *преступный* сон! Я в то время похож на человека с оторванны-

ми членами — я чувствую в себе голову, сердце, но они оцепенели, не действуют, не гнутся, а только страдают. Один взор твой — и снова сердце забьется в груди, и душа загорится, и мысли движутся, и молодая деятельность заклокочет в жилах, я мышлю, я чувствую, я учусь, я произвожу, я живу, я действую! Убей же эту душу, Цецилия, убей ее! Но тогда — тогда и жизнь, и смерть моя будут для тебя упреком! В сей жизни или будущей ты ужаснешься, увидев мою убитую душу, ужаснешься более, нежели когда бы увидела мое убитое тело. И знай — где бы ты ни была, что бы с тобою ни было, я, почуяв приближение смерти, приду умереть у ног твоих — там будет моя смертная и брачная постель! За все мои страдания я сохраняю себе только эту награду. И может быть в те часы, Цецилия, — и они будут нередко — когда возвышенная душа твоя, наскучив цепями людских законов, вознесется отдохнуть в сферу Предвечной Истины, ты там не найдешь покоя! В пустыне души твоей тебя встретит позднее раскаяние: зачем одним взором, одним словом ты не отвратила разрушение сосуда, в котором, может быть, скрывались и высокие замыслы, и благородное самоотвержение, и неустающая деятельность и которому, может быть, суждено было оставить какой-нибудь след на пути жизни! О, не оскорбляйся моими словами, Цецилия! Ты не можешь, ты не должна оскорбляться моим святым, чистым, невинным к тебе чувством! Я не требую от тебя ничего, кроме — взора, слова, пожатия руки — надежды...

ГЛАВА 4-я

ХАРАКТЕР

Не одна Цецилия — их две: природная и искусственная. *Природная* — имеет сердце чувствительное, воображение пламенное, мысли, чуждые обыкновенных предрассудков, она независима, нетерпелива, любит задумываться, больше молчать, нежели говорить; *искусственная* — скрывает сердце, прячет воображение, боится мыслей, удаляющих от общих мнений, не только покоряется приличиям, но даже раболепно за ними следует и оттого иногда терпелива до самоотвержения, оттого говорит много и часто без участия головы и сердца в словах ее. Такая противоположность неудивительна; она бывает более или менее во всяком человеке. Вообще характер каждого человека есть соединение его природной организации с обстоятельствами, в которые ставит его место, им занимаемое между другими людьми. Мимходом будь сказано: в *идеальном*, или лучше сказать, *естественном* состоянии общества (ибо эти два выражения для меня однозначущи) сии обстоятельства, или условия общества должны быть таковы, чтобы каждая природная организация находила себе место действия и развития; чтобы каждый человек находил самого себя в обществе как в увеличительном зеркале, ибо общество есть тот же человек, но только в увеличенном виде. *Жить сообразно своей*

природе — есть цель всех тварей от человека до кристалла; к ней подвигается общество в продолжение веков, к ней старается приблизиться каждый человек во время своей жизни, понимая ли это чувство или не понимая его; от большего или меньшего приближения к сей цели зависит то, что человек называет счастьем или несчастьем. Жизнь совершенно противоположная природе человека невозможна; оттого смерть души, смерть тела. Этого нечего доказывать — эта истина ясна и очевидна: она ежеминутно совершается пред нашими глазами во всех явлениях природы. При нынешнем несовершенном состоянии общества совершенное достижение цели жизни невозможно; оттого беспрестанная борьба между природною организацией человека и условиями общества, в которых он находится; перевес бывает то на той, то на другой стороне — в обоих случаях человек несчастлив: или природная его организация сжата условиями общества, и он находится в напряженном, неестественном состоянии, или он дает волю своей природной организации, то есть силится войти в свое естественное состояние и оскорбляет общество, которое за то гонит его, то есть препятствует ему пользоваться выгодами, производимыми обществом. Замечают, что с большим развитием идей человек сделался несчастливее: это естественное дело; люди действительно теперь несчастливее, как больной несчастливее в то время, когда понял свою болезнь, нежели в то время, когда не понимал ее — может быть, это признак выздоровления. Но это посторонняя материя; я распространился о ней для того только, чтобы объяснить яснее мою мысль. Замечу еще, что под условиями общества я разумею все, что составляет внешнюю жизнь человека, как то: воспитание, родственные отношения, светские приличия, условия брака, занятия, распределение времени и прочее тому подобное.

Итак — между тем как длится эта борьба между природною организацией человека и условиями общества, жизнь проходит; в продолжение жизни человек совершает действия, повинувшись сим двум силам, им управляющим; сумма сих действий составляет то, что называется характером человека.

Таким образом должен был образовываться и характер Цецилии, хотя, быть может, она и сама не замечала того. Она родилась с сердцем мягким, чувствительным, добрым даже до слабости. Я уверен, что в раннем детстве сестры обожали ее, но это продолжалось недолго; люди с таким сердцем рано испытывают несправедливости от других людей, а чувство несправедливости развивает умственные способности; Ц<ецилия> рано поняла свой ум и свое превосходство над окружающими ее; она рано заметила, что одна ее уступчивость заставляла ее переносить несправедливость, и замыслила придать себе несколько искусственной твердости. Между тем пришел период чтения: она читала с жаром и читала все, без разбора; переходя от книги к книге, от мнения к мнению, она хваталась за каждое с жаром — до нового мнения. Скептицизм, недоверчивость к самой себе, естественная, необходимая в каждом недюжинном человеке, увеличили-

<ись> в ней от беспорядочного чтения. Между тем отношения с людьми, ее окружающими, умножались, и она очутилась в странном положении: внутренне недоверчивая к своим мнениям, она приняла наружность доверенности к самой себе, ибо поняла, что только сим видом доверенности к самому себе человек может приобрести то влияние над окружающими, которым он защищается от их несправедливости и деспотизма. Успехи ее в сем случае и чувство сознания своего превосходства утвердили в ней самолюбие, естественно находящееся в человеке с ее душою. В эту эпоху жизни Цецилии должны были происходить разные странные явления: несмотря на свою наружную гордость и неприступность, она и по внутренней недоверчивости к самой себе, и по сердцу, способному любить сильно, ощущала непреодолимую потребность привязываться; из людей своего пола она любила немногих, но любила с жаром; я уверен, что она несколько раз в жизни была влюблена не потому, чтобы в предметах своей любви она находила нечто соответствующее ей — нет, она дорисовывала их пламенным своим воображением, и, может быть, часто впоследствии удивлялась своему заблуждению. И не мудрено! Способная чувствовать все великое, прекрасное, бескорыстное — она привязывалась ко всему, где видела что-либо подобное прекрасным потребностям души своей. Я сказал: воображение; да! оно играет или по крайней мере играло важную роль в характере Цецилии. Оно бы даже могло погубить ее, если бы она в окружающих ее не заметила сию способность, доведенную до крайности; она поняла, что воображением не победить воображения других, и ежеминутно, по обыкновенному ходу вещей, входя более и более в родственные и общественные отношения, она увидела необходимость наложить крепкую узду на свое воображение и не выпускать его наружу; еще большую увидела она необходимость утвердиться в твердости своих мнений, в непреклонности своей воли; не знаю, посредством ли размышления или по какому-то инстинкту, ей самой, может быть, непонятному, но Цецилия заметила, что для того, дабы иметь оборону от деспотизма окружающих, не довольно иметь только твердую волю, но что надобно иметь: 1-ое — точку опоры (*un point d'appui*) и 2-ое — что эта точка может быть лишь в строгом исполнении общественных приличий, условий, обязанностей. Она заметила (повторяю, что не знаю, по размышлению или по инстинкту), что такого рода добродетель понятна для толпы и может давать над толпою влияние. Но зачем ей это влияние? О! причина понятна! Само собою разумеется, что в сие желание вмешивается и немного самолюбия, производимого чувством собственного достоинства; утверждается сие желание несколькими опытами, что власть Цецилии над окружающими ее нужна для счастья и спокойствия их самих; но главное чувство, произведшее сие желание власти, может быть, скрывшееся от самой Цецилии, есть естественное в ней чувство независимости: строгим исполнением мелочных обязанностей света она выкупает для себя право на несколько свободных чувств и мыслей, на несколько рас-

численных движений; словом, она, как военачальник, ставит непреклонность своей воли, свою покорность светским обязанностям, как передовую стражу для того, чтобы иметь минуту независимого уединения. И вся жизнь ее проходит в сих стратегических движениях! Теперь они сделались для нее привычкою, а привычка их сделала чем-то необходимым, священным; и иногда в сем занятии она забывает и о цели, для которой предприняла его! Жизнь мелкая, ничтожная, недостойная Цецилии! Жизнь падающего Серафима! Ибо: «Не подниматься тоже падать,» — писал мне один из друзей, браня меня за литературное бездействие, — и это совершенно справедливо. Как можно жить в беспрестанно напряженном состоянии? Цецилия принадлежит к тем людям, у которых внутреннее чувство говорит сильно и не повинуется системам, которые слушаются сего чувства — а она против всех впечатлений вооружена какою-то холодною твердостью, которой от роду не бывало в ее природе; воображение ее кипит, а она взвешивает все на весах холодной, благо-разумной системы; сердце ее бьется при каждой новой, сильной мысли, при каждом бескорыстном, истинном чувстве — а она рассчитывает: эта мысль, это чувство не нарушат ли немецкого порядка ее жизни? Этого мало: беспрестанно повторяя себе: «Я должна быть неуступчива, холодна, без воображения», — она вообразила себе, что она в самом деле такова — и увь! — едва ли такое напряженное состояние не приняла за идеал совершенства, за истинную добродетель, к совершенному достижению которой ей надлежит беспрестанно стремиться, заглушая внутренний голос. Но Природа жестоко наказывает ее в сей жизни: Цецилия часто недовольна собою, она боится своих мыслей; ее напряженное состояние давит ее, и когда внутренний голос сильно разговорится в ней, она ищет рассеяния в былом, беспорядочном чтении, ищет забвения даже в светской рассеянности, и это состояние души ее все глубже и глубже затягивает ее в тину светских приличий, отношений и предрассудков. Цецилия не боится ли, чтобы и чистая небесная душа ее не занемогла от этого нечистого прикосновения? Чтобы беспрестанно задушаемая деятельность души ее прорвала себе неожиданную дорогу и не обратилась на какой-нибудь недостойный предмет? Смотри, вот уже что происходит с тобою: твое наблюдение за сохранением светских или общественных обязанностей и приличий тебе кажется занятием столь важным, что ты уже почитаешь его чем-то священным; это занятие отнимает у тебя время и нравственно, и физически — и ты забываешь о цели человека: *беспрестанном совершенствовании*; многие части природы тебе неизвестны; от недостатка сих сведений ты можешь сделаться близорукою, быть перегнанною твоим веком, а ты позволяешь себе *лениться*, а ты боишься погружаться во глубину твоих мыслей и чувств и многие из них умирают до рождения, и во многих из них ты не отдаешь себе отчета. Этого мало: ты заметила, что всякий слушает тебя с удовольствием, что всякий находит наслаждение говорить с тобою — твоему самолюбию нравятся эти легкие успехи, они потворствуют твоей лени, но ты не заметила, что в них

нет ничего удивительного, ибо ты потратила на них значительную часть деятельности души твоей. Если не ошибаюсь, — ты часто сии успехи растолковываешь совсем иным образом, более приятным твоему самолюбию; ты видишь часто какое-то пламенное или нежное чувство там, где действует лишь желание нескучно (*avec intérêt**) протянуть время, столь тяжкое в гостиных, или желание — сказать ли? — на тебе испытать действие чувства, производимого в других женщинах. А на что это похоже, Цецилия? Ты ужаснешься, когда подумаешь! Я не могу тебя обманывать! нет! — твоя душа может быть понятна, как твоя наружность может быть привлекательна только для немногих и для весьма немногих. Не обманывайся! Светский демон тебя осетил.

О! Отмолись от него и не продай ему совсем души твоей. Другая, высшая цель предстоит для прекрасной души твоей. Но достигнуть ее можешь, лишь омывшись от грехов твоих. Кидай иногда лепту на алтарь светских предрассудков, но не отдавай всей души твоей на заклятие Идолу — он не поймет этой жертвы, а только душа твоя распадется на безобразные части. Лишь одно сильное чувство, достойное своего предмета, — кто бы он ни был — может связать сии части и возбудить их могущественную деятельность, как один сильный, постепенный труд может соединить в гармоническое целое несвязные части твоих познаний. Иначе погибнет твоя душа и придет позднее раскаяние!

СТАРИННАЯ ЛЕГЕНДА

«Еще! еще! — и все идешь ты, неумолимый! Что тебе нужна, что с каждым мгновением ты уносишь и радость, и страдания, ты равнодушно стучишь для того и другого — ты отмечаешь каждое болезненное движение души, как будто для того, чтобы оно не забылось! — для тебя восторг, скорбь, надежда, отчаяние — все лишь промежуток между двумя минутами!»

Так говорил один из страдальцев мира, прислушиваясь к однообразному стуку маятника.

Вот уже глубокая ночь, отшельник невольным движением отворил окно — бледные звезды тонут в тумане, всюду мертвая тишина, тяжелый сырой воздух теснит дыхание, на душе и тяжело, и страшно — отшельник с досадой захлопнул окошко.

Он был уже не на заре жизни, уже он достигнул того возраста <...>

<ОТРЫВОК БЕЗ НАЗВАНИЯ>

<...> — Или, может быть, чтобы умерить огонь моего рвения, близкого к земной страсти? Так! Антонио — я обо всем этом думал, но слушай,

* Интересно (фр.).

что со мною случилось. Я уже давно замечал это пятно и боялся замечать его — но сегодня ночью приснилось мне, что я по обыкновению со всем жаром сердца молился пред св<ятою> Цецили<е>ю. Она, казалось, с сожалением смотрела на меня, небесная улыбка была на лице ее, и от органа неслися в воздух волшебные звуки — вдруг глаза мои устремляются на это пятно, смотрю, оно растет, увеличивается и мало-помалу черною пеленою покрывает и позлащенный орган, и голубое покрывало, и, наконец, улыбку и самый взор Цецилии — раздался нестройный звук как бы от разрушенного органа, и все исчезло — ужас сковал меня* — не видеть Цецилии, быть без нее — эта страшная мысль не приходила мне доселе в голову; я не понимаю ее — с Цецилией соединена больше, чем жизнь моя, больше, чем душа моя — волосы встали дыбом на голове моей, дрожь пробежала по всему телу, я вскочил с постели, бледный трепещущий, с страхом в сердце, и первое мое движение было — взяться за кисть...

О! Св<ятая> Цецилия простит меня — я верю, верю всей силой души моей, что я не успею прикоснуться к ее божественному образу, и ненавистное пятно исчезнет, как призрак.

Виченцио в сладкой муке преклонил пред нею колена.

- 1 ОР РНБ, ф. 539, оп. 1, пер. 13, лл. 53—54 об. с назв.: «Св. Цец<илия>», лл. 126—129 об., черн. автогр. (порядок листов в соответствии с последовательностью текста должен быть: лл. 127—129 об., л. 126); на л. 53 — карандашная помета Одоевского: «Начало святой Цецилии», на л. 126 — его же: «Из повести: «Виченцио, Цецилия». Середка»; там же, пер. 80, лл. 520—525 — «Глава 2-я», белой автогр.; лл. 526—532 — «Глава 4-я. Характер», белой автогр.; там же, пер. 9, л. 179 — черновой автогр. под назв.: «Старинная легенда»; там же, пер. 1, л. 154 и об. — черновой автогр., отрывок без назв. Нами принят второй, позднейший авторский вариант названия повести: «Виченцио <и> Цецилия». П.Н.Сакулин пользуется произвольным условным названием «Цецилия» (См.: Сакулин П.Н. Указ. соч. Ч. 2. С. 12). В черновых автографах нами воспроизводится последний слой текста. Исправление явных описок специально не оговаривается.
- 2 Эпиграф взят из русского перевода романа И.-В.Гете «Страдания молодого Вертера»: «Страдания Вертера». С немецкого Р.<ожалин>. М., 1828. Ч. 1. С. 108.

* Далее над строкой — не зачеркнутая, но не завершенная правка (начинается словами: «я терзался <?> — но эти терзания <?> сделались моей жизнью <...>»), не дающая последующего связного текста. — М. Т.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

А. С. Немзер

О БАЛЛАДНОМ ПОДТЕКСТЕ «ЗАВЕЩАНИЯ»

Наиболее глубокая интерпретация стихотворения Лермонтова «Завещание» («Наедине с тобою брат», 1840) была предложена Д. Е. Максимовым¹ и стала едва ли не общепринятой. Д. Е. Максимов находит в герое этого стихотворения черты как «простого человека» («сосед» из одноименного стихотворения, Максим Максимыч), так и рефлектирующего «основного героя творчества Лермонтова» («автор», который смотрит на домик соседа и слушает сквозь тюремную стену его песни <...> и даже — отчасти — разочарованный и скептический Печорин)². «Встреча героев» (так называется главка о «Завещании») свидетельствует об историзме зрелого Лермонтова, его внимании к «типичному герою» и «типичной обстановке» в их взаимозависимости. Д. Е. Максимов, следуя, скорее всего — вынужденно, советскому литературоведческому канону, настойчиво говорит о реализме «Завещания», а потому оставляет без внимания другую традицию, на наш взгляд, весьма важную как для генезиса, так и для понимания лермонтовского шедевра.

Тонко анализируя «форму» (слово это взято в кавычки Д. Е. Максимовым) стихотворения, исследователь делает акцент на его «деловитой» простоте», разговорной интонации и особенностях рифмовки («смежные рифмы, придающие связанным с ним стихам характер своего рода скороговорки»; далее — со ссылкой на работу Л. Я. Гинзбург — о вынесении в рифму не «ответственных слов, которые <...> должны были бы раскрыть трагические переживания героя», но «слов служебного значения или второстепенных»)³. Точно описанные Л. Я. Гинзбург и Д. Е. Максимовым черты слога и стиха «Завещания» приобретают особое значение на том фоне, что задается сочетанием метрики, строфики и сюжета стихотворения.

Завещание написано восьмистишьями разноstopного урегулированного ямба по схеме: ababccDD (43434433). Такая строфа встречается в корпусе стихотворений Лермонтова всего один раз, что, впрочем, и не удивительно для поэта, целенаправленно разнообразившего строфический репертуар⁴. Наиболее близкий строфе «Завещания» вариант использован в «Потоке» (1830 или 1831; I, 172); здесь соотношение трех- и четырехstopных строк внутри двух восьмистиший «предсказывает» модель 1840 года, но в катренах с перекрестной рифмовкой четные окончания женские —

aBaBccDD. К этому стихотворению мы обратимся чуть позже, а сперва посмотрим, как используется Лермонтовым разностопный урегулированный ямб (4/3) в других строфических моделях. Первый случай: «Три ведьмы. Из «Макбета» Ф. Шиллера» (1829; I, 78-79). Строфичность не выдержана, однако вторая из «реплик» солирующей «Первой» ведьмы вместе с подхватывающим двустишьем ее товарок составляет восьмистишие, родственное тем, что появляются в «Потоке» и «Завещании»: aBa-Baacc (43434444). ЯЗ/4 выступает эквивалентом «фольклорного» тонического стиха Шиллера.

В «Могиле бойца» (1830; I, 149) четверостишиями (хауа) повествуется о смертном покое, контрастирующем с продолжающейся жизнью. Для нас важна строфа 6, отдаленно перекликающаяся с мотивами «Потока». Ср.: «На то ль он жил и меч носил, // Чтоб в час вечерней мглы // Слетались на курган его // Могучие орлы?» и «...но такой // Я праздный отдал бы покой // За несколько мгновений // Блаженства иль мучений». «Покой» в «Могиле бойца» одновременно и благостен и ужасен (ср. мечту зрелого Лермонтова о пребывании между жизнью и смертью в «Выхожу один я на дорогу» или картины смертного успокоения на фоне гармонично-благенного природного мира в «Памяти А. И. Одоевского» или финале «Мцыри»⁵).

Три стихотворения — «Вечер» (1830 или 1831; I, 177), «Чаша жизни» (1831; I, 211) и «К Л.— Подражание Байрону» (1831; I, 211-212) — написаны «четверостишиями»⁶ с перекрестной рифмовкой (в «Чаше жизни» мужские окончания перемежаются женскими; в двух других — только мужские) и достаточно близки тематически. Речь в них идет об измене возлюбленной и соответственно об утрате счастья и глобальном разочаровании в жизни. При очевидной стандартности тематики и эмоционального строя (как для Лермонтова, так и для элегической поэзии 1820-х — начала 1830-х годов) стихотворения эти кажутся упрощающими вариациями «Элегии» А. А. Дельвига, написанной тем же Я4/3 по схеме ababcdcd. Ср. зачин «Вечера»: «Когда садится алый день» при дельвиговском «Когда, душа, просилась ты», «Не будешь счастлив вновь» при дельвиговском «Не возвратите счастья мне»; в «Чаше жизни»: «Мы пьем из чаши бытия // С закрытыми очами, // Златые омочив края // Своими же слезами» при дельвиговском «Когда еще я не пил слез // Из чаши бытия»; в «К Л.—»: «Любовью прежних дней» при дельвиговском «Вы, песни прошлых дней». В «Чаше жизни» «Элегия» взаимодействует со стихотворением С. П. Шевырева «Две чаши»⁷, написанным восьмистишиями Я4/3 с перекрестной рифмовкой. В «К Л.—» метр «Элегии» оформляет мотивы байроновских «Стансов к *** при отъезде из Англии» (1809), что подразумевает полемику (скорее всего, бессознательную) Лермонтова с Дельвигом: рефрен «Люблю, люблю одну» (хотя героиня, как и в «Вечере», предпочла другого и забыла «певца») при дельвиговском: «Не нарушайте ж, я молю, // Вы сна души моей // И слова страшного «люблю» // Не повторяйте ей».

Наконец, но не в последнюю очередь строфа Я4/3 появляется в стихотворении «Гость. *Быль*»⁸ в виде: aбаbсс (434344). Сюжет этой баллады уже П. А. Висковатый связывал с «Ленорой» Г. А. Бюргера, замечая, что «это весьма слабое стихотворение <...> можно считать первым наброском стихотворения «Любовь мертвеца», а в сноске указывая на тот же мотив в стихотворении «28 сентября» (в современных изданиях — «Сентября 28», 1831)⁹. Р. Ю. Данилевский, отметив популярность сюжета в европейской преромантической и романтической словесности и отличие лермонтовской вариации от Бюргерова образца («введен мотив появления мертвеца на свадьбе невесты, широко представленный в фольклоре»), указал на отличие строфы «Гостя» от строфы «Леноры» («короче на два стиха»)¹⁰. Это совершенно справедливо, хотя стиховые различия к усечению строфы не сводятся. В «Госте» отсутствуют женские клаузулы (как в «Завещании»); в «Леноре» в четверостишьях с перекрестной рифмовкой они появляются в четных строках (как в «Потоке»). Однако сходство (соединение метра и сюжета) важнее различий, актуализующихся на его фоне.

Внимание юного Лермонтова к сюжету «возвращение мертвого жениха» сказалось так же в стихотворении «Русская песня» («Клоками белый снег валится», 1830; I, 179) и романе «Вадим» (1832-1834)¹¹. Заметим, что в экспериментальной «Русской песне» мы вновь сталкиваемся с разноснопным урегулированным ямбом, правда, более прихотливым, чем в рассмотренных прежде случаях: AAbbссDссD (4422441411); во второй строфе: AAbbссDeeD.

Все обращения Лермонтова к сюжету «Леноры» вносят в него радикальную поправку: у Бюргера и речи нет о нарушении долга и соответственно мести мертвого жениха, его героиня как раз образец верности, для нее райское блаженство — соединение с Вильгельмом, гибель — разлука с ним («Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit, // Und ohne Wilhelm Hölle!»). Ленору карает Бог, Кларису и героинь вставной новеллы в «Вадиме» и «Русской песни» — мертвый жених.

Такое прочтение сюжета противоречит сложившейся в России рецепции баллады Бюргера. Жуковский чувствует семантическую двусмысленность оригинала; в его «Людмиле» героиня и карается высшими силами, и обретает свое счастье — соединяется с женихом, баллада о преступлении (сравни позднейшее развитие этой линии в «Адельстане», «Варвике» и т. п.) сливается с балладой о вечной любви (сравни далее: «Пустынный», «Алина и Альсим», «Эолова арфа» и т. п.). Отсюда та меланхолическая прелесть, что окрашивает строфы о скачке Людмилы с мертвецом («аркадским пастушком», по выражению А. С. Грибоедова в известной полемической статье¹²) и предсказывает стиливые, интонационные и семантические особенности позднейших баллад о двусмысленной (притягательной и губящей) игре темных сил («Гаральд», «Рыбак», «Лесной царь»). См. в особенности: «Слышат шорох тихих теней: // В час полуночных видений, // В дыме облака, толпой, // Прах оставя гробовой // С

поздним месяца восходом, // Легким, светлым хороводом // В цепь воздушную свились; // Вот за ними понеслись; // Вот поют воздушны лики: // Будто в листьях повилики // Вьется легкий ветерок; // Будто плещет ручеек»¹³. Изысканные аллитерации (мягкий контраст; преобладающие в начале строфы «Ш», «Х», «Т» постепенно сменяются «Л», «С», «В»), синтаксические причуды (слияние идущих через запятую обстоятельств времени, места и образа действия — строки 2, 3, 6), преобладание слов со «светлой» семантической окраской («легкий», «светлый», «воздушный»), мотив преодоления земного («прах оставя гробовой»), соединение в едином ряду пения, легкого ветерка, плеска ручья создают единый в своей полисемантической эмоциональный образ, позднее по-разному проявляющийся в лирике и балладах Жуковского (от мистического откровения в «Весеннем чувстве» или «Вадиме» до демонических призывов Лесного Царя)¹⁴.

Оппонент Жуковского П. А. Катенин, видимо, тоже ощущал семантическую двусмысленность баллады Бюргера. Скандально известной «Ольге» (1816) предшествовала баллада «Наташа» (1814), где соединение павшего на Бородинском поле жениха и героини (сохраняющей ему верность и не ропшущей) происходит по велению Бога. Явившийся во сне жених увлекает Наташу к райскому покою: «Тут Наташа помолилась, // Тут во сне перекрестилась: // Как сидела, как спала, // К жизни с милым умерла»¹⁵.

Для Лермонтова равно неприемлемы и Бюргерово осуждение за спор с Творцом, и катенинское благословение верности (верная героиня в его поэтическом мире, как правило, отсутствует¹⁶), и сложная позиция Жуковского, хотя некоторое влияние его баллад в «Госте» и «Русской песне» ощутимо. Так, в обоих текстах встречается просторечие «поп» («Как поп, когда он гроб несет» — I, 179; «И в церкви поп с венцами ждет» — I, 186), напоминающее о строке Бюргера «Komm, Pfaff, und sprich den Segen». В «Людмиле» и катенинской «Ольге» этот персонаж отсутствует, однако «поп» фигурирует в «Светлане» («Поп уж в церкви ждет») ¹⁷. Со «Светланой» же можно связать зимний (метельный) антураж «Русской песни». С другой стороны, финал «Гостя», вступая в негармонизированное противоречие с основным пафосом этой баллады, ориентирован на заключительную строфу «Эоловой арфы». Ср.: «В том доме каждый круглый год // Две тени, говорят // (Когда луна меж звезд бредет // И все живые спят), // Являются, как легкий дым, // Бродя по комнатам пустым!..» (I, 188) и «И нет уж Миваны... // Когда от потоков, холмов и полей // Восходят туманы // И светит, как в дыме, луна без лучей, — // Две видятся тени: // Слиявшись, летят // К знакомой им сени... // И дуб шевелится, и струны звучат»¹⁸.

Суммируя наблюдения над тематико-стилистическими особенностями контакта молодого Лермонтова с сюжетом «Леноры», можно сделать два вывода. Во-первых, постоянная переакцентировка сюжета свидетельствует о том, что визит мертвого жениха важен для Лермонтова в качест-

ве развернутой гиперболы-метафоры, за которой стоит укор лирической героине, изменившей былому избраннику (оставляем в стороне многожды обсуждавшийся вопрос о биографическом подтексте этой — магистральной для всего творчества Лермонтова — темы). Понятно, почему П. А. Висковатый указал в связи с «Гостем» на «Сентября 28», где появляется мотив посмертной любви: «И мне былое, взятое могилой, // Напомнил голос твой»¹⁹. Однако именно эти строки очень легко переходят в метафорический план: герой мертв потому, что героиня ему изменила. Смерть и посмертное мщение эквивалентны изгнанию, бегству, отторжению от социума и тем инвективам, что обрушиваются на утраченную возлюбленную не только в стихотворениях 1830–1831 годов, но и позднее. Похищение героини мертвецом эквивалентно мукам совести, что не дают покоя ей в здешнем мире (их должны поддерживать инвективы), и одновременно неотменяемому соединению в вечности созданных друг для друга персонажей.

Во-вторых, освоение сюжета происходит в соприкосновении со сложно организованной поэтической системой Жуковского. Если Жуковский «снимает» смысловую контрастность, растворяя внутреннюю антитетичность в стилевом единстве, то Лермонтов актуализует полярно противостоящие смыслы, подчас в рамках одного стихотворения. В «Русской песне», о которой речь шла выше, это сделано достаточно неумело — в зрелых сочинениях принцип сохранится и обретет конструктивное значение: отсюда и «маньеристская» напряженность поэзии и прозы Лермонтова, неотделимая от той «эклектичности», что была подмечена уже наиболее вдумчивыми интерпретаторами-современниками (В. К. Кюхельбекер, С. П. Шевырев), и двойственность сюжета (неотделимая от двойственности заглавного персонажа) в «Демоне»²⁰, и парадоксальная сложность таких «простых» персонажей, как «Мцыри»²¹ или герой «Завещания».

Теперь вернемся к нашим наблюдениям над Я4/3. Метр этот используется в тексте с фольклорной окраской («Три ведьмы»), в элегических стихотворениях с неизменным мотивом измены возлюбленной («Вечер», «К Л.—», в меньшей степени «Чаша жизни»), в «Могиле бойца» и «Потоке» (антитеза «покой — жизнь со «страданиями и мучениями»). В «Госте», написанном «усеченной» строфой «Леноры», мы находим черты всех исчисленных текстов: фольклорную окраску, измену героини и укор героя (по балладному закону принимающий характер действия), неуспокоенность в смерти. Таким образом, «Ленора» Бюргера²² оказывается текстом, способным к разнообразным трансформациям внутри лермонтовской художественной системы, но сущностно важным для поэта.

После сказанного метрико-строфические особенности отделенного от рассмотренных выше текстов девятью-десятью годами «Завещания» (конец 1840) перестают представляться случайными²³. Герой умирает во время войны на чужбине, он твердо знает о неверности возлюбленной, вся его речь произносится ради финального наказания (ср. вытеснение

«главного» «второстепенным»: «Поедешь скоро ты домой: // Смотри ж... Да что? <...> А если спросит кто-нибудь... Ну, кто бы ни спросил <...> Обо мне она // Не спросит... Все равно // Ты Расскажи всю правду ей» (II, 63), возмездием за неверность будет мимолетное расстройство.

Значимая для социопсихологической характеристики героя («простого человека») фольклорная лексическая тональность «Завещания» одновременно напоминает о балладном подтексте стихотворения. При этом актуальной становится не только память о Бюргеровом оригинале, но и о переводе Жуковского. Так слова «умер честно за царя» корреспондируют с освобожденными от исторических реалий Бюргера строками: «Пошел в чужую сторону // За Фридериком на войну» и «С императрицею король // За что-то раздружились». У Бюргера: «Er war mit König Friedrichs Macht // Gezogen in der Prager Schlacht». Упоминание о Пражской битве актуализировало для немецкого читателя исторический контекст и делало конкретными фигуры короля («der König») и императрицы («die Kaiserin»). «Фольклоризованность» этих персонажей у Жуковского усиливает во второй строфе перевода мотив военной трагикомической бессмыслицы: «И кровь лилась, лилась... доколь // Они не помирились» с дальнейшим «мажорным» описанием возвращения. (Ср. лермонтовскую критику войны с позиции «естественного человека» в «Я к вам пишу случайно, - право».) У Жуковского появляются и интонационная прерывистость (ср. ниже: «Всем радость... а Леноре // Отчаянное горе» и в особенности: «Ах! милый... Бог тебя принес! // А я... от горьких, горьких слез // И свет в очах затмился... Ты как здесь очутился?», впрочем, переводчик точно следует за Бюргером), и служебные слова в рифмах (король — *доколь*; сон — *он*; свет — *нет*; *нам* — *там*; час — *вас*), и нарочитая простота большинства рифм, словно гордящихся своей грамматичностью (вплоть до трижды с мальми вариациями повторяющегося: «Да что же так дрожишь ты?» // «Зачем о них твердишь ты?»²⁴, что соответствует тавтологической рифмовке у Бюргера: «Graut Leibchen auch vor Toten?» — «Ach! nein — Doch laß die Toten!»). Эффект «скороговорочности» (мы бы сказали: фольклорной), который Д. Е. Максимов при анализе «Завещания» связал со «смежными рифмами», возникает за счет контраста четверостиший с перекрестной и парной рифмовкой, при этом второе из них контрастно и внутри себя (мужские и женские окончания). Он несомненно присутствует в строфе Бюргера, ее точных русских эквивалентах у Пушкина и Жуковского и эквивалентах условных. (Катенин в «Наташе» и «Ольге» заменяет Я4/3 привычным четырехстопным хореем, но сохраняет контур Бюргеровой рифмовки: AbAbCCdd; симметричная замена мужских окончаний женскими менее значима, чем сохранение описанной выше контрастности²⁵.) «Завещание» соприкасается с балладой Бюргера практически на всех уровнях, можно сказать, что перед нами лермонтовский извод «Леноры», стихотворение, в котором «прообраз» ушел в подтекст, если не различимый рационально, то действующий суггестивно, насыщающий текст как бы и не строгими (на самом деле — жестко выстроенными поэтом) ассоциациями.

Контекст лермонтовского творчества 1840—1841 годов свидетельствует о том, что обращение к «Леноре» (столь важной для молодого Лермонтова) не было случайным и единичным. В «Оправдании» (начало 1841; II, 65-66) поэт, как известно, близко варьирует два стихотворения 1831 года «Романс к И<вановой>» (I, 198) и «Когда одни воспоминанья» (из драмы «Странный человек»; I, 199). Наряду с обращением к юношескому поэтическому опыту для нас важны и тематико-структурные особенности «Оправдания»: поэт, предчувствующий смерть, молит героиню о верности (в данном случае — о верности памяти). Сюжет, очевидный в ранних балладных опытах, по-разному уходящий в подтекст в юношеских стихах (типа «Сентября 28»), «Завещании» и «Любви мертвеца» (об этом стихотворении — ниже), здесь растворяется почти без осадка.

Мотивная плотность поэзии Лермонтова заставляет читателя воспринимать всякий текст на фоне других, как своего рода вариант некоего реально не существующего, но предполагаемого инварианта. Предсмертно-посмертное обращение к возлюбленной может обойтись без указания на грядущее возмездие (редуцированное до спонтанного расстройства в «Завещании»), без категоричного указания на измену («Оправдание») и даже без какой-либо просьбы к героине («Не смейся над моей пророческой тоскою», 1837; II, 19), все эти мотивы достраиваются если не подтекстом, то контекстом.

Лермонтов постоянно комментирует, проясняет (и усложняет) собственные произведения. Дело не сводится к хорошо известным случаям обращения к ранним опытам, созданию новых редакций. «Завещание» расшифровывает финал «Я к вам пишу случайно, — право», где отчужденность героини от реалий войны («и вы едва ли // Вблизи когда-нибудь видали, // Как умирают» - после детализированных описаний резни и смерти капитана - II, 62, 60-61) отделяет ее от по-прежнему влюбленного «чудака». В стихотворении мотив обреченности героя (неотделимой от его одиночества) не обозначен, но только намечен: он-то и конкретизируется в «Завещании», не в последнюю очередь благодаря балладному подтексту. Следующий шаг сделан в «Любви мертвеца» (10 марта 1841), находящемся с «Завещанием» в отношениях дополнительной дистрибуции. Сюжетные, стилистические и метрико-строфические связи с «Ленорой» отсутствуют, зато прямо проведена тема загробной любви-ревности (ср. явную угрозу заключительных строк: «Увы, твой страх, твои моления — // К чему оне? // Ты знаешь, мира и забвенья // Не надо мне!» (II, 69) и усилена символичность, устраняющая возможность «бытового, новеллистического» прочтения (ср. «Завещание»). Напомним, что П. А. Висковатый связывал с «Ленорой» именно «Любовь мертвеца».

Герои «Я к вам пишу случайно, — право», «Завещания» и «Любви мертвеца» не могут успокоиться в грядущей или случившейся смерти, они перенесли «земные страсти // Туда с собой» и продолжают тревожить изменниц-избранниц, одновременно осознавая всю бессмысленность своих ставших метафорическими возвращений (письмо, рассказ друга о

судьбе и кончине героя, «голос с того света», звучащий в душе героини). Могильный покой провоцирует безрезультатное действие. Ежегодно восходящий на воздушный корабль император не слышит ответов на свои призывы и возвращается в могилу, дабы вновь и вновь совершать печальное путешествие и убедиться в своем одиночестве²⁶. В «Последнем новоселье» возможное посещение императором отечества (то есть сюжет в духе «Воздушного корабля») должно привести его к негодованию: «Как будет он жалеть, печалию томимый, // О знойном острове, под небом дальних стран, // Где сторожил его, как он непобедимый, // Как он великий океан!» (1841; II, 71), то есть жалеть об оставленном могильном покое, что мучил героев «Любови мертвеца», «Завещания» и «Воздушного корабля». Характерно, что если в «Воздушном корабле» возлюбленную замещает «Франция милая» (II, 49, 50), то в «Последнем новоселье» о французах говорится «Как женщина, ему вы изменили» (II, 70). Тени императора в «Последнем новоселье» уже не нужно раскаяние народа (изменившей женщины), квалифицируемое поэтом как ложное и продиктованное тщеславием. Этот поворот темы тоже можно почувствовать в последних строках «Завещания».

Обнаружение балладного подтекста, сложно взаимодействующего с «реалистическим» текстом «Завещания», позволяет, на наш взгляд, точнее представить себе антиномичное единство художественного мира Лермонтова не только в диахронии (оживание сюжетов и тем из юношеского арсенала), но и в синхронии последних лет поэта. Баллада становится лирически исповедальной, а лирический текст предрасположен к сюжетному разворачиванию; в «простом человеке» проступают демонические черты, а рефлектирующий герой с «демонической» родословной оборачивается потерянным младенцем («Как часто пестрою толпою окружен»); фантастические или экстраординарные события описываются с пластической отчетливостью и установкой на абсолютную достоверность (ср. зримую картинность «Даров Терека», «Тамары», «Морской царевны» и в особенности «Свидания», не случайно увязываемого с «квазиавтобиографическим» отрывком «Я в Тифлисе...»), а обыденные сюжеты пронизаны скрытой фантастичностью²⁷.

Что же касается воздействия экспериментов зрелого Лермонтова на будущее русской поэзии, то здесь следует отметить две тенденции. Во-первых, от «Завещания» с его балладным подтекстом прямая дорога ведет к пародическому использованию романтических форм (не исключительно балладных и не только на уровне метрики и строфики; при этом, кажется, важнейшими объектами переосмыслений станут Жуковский и Лермонтов) у Некрасова²⁸. Во-вторых, осязаемый сюжетный подтекст лермонтовской лирики позволит Фету создавать впечатление скрытой сюжетности в чисто лирических (бессобытийных) миниатюрах типа «Облаком волнистым», или «Шумела полночная вьюга», или «Чудная картина»²⁹. Значение обеих названных тенденций для символистской и постсимволистской поэзии трудно переоценить.

- 1 *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 158—167. Ср.: *Максимов Д. Е.* «Завещание». — Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 173 (далее это издание обозначается сокращенно — ЛЭ); *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. — Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 56 (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 3). Далее поэтические тексты Лермонтова цитируются по этому изданию; в скобках римской цифрой указывается том, арабской — страница.
- 2 *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. С. 159.
- 3 Там же. С. 167. Выше (С. 159) исследователь говорит об особом значении интонационных пауз, в первопечатном тексте означенных многоточиями. Ср. также: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 193—194.
- 4 Ср.: *Вишневский К. Д.* Стихосложение. Строфика. — ЛЭ. С. 545.
- 5 И там однако умиротворенной 26 главке предшествуют строки главки 25: «Увы! — за несколько минут // Между крутых и темных скал, // Где я в ребячестве играл, // Я б рай и вечность променял» (II, 488).
- 6 В шестнадцатистрочном «Вечере» нет графического деления на строфы; автограф не печатавшегося при жизни поэта стихотворения не известен, что заставляет относиться к известной нам записи с некоторым сомнением. В «Чаше жизни» три четверостишья разделены пробелами. В «К Л.—» три восьмистишья с рифмовкой *ababcdcd*; такие восьмистишья воспринимаются как сумма двух изолированных четверостиший.
- 7 См.: ЛЭ. С. 483, 612; Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 320.
- 8 В издании АН СССР помещено в раздел «Стихотворения разных годов». См.: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 218—219, 365. В. Э. Вацуро считает балладу «Гость», «к сожалению, не поддающейся датировке». См.: *Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов.* — Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976. С. 215. В третьем издании Большой серии «Библиотеки поэта» Э. Э. Найдич ставит под текстом «1830 или 1831?» (I, 188).
- 9 *Висковатый П. А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. С. 273.
- 10 ЛЭ. С. 118. Кстати, мотив визита мертвеца на свадьбу появляется не только в фольклоре, но и, к примеру, в стихотворении Гейне «Дон Рамиро» (1816), вошедшем в «Книгу песен» (1827; раздел «Юношеские страдания»). Героиню этого стихотворения зовут Кларой (ср. Кларису в «Госте», вовсе не похожую на героиню романа С. Ричардсона). К сожалению, мы не располагаем свидетельствами о столь раннем знакомстве Лермонтова с «Книгой песен».
- 11 *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 36. Ср. *Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов.* С. 214—215. «Ослабленный» вариант этого сюжета представлен в стихотворении «Гость» («Как прошлец иноплеменный», 1830; I, 128—129). Здесь герой оказывается монахом, случайно попавшим в дом бывлой (ныне замужней) возлюбленной; узнав ее, он после ночи «рыданий и мученья» умирает.
- 12 *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 367.
- 13 *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 11—12.
- 14 Если начальной точкой этого движения стала первая баллада «Людмила» (1808), в которой словно бы запрограммированы сюжетные и философские варианты

- трансформаций баллады в поэтической системе Жуковского (а отчасти и в русской поэзии XIX—XX веков), то итогом для Жуковского стало переложение «Ундины» (окончено в 1836). Некоторые соображения о единстве балладного мира Жуковского и его усвоении русской словесностью см.: Немзер А. «Сии чудесные виденья...». Время и баллады Жуковского. — Зорин А., Зубков Н., Немзер А. «Свой подвиг свершив...» М., 1987.
- 15 Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 82.
- 16 Точнее, героиня может быть верна, но не демоническому герою, а его антагонисту, воплощающему стабильность мира (Алена Дмитриевна в «Песне про царя Ивана Васильевича...», в какой-то мере — Тамара в «Демоне»).
- 17 Жуковский В. А. Указ. соч. С. 19. В точном переводе 1831 года Жуковский, в принципе не боявшийся этого слова (ср. в «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди»: «длинный ряд попов», «попы молитвы в слух читают», «смелей попы творят молитвы» и др. — Указ. соч. С. 46—47), заменяет его нейтральным «пастор» (С. 165), видимо, заботясь о германском колорите оригинала.
- 18 Жуковский В. А. Указ. соч. С. 71.
- 19 Ср. также «Настанет день — и миром осужденный» (1831; I, 228) или «Зачем грустить молодцу, // Если рок судил ему // Угаснуть в краю чужом? // Пожалеет ли об нем // Красна девица?» («Песня», 1831; I, 229).
- 20 Роднянская Ирина. Демон ускользающий. — Роднянская Ирина. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 252—279.
- 21 Немзер Андрей. «Страстная душа томится...» Заметки о поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри». — Лермонтов М. Ю. Мцыри. М., 1989. С. 5—72.
- 22 Речь идет именно о балладе Бюргера: среди втянутых в орбиту этого сюжетно-смыслового комплекса текстов имеются и написанные заведомо до появления «Леноры» Жуковского в «Телескопе» (1831. Ч. III. № 10; об этой публикации см.: Махов А. Е. Журнал «Телескоп» и русская литература 1830-х гг. Дисс. <...> канд. филол. наук. М., 1985 (машинопись). С. 26. Ср. также: Немзер А. «Сии чудесные виденья...» С. 247—248), а затем в «Балладах и повестях». «Гость» («Как прошлец иноплеменный») и «Могила бойца» датируются 1830 годом. Ср. также в стихотворении «1830. Мая. 16 число»: «И этот образ, он за мною // В могилу силится бежать, // Туда, где обещал мне дать // Ты место к вечному покою. // Но чувствую: покоя нет, // И там, и там его не будет...» (I, 129). Влияние ранних (написанных до 1831 года) баллад Жуковского (как и его лирики) сказывается не только в текстах, соотносимых с «Ленорой».
- 23 Заметим, что эквиметричный перевод 1831 года дает уникальный в поэзии Жуковского пример «строфы Бюргера». См.: Матяш С. А. Метрика и строфика В. А. Жуковского. — Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 93. Ее отдаленный аналог появляется в комической опере «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (романс «Там пышный замок прежде был»; схема: abcdefgh, Я43434444; см.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IV. С. 80—81), однако сплошные мужские окончания и отсутствие рифм придают этому сравнению раннему опыту Жуковского окраску, резко отличную от свойственной строфе «Леноры». Раритетна эта строфа и у Пушкина («Жених»). См.: Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. — Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 335—336 и таблица II. О связи «Ленора» — «Жених» — сон Татьяны см.: Кукулевич А. М.,

- Лотман Л. М. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 72—91. В принципе проблема отголосков «Леноры» Бюргера (вероятно, вкупе с балладами Жуковского) в «Евгении Онегине» заслуживает отдельного разговора. Ср. уподобление музы Леноре в IV строфе VIII главы и в особенности строку «Идет на мертвеца похожий» при описании последнего визита Онегина к Татьяне (строфа XL). В этой связи не кажется такой уж фантастической гипотеза Ю. М. Лотмана об Онегине, предводительствующем шайкой разбойников между исчезновением из деревни и появлением в Петербурге. См. мемуарное свидетельство В. С. Баевского: *Russian Studies*. 1994. V. I. № 1. С. 17; контуры этой идеи легко просматриваются в статьях Ю. М. Лотмана, затрагивающих тему джентльмена-разбойника (оборотня), таких, как «Пушкин и повесть о капитане Копейкине» или «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия».
- 24 Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. Т. 2. С. 161, 163, 165, 166.
- 25 Та же схема рифмовка применена Катениным в «Певце. Из Гете» (1814). Баллада Гете «Der Sanger» написана семистишьями по схеме: aBAвссX Я4343443 (эквиметричный перевод Тютчева был опубликован в «Галатее». 1830. № 22; см.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 89); можно сказать, что строфа «Леноры» укорочена на один стих. Катенин явно чувствует родство этих строф, а потому и выбирает для них один и тот же русский эквивалент.
- 26 Выбирая для перевода «Воздушный корабль» И. Х. Цедлица, Лермонтов полемизирует с Жуковским, переводчиком «Ночного смотра». В стихотворении, избранном Жуковским, происходит встреча усопшего императора с погибшим воинством. Ее-то и отменяет «Воздушный корабль» Лермонтова (то, что переведены стихи одного поэта лишь подчеркивает значимость лермонтовского решения; вопрос об особенностях функционирования и взаимодействия «Die nachtliche Heerschau» и «Das Geisterschiff» в поэтическом мире Цедлица нами не рассматривается). Аналогично в лермонтовских «любовных» балладах (или стихотворениях с балладным подтекстом; ср. в этой связи: Журавлева А. И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова. — Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1981. № 1. С. 13—20) мотив соединения возлюбленных либо отменяется («На севере диком стоит одиноко») или даже опровергается («Утес», «Морская царевна»), либо парадоксально сопрягается с мотивом гибели любящего («Три пальмы», «Тамара»), а мотив посмертной ревности, переходящей в возмездие, как было показано выше, тяготеет к превращению в метафору. Полемика с Жуковским неотделима от освоения его опыта. Вообще же проблема «зрелый Лермонтов и Жуковский» не сводится к скептическим отзывам младшего поэта, сохранившимся в памяти А. А. Краевского; см.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 312.
- 27 Как представляется, прежде чем стать сознательным и главенствующим в зрелой поэзии, принцип этот (трансформация наивного эклектизма ранних вещей) был разработан в «Герое нашего времени» с его мозаичным составом. Каждая из повестей о Печорине ориентируется на определенную жанровую модель, их взаимоналожение в рамках целого не в последнюю очередь формирует пресловутую загадочность Печорина, принципиально по-разному действующего (и описываемого) в разных повестях. Для нашей темы большое значение имеет «Тамань», строящаяся по модели «фантастической повести» (двойные мотивировки происходящего; демонизм контрабандистов; позорное — единственное в романе — поражение непобедимого героя), но тщательно скрывающая (стилистическая ясность; бытовой низменный колорит; подача «демонического» как «народно-

- экзотического») свою жанровую природу (ср. «Завещание»). К проблеме фантастичности «Тамани» см. исключительно важные замечания Ю. М. Лотмана о языковой игре с именем нечистого и взаимном непонимании Печорина и десятичника в начале повести: *Лотман Ю. М.* Три заметки о Пушкине. 1. «Когда же черт возьмет тебя». — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. С. 397—398.
- 28 См.: *Тынянов Ю. Н.* Стиховые формы Некрасова. — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 19—22; *Вольпе Ц. С.* В. А. Жуковский. — *Жуковский В. А.* Стихотворения. Л., 1939. Т. I. С. XXXVI—XXXVIII; *Гаспаров М. Л.* Тынянов и семантика метра. — Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105—113.
- 29 В обоих случаях лермонтовскому воздействию сопутствует воздействие Гейне, чей поэтический опыт не даром привлекал напряженное внимание Лермонтова в 1840—1841 годах.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

В. Ю. Проскурина

ВТОРОЙ «ПОРТРЕТ» ГОГОЛЯ

«...Никто не знал, для чего я производил
переделки моих прежних пьес...»

Н. В. Гоголь — С. П. Шевыреву
(28 февраля 1843 г.)

Загадка второй редакции повести Н. В. Гоголя «Портрет» регулярно привлекала к себе внимание литературоведов. Контуры новой идейной структуры произведения довольно точно очертил В. В. Гиппиус, писавший о «большой сложности идейного состава» повести, отразившего кризисный этап в жизни Гоголя: «В нем <в «Портрете». — В. П.> отзывается сюжетный мифологизм первой редакции, подводившей к границам религиозности, лично еще не пережитой; в нем обостряется господствующая в Гоголе конца 30-х годов эстетическая идейность, наконец, в нем пробивается и морализм, временно заглушенный, но с началом 40-х годов оживившийся»¹. Согласившись с предложенной Гиппиусом схемой, Н. И. Мордовченко сделал и одно существенное добавление к ней: «В первой редакции повести история падения и гибели художника фатальна и неизбежна; во второй редакции — эта история обоснована психологически»².

Установка на психологическое «прописывание» прежнего сюжета, попытка мотивировать события, — все это насыщало повесть новыми обертонами смысла, расшифровать который предстояло уже на путях подробного рассмотрения историко-литературного контекста второй редакции, а также на путях анализа сложного внутреннего кризиса, пережитого писателем в начале 1840-х годов.

* * *

Все сведения об истории второй редакции «Портрета» сводятся к письму Гоголя к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года: «Посылаю вам повесть мою «Портрет». Она была напечатана в «Арабесках», но вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее, вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что *все вышито по ней вновь*. В Риме я ее переделал вовсе или, лучше, написал вновь, вследствие сделанных еще в Петербурге замечаний»³.

В этом отрывке письма все требует расшифровки, и прежде всего — скороговоркой произнесенные слова по поводу «сделанных еще в Петербурге замечаний». В литературе о Гоголе утвердилось мнение, что здесь идет речь о В. Г. Белинском и его критических откликах, прозвучавших в статьях «О русской повести и повестях Гоголя» («Телескоп». 1835. Кн. 10), «И мое мнение об игре г. Каратыгина» («Молва». 1835. № 17). Парадоксальность этого суждения состоит в том, что оба отклика Белинского появились в *московских* изданиях. Попытка исследователей обосновать принадлежность замечаний Белинскому не выглядит убедительной. Так, Н. И. Мордовченко утверждал, что «новая редакция «Портрета» и была написана под воздействием критики Белинского, на которую, по свидетельству П. В. Анненкова, он так сочувственно реагировал»⁴.

Видимо, в данном случае речь идет о характерной историко-литературной ошибке, запрограммированной по известной модели — начинающий классик исправляет свое творение по указке выдающегося критика. Однако в эту модель не укладывается хотя бы уже тот факт, что переделка повести «Портрет» шла совершенно не в русле прежних замечаний Белинского и не в русле характерных уже для начала 1840-х годов взглядов критика на задачи прозы, что и вызвало его хорошо известное, еще более негативное суждение о второй редакции «Портрета». В статье 1842 года «Объяснение на объяснение...» Белинский писал:

«А мысль повести была бы прекрасна, если бы поэт понял ее в современном духе: в Чарткове он хотел изобразить даровитого художника, погубившего свой талант, а следовательно и самого себя, жадностью к деньгам и обаянием мелкой известности. И выполнение этой мысли должно было быть просто, без фантастических затей, на почве ежедневной действительности: тогда Гоголь, своим талантом, создал бы нечто великое. Не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета <...> не нужно было бы ни ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным, именно оттого, что отдалился от современного взгляда на жизнь и искусство»⁵.

Обращает на себя внимание тот факт, что разговор о петербургских замечаниях ведется с Плетневым; при этом очевидно, что последний хорошо осведомлен в характере замечаний, а главное, не сомневается в их безусловной правильности и ценности. Абсолютным, непререкаемым авторитетом для Гоголя и для Плетнева Белинский отнюдь не являлся. Более того, к 1842 году Белинский для Плетнева был уже человеком противоположного лагеря — «партии Краевского»; он воспринимался к тому времени как явный литературный антагонист.

Кто же был таинственным автором замечаний? Видимо, здесь идет речь не о Белинском, а о Пушкине, о его замечаниях, принятых без оговорок Гоголем и служащих лучшей рекомендацией для Плетнева и его «Современника». Показательна фраза из этого же письма о том, что в новой повести «осталась одна только канва прежней повести, что все

вышито по ней вновь». Слова эти казались бы ничем не примечательными, если бы так близко не соприкасались с важнейшей и, можно сказать, ключевой формулой прозы, выработанной Пушкиным. В его «Романе в письмах» есть фрагмент, посвященный романам XVIII века: «Большую часть эти романы не имеют другого достоинства. Происшествие занимательно, положение хорошо запутано, — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р. <...> Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает»⁶.*

«Роман в письмах», над которым Пушкин работал в 1829 году, остался незаконченным, при жизни писателя не публиковался. Однако удачно найденная формула, возможно, повторялась им и даже обсуждалась. Тем более, что появившиеся вскоре «Повести Белкина» стали реализацией самой формулы «новых узоров» по «канве» отошедших на периферию литературы старинных сюжетов⁷.

Случаи бытования удачно найденных выражений — продуктов эпистолярной речи, дневника, незаконченного произведения, устных высказываний — нередки в кругу писателей, связанных с Пушкиным. В. Э. Вапуро отметил две фразы, ставшие «крылатыми» и циркулировавшие в пушкинском окружении — «побежденная трудность» («difficulté vaincue»), восходящая к Вольтеру, и «войдите в мое положение», попавшая (через «бытование» в салоне Карамзиных) в стихотворение Лермонтова «Журналист, читатель и писатель»⁸. Множество подобного рода крылатых слов и выражений зафиксировал Плетнев и в своей переписке с Я. К. Гротом, и в своих статьях о Пушкине. Все эти цеховые разговоры, конечно, не восстановимы полностью, но общий смысл бесед может быть частично реконструирован⁹.

Показательно, что Гоголь использует пушкинскую фразу в письме к Плетневу, ставшему после смерти поэта своего рода хранителем предания. Употребляя старую пушкинскую метафору, Гоголь как бы подключается к домашней семантике пушкинского круга. Показателен и сам жест Гоголя — отправка повести Плетневу в «Современник» в то время, как он живет в доме Погодина, настойчиво выпрашивающего у него материалов для недавно начавшего выходить «Москвитянина». Гоголевское послание к Плетневу овеяно пушкинским именем. Так, в частности, Гоголь пишет: «Вы, может быть, даже увидите, что она <повесть «Портрет». — В. П.> более, чем какая другая, соответствует скромному и чистому направлению вашего журнала. Да, ваш журнал не должен заниматься тем, чем занимается торопящийся шумный современный свет. Его цель другая. Это благоуханье цветов, растущих уединенно на могиле Пушкина. Рыночная толпа не должна знать к ней дороги, с нее довольно славного имени поэта. Но только одни сердечные друзья должны сюда сходитья с тем, чтобы

безмолвно пожать друг другу руки и предаться хоть раз в году тихому размышлению»¹⁰.

Это письмо и этот жест — продукт своеобразного «пушкиньянства» Гоголя, характерного для его настроения в конце 1830-х — самом начале 1840-х годов. «Портрет» второй редакции — также продукт этого настроения. Гоголю в эту пору было очень важно подчеркнуть свою преемственность по отношению к Пушкину. Так, после смерти Пушкина он воспринимает работу над «Мертвыми душами» как реализацию завета великого писателя. Сложные отношения с Пушкиным после смерти поэта представляются ему в идеализации, как «прекрасный сон»¹¹. Более того, Гоголь в конце 1830-х годов начинает сознательно приближать к себе Пушкина. Комические проявления этого психологического процесса запечатлели, в частности, мемуары барона Е. Ф. Розена, внезапно удостоившегося расположения Гоголя во время их встречи в Италии в 1837 году: «...точно будто бы он <Гоголь. — В. П.> получил в наследство от Пушкина особенное благоволение ко мне, как литератору...»¹². Серьезное и трагическое проявление того же процесса — напряженная работа Гоголя над изменением своего психологического портрета, созданного его прежними, комическими, произведениями. Он хочет навсегда покончить с репутацией юмориста, забавлявшего «великого меланхолика» Пушкина и его друзей. Теперь он сам стремится предстать как великий меланхолик, как трагик, «грустящий» по России¹³.

Вторая редакция «Портрета», а скорее, второй «Портрет» был отражением этого психологического про-пушкинского настроения Гоголя. Историки литературы уже отмечали пушкинские реминисценции в «Портрете»¹⁴. Новый «Портрет» исправлялся приближением к пушкинской системе литературных и даже политических мнений. В нем нашла место и попытка Гоголя имитировать принципы пушкинского бытописания.

Одна из важнейших перемен второй редакции повести сказалась в исторической детерминации событий. Если в первой редакции события происходят вне точных хронологических рамок, то во второй редакции отсчет времени задан упоминанием о екатерининском царствовании. Собственно, завязка истории портрета сразу же соотносится с определенным хронотопом: «Между такими ростовщиками был один... но не мешает вам сказать, что происшествие, о котором я принялся рассказать, относится к прошедшему веку, именно к царствованию покойной государыни Екатерины второй» (III, 121)¹⁵. При этом временная дистанция между событиями прошлого и настоящего в повести приобретает характерную историософскую и социологическую окраску: описывая «век зephyров и амуров», Гоголь четко противопоставляет его прозаическому XIX веку. В описание аукциона вводится фраза, отсутствовавшая в первой редакции: «Таких меценатов, как известно, теперь уже нет, и наш XIX век давно уже приобрел скучную физиономию банкира, наслаждающегося своими миллионами только в виде цифр, выставляемых на бумаге» (III, 117). Формулы «железного века», ведущие свое начало от пушкинского —

«Наш век — торгаш; в сей век железный // Без денег и свободы нет»¹⁶ — сделались общим местом литературы 1830-х годов. Противопоставление вельможного XVIII и прозаически-торгового XIX века было предметом постоянных и очень важных рефлексий Пушкина в эти годы¹⁷. Рефлексии эти носили вполне эксплицированный характер. Они, в частности, отразились в переосмыслении Пушкиным личности Екатерины II: в 1830-е годы (в отличие от начала 1820-х) Пушкин склонен к известной идеализации екатерининского времени и самой государыни. В начале 1830-х годов в среде писателей пушкинского окружения проблема «царь и поэт» в различных модификациях была предметом живейшего обсуждения — она была связана с попыткой Пушкина и отчасти Вяземского выработать тактику воздействия на правительство. Так, под пером Вяземского в его книге «Фон-Визин» появляются строки, посвященные Екатерине, но служащие своеобразным «уроком царю»: «...но душа, но ум Екатерины были доступны и к другим побуждениям. Душа ее вмещала в себе все отрасли человеческого славолубия; ум ее был отверст ко всем возвышенным впечатлениям и способен на все усилия. В числе предметов, занимавших деятельность его, успехи образованности и просвещения были целью ее особенной заботливости. Она не только уважала ум, но любила, не только не чуждалась его, но снисходила к нему, но, так сказать, баловала и щадила неизбежные его уклонения»¹⁸.

В 1833—1834 годы идея мирного сочетания власти и свободы в просвещенном государстве проходит в ряде критических сочинений Пушкина, в частности, в известном Гоголю «Путешествии из Москвы в Петербург», повлиявшем на его «Петербургские записки 1836 года». Эта тема, активно обсуждавшаяся в пушкинском кругу, сказалась и в творчестве Гоголя. Во второй редакции «Портрета» появляется весьма любопытный эпизод: романтический мотив злата, приносящего бедствия его владельцу, неожиданно приобретает у Гоголя историческую окраску. Художник Б., повествуя о цепи несчастий, постигших всех тех, кто взял взаймы деньги у странного «демона» (ростовщика), рассказывает историю некоего молодого вельможи. Почитатель всего нового, меценат, филантроп превращается в гонителя талантов и доносчика: «Тогда на беду случилась французская революция. Это послужило ему вдруг орудием для всех возможных гадостей...» (III, 123) И здесь умиротворительницей и покровительницей гонимых выступает Екатерина II, наделенная в рассказе художника Б. всеми атрибутами идеального просвещенного монарха: «Великодушная государыня ужаснулась и, полная благородства души, украшающего венценосцев, произнесла слова <...> Государыня заметила, что не под монархическим правлением угнетаются высокие, благородные движенья души, не там презираются и преследуются творенья ума, поэзии и художеств; что, напротив, одни монархи бывали их покровителями, что Шекспир, Мольеры процветали под их великодушной защитой, между тем как Дант не мог найти угла в своей республиканской родине...» (III, 123)

Этот гимн Екатерине II появился не случайно, он — явный отзвук

споров и разговоров на эту тему в пушкинском кругу. Свидетелем их и, скорее всего, молчаливым слушателем тогда был Гоголь, занятый историческими штудиями. Однако ситуация Пушкина 1830-х годов стала для Гоголя особенно актуальной в начале 1840-х, когда он осознал себя как бы в роли Пушкина — первым писателем России, с несколько неблагоприятной репутацией насмешника и обличителя. Готовясь к выходу своего главного сочинения — «Мертвых душ» — и к новой миссии писателя-проповедника, Гоголь почувствовал необходимость переосмысления своего прежнего творчества, почувствовал необходимость прояснения своего credo. В такой момент историософские разговоры в пушкинском кругу, как и своеобразная утопическая программа поведения в отношении к власти, могли послужить моделью для гоголевских деклараций¹⁹.

Сразу же за рассказом о злополучном вельможе Гоголь помещает еще одну историю — рассказ о князе Р. и его молодой жене. Как установил М. А. Цявловский, весь этот микросюжет — пушкинского происхождения²⁰. В драме внезапного сумасшествия, поразившего любящего мужа, едва не заколовшего свою юную жену, отразился устный рассказ Пушкина о деле Безобразовых. В дневнике Пушкина за 1 января 1834 года есть следующая фраза: «Скоро по городу разнесутся толки о семейных ссорах Безобразова с молодой своей женою. Он ревнив до безумия. Дело доходило не раз до драки и даже до ножа. — Он прогнал всех своих людей, не доверяя никому. Третьего дня она решилась броситься к ногам государыни, прося развода или чего-то подобного. Государь очень сердит. Безобразов под арестом. Он, кажется, сошел с ума»²¹.

В историю красавицы фрейлины Л. А. Безобразовой, урожденной княжны Хилковой, был замешан Николай I. Скандальная хроника дела Безобразовых болезненно волновала Пушкина, только что назначенного камерюнкером.

Устные рассказы Пушкина сохранили в структуре гоголевского повествования свои характерные стилевые черты, контрастирующие с общим строем повести. Гоголь передает пушкинскую повествовательную манеру — стремительность развертывания сюжета, лаконизм описаний, острый психологизм ситуации²².

Выстраивая цепочку микроновелл, состоящих из пушкинских устных рассказов или соотносимых с разговорами в пушкинском кругу, Гоголь добивается двойного эффекта. С одной стороны, повесть получала дополнительные смысловые обертоны: она могла восприниматься как «игровое» произведение с домашней, кружковой семантикой, и в этом плане отчасти приближалась к таким литературным явлениям, как «Штосс» Лермонтова, как ряд полупародийных фантастических повестей, опубликованных в плетневском «Современнике» — «Очерки Швеции» Жуковского, «Отрывок из жизнеописания Хомкина» барона Ф. Ф. Корфа.

С другой стороны, усилением бытового начала Гоголь сильно «заземлял» демонизм первой редакции. Сверхъестественное действие демоня-ростовщика подавалось теперь в иронической подсветке: искусственный

читатель (а именно на него ориентировал Гоголь свою повесть, отправляя ее в плетневский журнал «для немногих») узнавал в демоническом сюжете светские пикантные истории. Заземление фантастики, сведенной к бытовому анекдоту, было одним из приемов поэтики пушкинской фантастической повести.

Объясняя переделку «Портрета», исследователи единодушно приходят к выводу о главной установке Гоголя — на снятие или сильную редукцию фантастического начала. Однако простая констатация сюжетных новаций, заземляющих сверхъестественные мотивы, мало что дает для понимания причин и идейной подоплеки всех этих перемен. И несмотря на слова В. Гиппиуса о том, что во второй редакции «почти все демоническое изгнано»²³, легко придти к заключению, что фантастика все равно осталась, и по-своему был прав Белинский, когда писал, что «...не нужно было бы приплетать тут и страшного портрета...». Если довести мысль критика до логического конца, то вывод ясен: «не нужно было» и самой повести, раз в ней сохранились все прежние фантастические аксессуары, «отдаляющие» Гоголя от «современного взгляда на жизнь и искусство».

Фантастика была сильно редуцирована, но не исчезла вовсе. «Портрет» в его первой редакции был образцом романтической повести с фантастическим сюжетом, близким, как справедливо отмечали исследователи, канонам европейской фантастики²⁴. Второй «Портрет» ориентирован уже на иной образец фантастической повести — на ту модель «легкой», естественной и правдоподобной фантастики, которая воплотилась в пушкинской «Пиковой даме». Дело заключается не только в том, что Гоголь, перестраивая свою повесть, сознательно обращался к «Пиковой даме». В новом «Портрете» Гоголь произвел такую сюжетную перестановку, такой сдвиг акцентов, которые свидетельствуют о напряженном переосмыслении принципов фантастики; толчком для них послужили, видимо, разговоры и споры о фантастической повести, актуальные в пушкинском кругу, о чем говорят многочисленные мемуарные свидетельства²⁵. Известные пушкинские суждения о повестях В. Ф. Одоевского, переданные мемуаристами, не были случайными: неприятие Пушкиным фантастики повестей Одоевского «Сильфида» и «Сегелиель» было предопределено пушкинской концепцией фантастической повести, не вылившейся в эстетический трактат, но «растворенной» в его собственных повестях и в мимолетных и, на первый взгляд, случайных оценках.

Как замечал В. Э. Вацуро, требование «легкости», «истины и занимательности» (именно в последних отказал Пушкин «Сильфиде» и «Сегелиелю») было эстетическим требованием: «...за метафорическим бытовым определением стояла определенная литературная позиция. Естественность движения событий, бытовое правдоподобие сферы, из которой незаметно вырастает фантастический мотив, были художественными принципами «Пиковой дамы»²⁶. Сверхъестественное должно вырастать из самого быта, а грань между реальным и ирреальным казаться зыбкой и оставляющей возможность многовариантных интерпретаций.

Наверняка суждения Пушкина о фантастике были известны и Гоголю. Возможно, поводом к разговору послужило обсуждение в начале апреля 1836 года материалов первого тома «Современника». В письме этого периода к Одоевскому Пушкин отклоняет публикацию в «Современнике» отрывка из «Сегелиеля» и «Разговор Недовольных»²⁷. Причем мотивировкой для отклонения последнего служит публикация «Сцен» Гоголя (речь идет о незаконченной комедии «Владимир 3-ей степени»). Однако очень может быть, что специального разговора у Пушкина с Гоголем по поводу «Портрета» не было. Во всяком случае, из всех этих общих бесед, касающихся фантастического, Гоголь вывел уроки для себя. Судя по характеру изменений, внесенных Гоголем во вторую редакцию «Портрета», именно пушкинские размышления о принципах фантастики и составили суть тех замечаний, о которых писал Гоголь Плетневу 17 марта 1842 года.

* * *

Второй «Портрет», начало работы над которым исследователи предположительно относят к 1837 году, к первому пребыванию Гоголя в Риме, дорабатывался уже в России. Н. С. Тихонравов полагал, что новая редакция повести «вчерне была окончена в начале 1841 года»²⁸. Н. И. Мордовченко относит ее завершение к первым месяцам 1842 года: «Вероятно, черновики и заготовки <...> сделанные за границей, были спешно мобилизованы в конце февраля — начале марта 1842 г., и в это время повесть была закончена и оформлена» (III, 667).

Видимо, все же основные, ключевые вставки в текст второй редакции повести были сделаны в России во время двух визитов Гоголя — сентябрь 1839 — июнь 1840, октябрь 1841 — первая половина 1842. Таким образом, второй «Портрет» — это повесть послепушкинского периода, нацеленная на иную литературную ситуацию и на иной литературный контекст. Передача повести в «Современник» не являлась простой данью десятилетней дружбе с Плетневым.

Вспомним, что, отдавая «Портрет» Плетневу, Гоголь подчеркивал его соответствие «скромному и чистому направлению» журнала. В чем же заключалось это соответствие?

Говоря о «чистом» направлении «Современника», Гоголь имел в виду противостояние журнала «торговому» направлению в литературе и журналистике этого времени. Не случаен потому и образ «рыночной толпы», появившейся в том же письме к Плетневу. Не случайно и введение в новую редакцию «Портрета» прямой пародии на приемы критических статей Ф. В. Булгарина — статья «О необыкновенных талантах Чарткова», написанная по заказу самого Чарткова²⁹.

С другой стороны, обнаруживается и связь «Портрета» с линией «антибуржуазных» произведений, которые активно пропагандирует журнал Плетнева — с «Городом без имени» В. Ф. Одоевского, с «Хроникой русского» А. И. Тургенева, с лирикой позднего Баратынского. Вторым «Портрет» поднимал ту же исключительно важную для писателей позднего пушкин-

ского круга тему наступления железного века, разрушающего и губящего искусство.

Повесть о художнике, оказавшись в новом историко-культурном контексте конца 1830-х — начала 1840-х годов, получала новое звучание, наполнялась новыми смыслами. В кризисный, переломный для литературы момент, когда отчетливо наметилось оттеснение прежних лидеров — писателей пушкинского круга — на периферию литературной жизни, возникло ощущение духовного вакуума, наспех заполняемого массовой продукцией «псевдонатуральных» произведений. Плетнев, пытавшийся консолидировать разрозненные силы пушкинского круга, видел задачу своего журнала в том, чтобы противостоять чуждому ему направлению. Натуральная словесность «первого призыва» конца 1830-х — первых двух лет — 1840-х годов — подражание французской «неистовой школе» — понималась Плетневым как регресс, как шаг назад по сравнению с достижениями пушкинской прозы. В «Современнике» моделируется образ этой «псевдонатуральной» литературы вообще, предстающей продуктом современного общества. Симптоматично, что, например, А. И. Тургенев переводит для «Современника» статью «Бальзак», совпадающую по общей тональности с оценками редактора журнала: «<...> причина существования всей этой скороспелой и лихорадочной литературы, называемой Гете отчаянною литературою, находится почти всегда тут, а не в другом месте. Как ожидать чего-нибудь оконченного, натурального и истинно прекрасного от эпохи сумятицы, борьбы и бедности, когда искусство вместо того, чтобы быть святынею, сделалось товаром...»³⁰

Современная литература объявляется «Современником» спекулятивной, подверженной моде, играющей на низменном интересе толпы. В разряд такой словесности попадала и продукция собственно торгового направления (Булгарин, Греч, Сенковский, Полевой), и культивируемая «Отечественными записками» современная французская словесность, сочетающая «разоблачительный натурализм» с идеями филантропии, с утопическим социализмом. Как не разнородны были эти литературные направления, в сознании писателей пушкинского круга они могли восприниматься одинаково негативно — как утрата старых эстетических и культурных ценностей.

Второй «Портрет» Гоголя появляется как раз в тот момент, когда в «Современнике», в период редакторства Плетнева в 1838—1846 годах, возникает необходимость эстетического самоопределения и отмежевания от неприемлемой литературы натурализма. В то же время и для Гоголя очень важно было предварить обсуждение «Мертвых душ» эстетической декларацией, определяющей новую фазу его творчества и мировоззрения.

Показательны самые обстоятельства публикации «Портрета» в «Современнике». Повесть появляется в журнале вместо обещанной Плетневу журнальной статьи. 6 февраля 1842 года Гоголь пишет Плетневу: «Будет ли в «Современнике» место для статьи около семи печатных листов, и согласитесь ли Вы замедлить выход этой книжки — выдать ее не в на-

чале, а в конце апреля, т. е. к празднику» (XII, 34). Однако статья написана не была, и 17 марта 1842 года, предваряя разговор о «Портрете», Гоголь сообщал: «Я силится написать для «Современника» статью, во многих отношениях современную, мучил себя, терзал всякий день и не мог ничего написать, кроме тех беспутных страниц, которые тот же час истребил» (XII, 45). Н. И. Мордовченко полагал, что ожесточение журнальной полемики охладило пыл Гоголя (III, 666). Возможно и то, что Гоголь считал просто неуместным для себя выступать в роли современного полемиста, бойкого критика именно накануне выхода «Мертвых душ». «Портрет», аккумулировавший новые эстетические воззрения Гоголя, заменил эту ненаписанную декларацию³¹.

«Портрет» появился в XXVII томе «Современника» (цензурное разрешение от 30 июня) в 1842 году. Плетнев в точности исполнил все предписания Гоголя: повесть, вопреки журнальной практике, печаталась вся целиком, без разбивки на части, публикуемые с продолжением. «Портрет» занял, таким образом, весь раздел прозы. В начале же тома Плетнев поместил свой обширный разбор «Мертвых душ». Практически весь этот том «Современника» оказался «гоголевским».

Принципиальность такого построения тома подчеркивалась и совпадением эстетических деклараций Гоголя и Плетнева. Сам эстетизм второго «Портрета», своего рода эстетическая антропология Гоголя³², в этот период формировались под влиянием эстетики позднего пушкинского круга. Плетнев к началу 1840-х годов выступил как критик с ясно очерченной эстетической позицией, с самостоятельной концепцией задач критики³³. Гоголь безусловно был знаком с его статьями и рецензиями, печатавшимися в каждом томе «Современника». Однако для Гоголя немаловажно было и другое: Плетнев пользовался репутацией литературного судьи с безупречным вкусом. Известно было, что он являлся чем-то вроде литературного поверенного в делах Пушкина, что Пушкин иногда присылал ему несколько вариантов стихотворных строк, и Плетнев сам выбирал из них лучшую³⁴. Гоголь, видимо, хотел, чтобы его отношения с Плетневым протекали в дальнейшем по той же модели. Плетневу явно была уготована роль ближайшего литературного советника Гоголя. Особенно импонировало Гоголю то, что для Плетнева он был преемником золотого века русской литературы. Плетнев не уставал противопоставлять Гоголя новейшей школе, самозванно, по его мнению, выбравшей Гоголя своим главой. Для Плетнева Гоголь не открывал, как для Белинского, новый этап литературы, а замыкал старый. Так, он писал Я. К. Гроту 14 октября 1842 года: «...у нас в России же по части литературы только и было две школы: Ломоносова и Карамзина. Последняя дала нам все, что было и есть у нас истинно прекрасного. Считай с Дмитриева, иди к Жуковскому и кончи хоть Гоголем: ведь это все люди одной идеи»³⁵.

Особая миссия, возлагаемая Гоголем на Плетнева, объясняется и тем, что Плетнев как никто другой в это время был посвящен в гоголевские литературные замыслы³⁶ и являлся одним из немногих, кто высоко ценил

Гоголя во всех его ипостасях (и как комического, и как серьезного, трагического писателя). С этим особым посвящением Плетнева связана и впервые прозвучавшая в его статье о «Мертвых душах» мысль о том, что первый том поэмы — лишь крыльцо к будущему зданию: «На книгу Гоголя нельзя иначе смотреть, как только на вступление к великой идее о жизни человека <...> перед нами только поднята завеса...»³⁷

Вторая редакция «Портрета» буквально впитала в себя любимые эстетические идеи Плетнева. Одной из них была идея «сочувствия» художника с предметом изображения: верность натуре, по мысли Плетнева, должна подкрепляться «слиянием» художника с той сферой, которую он изображает. Точность копииста, с холодной отстраненностью рисующего объект, не может дать произведения искусства. Плетнев ратовал за «душевное» постижение законов красоты, он выстраивал такой взаимосвязанный ряд: истинный художник должен быть «напитан» своим предметом, только тогда он творит в своих произведениях «новое бытие», превращая читателя в «существо, чувствующее сердцем и воображением то время и то место, которые вызываются ими к новому бытию»³⁸. Так, в начале своего разбора «Мертвых душ» Плетнев, говоря об игре пианиста Ф. Листа, дает выразительную метафору истинного искусства: «Состояние души его во время исполнения музыки и то, чем сила его чудного постижения наполняет, проникает, так сказать, дробящиеся у другого звуки, и то, что *действительность сочувствия с идеей автора* вносит в сердце слушателей, разве это все усилие искусства, а не страдание и радость жизни?»³⁹

В схожих категориях описывает Гоголь впечатление от картины русского художника: «Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут <...> Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной, песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (III, 112).

Антитеза копия/создание, мысль о необходимости озарения низких предметов светом высоких идей — целиком лежит в русле эстетики Плетнева, выступавшего с осуждением «дагерротипной» литературы, массовой нравоописательной беллетристики 1830—1840-х годов, не принявшего впоследствии и натуральной школы. Эти произведения для него — «мертвая природа», сочиненное, искусственное, противостоящее живому, истинному, проникнутому «душой» автора.

Близко к такому пониманию вставленное во вторую редакцию повести размышление Чарткова о портрете: «Ведь это однако же натура, это живая натура: отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок... Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, незаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли...» (III, 87—88).

Сама фразеология эстетических деклараций Гоголя в «Портрете» совпадает с категориями эстетики Плетнева: «слияние» с изображаемым предметом, «озарение» низких предметов светом высоких идей, плодотворность не теоретического, а душевного постижения законов красоты, идея «сочувствия» писателя и художника с предметом изображения.

Установка на эстетику Плетнева вписывалась в общую про-пушкинскую направленность Гоголя того времени. Гоголь сознательно ориентируется на Плетнева, бывшего ближайшим, «домашним» другом Пушкина в последние годы жизни, а также на журнал «Современник», воспринимаемый под знаком пушкинского имени.

Не случайно и то, что именно во втором «Портрете» появляется и само имя Пушкина — отсылка к пушкинскому «Демону» (III, 115). Эта реминисценция из пушкинского стихотворения была последней вставкой в белой автограф рукописи второго «Портрета» и одновременно последней точкой, подытоживавшей «пушкинскую» концепцию повести.

- 1 *Гиттиус Василий*. Гоголь. Л., 1924. С. 122.
- 2 *Мордовченко Н. И.* Гоголь в работе над «Портретом». — Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. Л., 1939. Вып. 4. С. 113.
- 3 Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. С. 241. Выделено мной — *В. П.*
- 4 См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1952. Т. 3. С. 672.
- 5 *Белинский В. Г.* Сочинения. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 439—440.
- 6 *Пушкин <А. С.>* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—56. Т. 8. С. 50. Курсив мой — *В. П.*
- 7 См.: *Вацуро В. Э.* Повести Белкина. — *Пушкин А. С.* Повести Белкина, 1830—1831. М., 1981. С. 7—60.
- 8 *Вацуро В. Э.* Из разысканий о Пушкине. — Временник пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 104—106.
- 9 См. в этой связи: *Паперно И. А.* О реконструкции устной речи из письменных источников: Кружковая речь и домашняя литература в пушкинскую эпоху. — Ученые записки Тартуского гос. университета. 1978. Вып. 442. С. 122—134.
- 10 Переписка Н. В. Гоголя. Т. 1. С. 241. Утопические представления Гоголя о «Современнике» не без раздражения и горечи воспринимались Плетневым, остро переживавшим отсутствие поддержки со стороны писателей пушкинского круга. 27 марта 1842 года Плетнев писал Я. К. Гроту: «Посылаю тебе выписку Гоголя о Современнике из его ко мне письма. Ты увидишь, что значит говорить и что делать <...> Я ему отвечал с досадой, что стараюсь держаться идеи его; но что только иногда делается на могиле страшно одному...». См.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. I. С. 510.
- 11 См. в этой связи: *Далинин А. С.* Пушкин и Гоголь (к вопросу о личных отношениях). — В его кн.: Достоевский и другие. Л., 1989. С. 55—72.
- 12 *Сын отечества*. 1847. № 6. Отд. III. С. 30.
- 13 См.: *Вацуро В. Э.* «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург». — Временник пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 59.

- 14 См. помимо указанных выше работ Гиппиуса и Мордовченко: *Цяловский М. А.* Отголоски рассказов Пушкина в творчестве Гоголя. — В его кн.: Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 252—259; *Елкин В. Г.* Перед «бездной пространства» (Заметки о «Портрете» Н. В. Гоголя). — Вопросы литературы: Метод. СТИЛЬ. Поэтика. Владимир, 1973. Вып. 8. С. 102—125.
- 15 Ссылки на Гоголя даются в тексте по изданию: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.;Л., 1937—1952.
- 16 См. стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) (*Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 329).
- 17 См. анализ пушкинского «Послания к вельможе»: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов. — Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 157—160.
- 18 Цит. по тексту в кн.: Новонайденный автограф Пушкина. М.;Л., 1968. С. 13. Против этого места в рукописи Вяземского Пушкин оставил красноречивую помету: «Прекрасно».
- 19 Именно таково было назначение одной из финальных сентенций «Театрального разъезда», произнесенной «Автором пьесы»: «В минуты даже бед и гонений все, что было благороднейшего в государствах, становилось прежде всего их <писателей. — В. П.> заступником: венчаный монарх осенял их царским щитом своим с вышины недоступного престола» (V, 171).
- 20 См.: *Цяловский М. А.* Отголоски рассказов Пушкина в творчестве Гоголя. С. 254. Пушкинский рассказ узнается, в частности, по деталям. В финале истории князя Р. Гоголь упоминает еще об одной жертве «дьявольского» наваждения — об извозчике, «возившем несколько лет честно», но вдруг «за грош» зарезавшем седока (III, 125). Этот сюжет соотносится с историей К. Сазонова, дядьки, служившего в Лицее при Пушкине. Рассказы об этом самого поэта запечатлелись в памяти современников. См.: *Глинка С.* Англичанин о Пушкине зимою 1829—1830 гг. — Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. 31—32. С. 109—110.
- 21 *Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 318.
- 22 Здесь примечательна одна деталь: о князе Р. говорится, что он — «высокий идеал романов и женщин, Грандиссон во всех отношениях» (III, 124). Точная отсылка к персонажу знаменитого романа Ричардсона (помимо отсылки к «Горю от ума» А. С. Грибоедова — «высокий идеал московских всех мужей») является у Гоголя знаком пушкинской цитаты. Использование литературных героев в качестве культурно-исторического символа вместо описания того или иного персонажа — важная черта поэтики Пушкина. См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 199. Важно, что именно в вышеупомянутом «Романе в письмах» героини Пушкина обсуждают романы Ричардсона.
- 23 *Гиппиус В.* Гоголь. С. 119.
- 24 Подробный анализ западноевропейских литературных источников см.: *Мордовченко Н. И.* Гоголь в работе над «Портретом»; о близости «Портрета» поэтике романтической фантастики см.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 78—84.
- 25 См. воспоминания В. А. Соллогуба: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 312; *Арнольд Ю.* Воспоминания. М., 1892. Т. 2. С. 198—202. См. также фельетон П. В. Долгорукова (Будущность. 1860. № 1. С. 6), воспоминания В. Ф. Ленца (Русский архив. 1878. № 4. С. 440—445).
- 26 *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова. — М. Ю. Лермонтов: Исследования

- и материалы. Л., 1979. С. 230. Относительно принципа «легкости», вспомним замечание Пушкина, обращенное к Одоевскому, о том, что «фантастические сказки только и хороши, когда писать их нетрудно». См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 312.
- 27 См.: *Пушкин <А. С.> Письма последних лет. 1834—1837.* Л., 1969. С. 131.
- 28 См.: *Сочинения Н. В. Гоголя.* 10-е изд. М., 1889. Т. 2. С. 597.
- 29 См. комментарий Г. М. Фридлиндера: *Гоголь Н. В. Собр. соч.:* В 7 т. М., 1977. Т. 3. С. 292.
- 30 *Современник.* 1841. Т. XXIV. С. 45.
- 31 Г. М. Фридлиндер полагал, что «статья около семи печатных листов» — это и есть вторая редакция «Портрета» (XII, 733). Такое предположение противоречит фактам, изложенным в письме Гоголя от 17 марта 1842 года.
- 32 См.: *Зеньковский В. Н. В. Гоголь.* Париж, 1961. С. 65.
- 33 Об эстетике Плетнева см.: *Проскурина В. Ю. П. А. Плетнев — литературный критик.* — *Филологические науки.* 1985. № 5. С. 27—32.
- 34 См.: *Архив Опекы Пушкина.* М., 1934. С. 222—223.
- 35 Переписка Я. Г. Грота с П. А. Плетневым. Т. I. С. 616. К середине 1840-х годов Плетнева уже начинает раздражать учительский тон Гоголя, его тяготение к «московской братии». См. например письмо Плетнева к Гоголю от 27 октября 1844 года: *Переписка Н. В. Гоголя.* Т. 1. С. 246—250. Эпилогом во взаимоотношениях Гоголя с плетневским «Современником» является его заметка «О Современнике», наполненная утопическими проектами преобразования вконец утасяющего издания, вызвавшая лишь скептическую отповедь разочарованного в журнальной «трибуне» Плетнева в письме Гоголю от 1/13 января 1847 года. См.: *Русский вестник.* 1890. № 11. С. 46.
- 36 См.: *Мани Ю. В. В поисках живой души.* М., 1984. С. 169.
- 37 *Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма.* Л., 1988. С. 50.
- 38 См.: *РО ИРЛИ. Ф. 234, оп. 1, ед. хр. 125, л. 6.*
- 39 *Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма.* С. 49. *Курсив мой — В. П.*

ВОКРУГ А.С. ПУШКИНА

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

А. М. Песков

ПУШКИН И БАРАТЫНСКИЙ

Материалы к истории литературных отношений

Настоящая сводка фактов составлена при участии З. К. Курчиковой и частично опирается на уже опубликованный «Опыт летописи жизни и творчества Е. А. Баратынского. 1800—1826» (см.: *Песков А. М. Баратынский: Истинная повесть.* М., 1990, с. 352—364). Поэтому ссылки на источники сведений указаны только в случаях, не зафиксированных в данном опыте. В сводку не вошли литературно-критические отзывы и нефактологические высказывания из писем и мемуаров современников, в которых имена Пушкина и Баратынского упомянуты рядом.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Ак. — Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 13—16. [М.;Л.,] 1937—49.

Б — Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. / Издание подготовили Л. В. Дерюгина и С. Г. Бочаров. М., 1987.

Б-1827 — Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827.

Б-1835 — Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1835.

Бартенев — Бартенев П. И. О Пушкине. Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. / Тексты подготовил А. М. Гордин. М., 1992.

Вацуро, 1978 — Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.

Вацуро, 1989 — Вацуро В. Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

ЛГ — Литературная газета.

ЛН — Литературное наследство.

МВ — Московский вестник.

МТ — Московский телеграф.

НЖ — Новый живописец общества и литературы; приложение к «Московскому телеграфу».

ПВ — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Издание подготовили В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон, Р. В. Иезуитова, Я. Л. Левкович. М., 1974.

ПД — Рукописный отдел Пушкинского Дома.

ПЗ — Полярная звезда.

ПИМ — Пушкин. Исследования и материалы. Л., т. X, 1982; т. XI, 1983; т. XII, 1986; т. XIII, 1989.

Полевой — Полевой К. А. Записки... — В изд.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики./ Издание подготовил В.Н.Орлов. Л., 1934.

РА — Русский архив.

СО — Сын отечества.

Сор. — Соревнователь просвещения и благотворения.

СЦ — Северные цветы.

Хетсо — *Хетсо Г.* Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Осло, 1973.

Ц — *Цяловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799 — 1826. 2-е изд. Л., 1991.

ЭиП — *Эда*, финляндская повесть и *Пиры*, описательная поэма. СПб., 1826.

* * *

1818, ноябрь — декабрь — 1819, январь, Петербург.

Знакомство Пушкина и Баратынского. Пушкин живет у родителей — в доме адмирала Клокачева, на набережной Фонтанки; Баратынский снимает квартиру в Семеновских ротах, в доме кофишенка Ежевского (Гижевского) — на другом берегу Фонтанки, в нескольких минутах ходьбы от квартиры Пушкиных. Через своего соседа по квартире А. И. Шляхтинского (прапорщик л.-гв. Егерского полка) или через своего двоюродного брата А. А. Рачинского (подпрапорщик л.-гв. Семеновского полка) Баратынский знакомится с А. А. Дельвигом и В. К. Кюхельбекером, а через тех — с Пушкиным.

1819. Петербург.

В течение года — встречи Пушкина и Баратынского в общем дружеском кругу (А. А. Дельвиг, В. К. Кюхельбекер, П. Л. Яковлев, Л. С. Пушкин, С. А. Соболевский, П. В. Нащокин, В. А. Эртель и др.).

Февраль, 8. Петербург. Баратынский официально зачислен рядовым лейб-гвардии в Егерский полк.

Февраль, между 12 и 28. Петербург. Баратынский, В. А. Эртель и А. И. Дельвиг навещают заболевшего Пушкина (*Ц*, с. 175; *Эртель В. А. Выписка из бумаг дяди Александра.* — *Русский альманах на 1832—1833 гг.* СПб., 1832, с. 296—301).

Август, вторая половина — сентябрь, до конца года. Петербург. Баратынский и Дельвиг снимают квартиру в Пятой роте Семеновского полка. Видимо, в это время сочинено их совместное стихотворение «Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком...», запомнившееся Пушкину (см. 1827, май, 16).

1820.

Январь, около 10. Баратынский выезжает из Петербурга во Фридрихгам (Финляндия) в связи с переводом его из гвардии в армию (Нейшлотский пехотный полк).

Март, 22. Петербург. В. К. Кюхельбекер в Вольном обществе любите-

лей российской словесности читает стихотворение «Поэты», обрисовывающее дружеские отношения Пушкина, Баратынского, Дельвига и Кюхельбекера как союз поэтов («Так! не умрет и наш союз, // Свободный, радостный и гордый, // И в счастья и в несчастья твердый, // Союз любимцев вечных муз!»).

Май, 6 или 9. Пушкин уезжает из Петербурга в ссылку (Ц, с. 209, 656).

Декабрь, 13. Петербург. Баратынский, получивший отпуск и находящийся в Петербурге проездом из Фридрихсгама в Мару (имение Баратынских в Тамбовской губернии), читает в Вольном обществе любителей русской словесности поэму «Пиры» (опубл.: *Сор.*, 1821, ч. 13, № 3), в которой несколько строк обращены к Пушкину (для издания ЭИП и Б-1835 эти строки переработаны).

1820 — 1826.

Набросок Пушкина «Что-то грезит Баратынский, // Что-то думает Плетнев?»

1821.

Март — апрель. Кишинев. Пушкин пишет «Баратынскому. Из Бессарабии». (Уточнение датировки: *Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 832. — ПИМ, т. XII, с. 234.* См. также: 1822, январь — февраль.)

Март, между 25 и 31. Петербург. Вышел в свет «Соревнователь просвещения и благотворения» (1821, ч. 13, № 3; цензурное разрешение — 30.1.1821) с поэмой Баратынского «Пиры» (см. также: 1820, 13 декабря).

Апрель, 3. Кишинев. Пушкин записывает в дневнике по поводу стихотворения Баратынского «Лиде» («Твой детский вызов мне приятен...»; опубл.: *СО, 1821, ч. 68, № 10* — вышел 5.3.1821): «Баратынской — прелесть» (*Ак., т. 12, с. 303*).

Май. Баратынский в Петербурге до августа 1822 г. (Нейшлотский полк находится в столице на караульной службе.)

Сентябрь — декабрь. Кишинев. Пушкин пишет послание «Алексееву», содержащее цитату из послания Баратынского «Н. М. К<оншину>» («Как мой задумчивый проказник, // Как Баратынский, я твержу: // Нельзя ль найти любви надежной, // Нельзя ль найти подруги нежной...») (Ц, с. 288).

Конец года. Петербург. Баратынский сообщает Пушкину в Кишинев о том, что собирается прислать ему тетрадь своих стихотворений (далее см. 1822, январь-февраль).

1822.

Январь-февраль. Кишинев. Пушкин пишет в ответ на неизвестное нам обещание Баратынского: «Я жду обещанной тетради...» (опубл. в «Стихотворениях Александра Пушкина». СПб., 1826 следом за посланием «Баратынскому. Из Бессарабии» — под названием «Ему же»). (Ц, с. 299.)

Январь, 2. Кишинев. Пушкин — Вяземскому: «<...> но каков Баратынской! Признайся, что он превзойдет и Парни, и Батюшкова — если впредь зашагает, как шагал до сих пор — ведь 23 года — счастливцу!

Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасения нет <...>» (Ак., т. XIII, с. 34).

Март, 6-7 (?). Петербург. Баратынский вместе с С. Л. и Л. С. Пушкиными заходит в гостиницу Демута к И. П. Липранди (приехавшему из Кишинева) — узнать о Пушкине (Ц, с. 302).

Март, 10 (?). Петербург. Обед у С. Л. и Л. С. Пушкиных для И. П. Липранди; среди присутствующих — Баратынский, Дельвиг и еще 5-6 человек (Ц, с. 303).

Апрель... Октябрь, 10 (?). Кишинев. Пушкин вспоминает Баратынского в «Послании цензору»: «<...> Ни слог певца Пиров, столь чистый, благородной, // Ничто не трогает души твоей холодной» (Ак., т. II, с. 269; Ц, с. 308, 666).

Июль, 21. Кишинев. Пушкин в письме к Л. С. Пушкину задает ряд вопросов о литературных новостях и в конце письма пишет: «<...> Отвечай мне на все вопросы, если можешь — и поскорее. Пригласи также Дельвига и Баратынского <...>» (Ак., т. XIII, с. 42).

Август. Москва. Вяземский пишет Пушкину письмо (не сохранилось), в котором скептически отзываясь о поэзии Баратынского (далее см. 1822, сентябрь 1).

Сентябрь, 1. Кишинев. Пушкин — Вяземскому: «<...> Мне жаль, что ты не вполне ценишь прелестный талант Баратынского. Он более, чем подражатель подражателей, он полон истинной элегической поэзии <...>» (Ак., т. XIII, с. 44).

Сентябрь, 4. Кишинев. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Читал стихи и прозу Кюхельбекера — что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспевать Грецию <...> славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия. Что бы сказал Гомер и Пиндар? — но что говорят Дельвиг и Баратынский? <...>» (Ак., т. XIII, с. 45).

Сентябрь, 27. Кишинев. Пушкин — Гнедичу: «<...> Дельвигу и Баратынскому буду писать» (Ак., т. XIII, с. 49).

Декабрь, 22. Петербург. Вышла «Полярная звезда на 1823 год» (Цензурное разрешение — 30.11.1822), где опубликованы стихотворения Баратынского «Весна» («На звук цевницы голосистой...») и «К Дельвигу» («Дай руку мне, товарищ добрый мой...»). Далее см. 1823, январь, 30. (Дата: Ц, с. 332).

1823.

Январь, 1-10. Кишинев. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Дельвигу поклон, Баратынскому также. Этот ничего не печатает, а я читать разучусь <...>» (Ак., т. XIII, с. 54).

Январь, 30. Кишинев. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Бестужев прислал мне <Полярную> Звезду <на 1823 г.> эта книга достойна всякого внимания; жалею, что Баратынский поспешил — я надеялся на него <...>» (Ак., т. XIII, с. 56; в ПЗ на 1823 г. Баратынский напечатал только два стихотворения — см.: 1822, декабрь, 22).

Май, 13. Кишинев. Пушкин — Н. И. Гнедичу: «<...> От брата давно не

получал известия, о Дельвиге и Баратынском также — но я люблю их и ленивых <...>» (Ак., т. XIII, с. 63).

Сентябрь, 6. Петербург. Рылеев пишет Баратынскому письмо в Роченсальм (где теперь расквартирован Нейшлотский полк); в письме между прочим сообщаются строки из послания Пушкина «Алексееву» (см. 1821, сентябрь-декабрь), содержащие цитату из стихотворения Баратынского.

Сентябрь — октябрь. Петербург. Дельвиг посылает Пушкину в Одессу список или выписку из стихотворения Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» (написана во второй половине 1822 — первой половине 1823 г. и предназначалась для ПЗ на 1824 г., но не была пропущена цензурой). Видимо, тогда же Пушкин узнает о том, что Рылеев и А. А. Бестужев собрались издавать стихотворения Баратынского отдельной книгой.

Ноябрь, 16. Одесса. Пушкин — Дельвигу: «<...> Разделяю твои надежды на Языкова и давнюю любовь к непорочной Музе Баратынского. Жду и не дожусь появления в свет ваших стихов <...> Сатира к Гнедичу мне не нравится, даром, что стихи прекрасные; в них мало перца; *Сомов безмундирный* непростительно. Просвещенному ли человеку, русскому ли сатирику пристало смеяться над независимостию писателя? <...>» (Ак., т. XIII, с. 74—75). Пушкин цитирует фразу из сатиры Баратынского, направленную против О. М. Сомова).

Декабрь, 20. Петербург. Вышла «Полярная звезда на 1824 г.» (цензурное разрешение 20.12.1823), где опубликовано 5 стихотворений Баратынского, в том числе «Признание» (далее см. 1824, январь 12; февраль 8). (Дата: Ц, 379).

1824.

Январь — март. Петербург. Хлопоты В. А. Жуковского и А. И. Тургенева перед Александром I о прощении Баратынского и производстве его в офицеры (далее см. 1824, апрель, после 6).

Январь, 12. Одесса. Пушкин — А. А. Бестужеву об элегии Баратынского «Признание» (опубл.: ПЗ на 1824 г.): «<...> Баратынский прелесть и чудо. *Признание* — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий <...>» (Ак., т. XIII, с. 84).

Февраль, 8. Одесса. Пушкин — А. А. Бестужеву о стихотворениях, напечатанных в ПЗ на 1824 г.: «<...> Плетнева Родина хороша, Баратынский — чудо — мои пиэсы плохи: вот тебе и все о Полярной <...>» (Ак., XIII, с. 88).

Апрель, после 6. Петербург. Александру I представлена докладная записка о производстве Баратынского в офицеры. Резолюция Александра: «Не представлять впредь до повеления».

Май. Одесса. Пушкин узнает о неудаче очередных хлопот о Баратынском (см. далее: 1824, май, до 23, сентябрь, между 5 и 26).

Май, до 23 (?). числа Одесса. Пушкин делает наброски XXX строфы III главы «Евгения Онегина» («Певец Пиров и грусти темной!..»); об окончательной редакции строфы см. 1824, сентябрь, между 5 и 26.

Июнь, 15. Петербург. Баратынский читает на даче А. И. Тургенева послание «Богдановичу» (опубл.: *Б-1827*), в котором несколько строк посвящены Пушкину.

Июнь, после 15 — август. Дельвиг сообщает Пушкину в Одессу о том, что Баратынский написал послание «Богдановичу»; Пушкин в ответном письме предполагает, что послание написано в духе французской дидактической поэзии XVIII века (эти письма Дельвига и Пушкина не сохранились, и об их содержании мы судим по письму Дельвига к Пушкину от 10.9.1824 - см. ниже).

Сентябрь, 10. Петербург. Дельвиг — Пушкину: «<...>Послание к Богдановичу исполнено красотою; но ты угадал: оно в несчастном роде дидактическом. Холод и суеверие французское пробиваются кой-где. Что делать? Это пройдет! Баратынский недавно познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком. Но уж он начинает отставать от них. На днях пишет, что у него готово полторы песни какой-то романтической поэмы <«Эда»>. С первой почтой обещает мне прислать, а я тебе доставлю с ней и прочие пьесы его, которые теперь в цензуре <...>» (*Ак., т. XIII, с. 108*).

Сентябрь, между 5 и 26. Михайловское. Пушкин записывает окончательную редакцию XXX строфы III главы «Евгения Онегина» («Певец Пиров и грусти томной!...») (см. выше: 1824, май, до 23). Рядом с черновым наброском строк из «Разговора книгопродавца с поэтом», записанных в той же тетради, что и XXX строфа, — рисунок: вероятный профиль Баратынского. Основание датировки — расположение строфы и рисунка в рукописи (см.: *Загвозкина В. Г.* Баратынский в рисунках Пушкина. — *Временник Пушкинской комиссии.* 1980. Л., 1983, с. 41—44; *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (текстологические наблюдения). — *ПИМ, т. XI, с. 39*). — Появление XXX строфы мотивировано, вероятно, известием о неудаче хлопот на счет высочайшего прощения Баратынского, полученным Пушкиным в мае 1824 г. Окончательная редакция строфы обусловлена, видимо, известием, полученным Пушкиным в начале сентября, о том, что Баратынский пишет «какую-то романтическую поэму» (см. выше: сентябрь, 10) об иноплеменной деве («Эда»; см. ниже в ноябрьских и декабрьских письмах Пушкина просьбы прислать ему чухонку Баратынского). Отсюда, должно быть, и просьба к Баратынскому в XXX строфе: «Чтоб на волшебные напевы // Переложил ты страстной девы // Иноплеменные слова». — Упоминание о Баратынском мотивировано также той логикой ассоциативных припоминаний, на основе которой появляются многие отступления в «Евгении Онегине». В предыдущей XXIX строфе (завершенной, наверное, одновременно с XXX-й) упомянуты Парни и Богданович. В 1824 г. среди здравствовавших поэтов репутацию русского Парни имел именно Баратынский (Батюшков был уже безнадежно болен) (см. в письме Рылеева к Баратынскому от 6.9.1823: «Милый Парни!..» — *Рылеев К. Ф.* Полн. собр. соч. Л., 1934, с. 465). С именем Богдановича в сентябре 1824 г. Пушкин мог ассоциировать прежде

всего имя Баратынского — автора послания «Богдановичу», обсуждавшегося Пушкиным и Дельвигом в их письмах от августа — начала сентября (см. выше: июнь, после 15 — август).

Октябрь, конец месяца. Михайловское. Пушкин — П. А. Плетневу: «<...>Беспечно и радостно полагаюсь на тебя в отношении моего Онегина! — Созови мой Ареопаж, ты, Жуковский, Гнедич и Дельвиг — от вас ожидаю суда и с покорностью приму его решение. — Жалею, что нет между вами Баратынского, говорят, он пишет <...>» (Ак., XIII, с. 113; фраза о Баратынском оборвана; видимо, Пушкин имел в виду «Эду»).

Октябрь, после 11. Гельсингфорс. Баратынский прикомандирован к штабу Отдельного Финляндского корпуса, в непосредственное подчинение финляндского генерал-губернатора А. А. Закревского; Закревский обещает, что во время своей январской поездки в Петербург будет ходатайствовать перед Александром I о производстве Баратынского в офицеры. См. письмо Баратынского к А. И. Тургеневу 31.10.1824 (Б, с. 145); эта новость скоро становится известна в Петербурге, и, видимо, доходит до Михайловского во второй половине ноября. — Однако в декабре обстоятельства Закревского переменились, и он собрался подавать в отставку, в связи с чем отпадал и вопрос о ходатайстве за Баратынского. Эту новость Пушкин узнал, вероятно, в конце декабря — начале января. — После 7 января решение об отставке Закревского было отменено, и у Баратынского опять появились надежды — см. постскриптум его письма к И. И. Козлову 7.1.1825 (Б, с. 148). Далее см. 1825, январь, конец месяца — февраль, первая половина.

Ноябрь, Начало 20-х чисел. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Торопи Дельвига, присылай мне чухонку Баратынского, не то проклянчу тебя <...>» (Ак., т. XIII, с. 123).

Декабрь, 4. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину и О. С. Пушкиной: «<...> Пришли же мне Эду Баратынскую. Ах он чухонец! да если она милее моей Черкешенки, так я повешусь у двух сосен и с ним никогда знатья не буду» (Ак., т. XIII, с. 127).

Декабрь, 8. Михайловское. Пушкин — А. Г. Родзянке: «<...> Кстати: Баратынский написал поэму (не прогневайся — про Чухонку), и эта чухонка говорят чудо как мила. — А я про Цыганку <...>» (Ак., т. XIII, с. 128; имеются в виду поэмы «Эда» и «Цыганы»).

Декабрь, 20—23. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...>Пришли мне <Северных> Цветов да Эду <...>» (Ак., т. XIII, с. 131).

Декабрь, 25—31. Петербург. Вышли «Северные цветы на 1825 год» со статьей П. А. Плетнева «Письмо к графине С. И. С<оллогу> о русских поэтах», где дана апологетическая оценка поэзии Баратынского, и, в частности, сказано: «Между тем, как мы воображали, что язык чувств уже не может у нас сделать новых опытов в своем искусстве, явился такой поэт, который разрушил нашу уверенность. Я говорю о *Баратынском*. В элегическом роде он идет новою, своею дорогою. Соединяя в стихах своих истину чувств с удивительною точностию мыслей, он показал опыты

прямо классической поэзии». — Этот пассаж вызвал многочисленные нарекания критиков; Пушкин также был им не вполне доволен (см. 1825, январь, вторая половина), однако в набросках своих статей о Баратынском уточнил некоторые мысли Плетнева (см., например, в наброске, сделанном осенью 1830 г.: «Баратынский <...> мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко <...> он шел своею дорогой один и независим»; см. также афоризм Пушкина о Баратынском: 1827, декабрь, 28). (Дата: Ц, с. 485)

1825.

Январь, 7. Гельсингфорс. Баратынский — И. И. Козлову об «Эде»: «<...> Мне не хотелось идти избранной дорогой, и я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину (Б., с. 147). Ср.: 1826, февраль, 1.

Январь, вторая половина. Михайловское. Пушкин пишет письмо к Плетневу с критикой его статьи в СЦ на 1825 г. (см. 1824, декабрь, 25—31), и, в частности, его высказывания о Баратынском. Письмо не сохранилось; его реконструкцию см.: Вацура В. Э. «Опыт прямоты». — Литературное обозрение, 1987, № 2, с. 4—7.

Январь, конец месяца — февраль, первая половина. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Что Баратынский? <...> И скоро ль, долго ль?.. как узнать? где вестник искупленья? Бедный Баратынский, как об нем подумаешь, так поневоле постыдишься унывать <...>» (Ак., т. XIII, с. 143).

Март, 14. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Уведомь о Баратынском — свечку поставлю за Закревского, если он его выручит (Ак., т. XIII, с. 153; см. выше: 1824, октябрь, после 11).

Март. Кюмень (Финляндия). Баратынский в письме к кому-то из друзей в Петербурге, видим, пишет что-то о Пушкине или для Пушкина (см. далее: апрель, 7).

Апрель, 7. Тригорское. Пушкин — Л. С. Пушкину: «<...> Благодарю за *Отрывок* из письма Баратынского <...>» (Ак., т. XIII, с. 161; письмо Баратынского не сохранилось).

Апрель, 21. Варшава. Александр I подписывает приказ о производстве Баратынского (наряду с несколькими другими унтер-офицерами) в прапорщики. Приказ напечатан в «Русском инвалиде» 4 мая. Пушкин узнал об этом, видимо, в первую половину мая.

Май, первая половина. Михайловское. Пушкин — Л. С. Пушкину о предстоящем приезде Дельвига и Баратынского в Михайловское: «<...> надеюсь, что Дельвиг и Баратынский привезут мне и Анахарзиса Клоца <Кюхельбекера>» (Ак., т. XIII, с. 175; поездка Баратынского, Дельвига и Кюхельбекера в Михайловское не состоялась).

Май, конец месяца — июнь, начало. Михайловское. Пушкин — А. А. Бестужеву о сходстве своей судьбы с судьбой Баратынского: «<...> *Ободрения у нас нет — и слава Богу!* отчего же нет? Державин, Дмитриев были в *ободрение* сделаны министрами. Век Екатерины — век ободрений; от этого он еще не ниже другого. Карамзин кажется ободрен; Жуковский не

может жаловаться, Крылов также <...>. Из неободренных вижу только себя да Баратынского — и не говорю: Слава Богу! <...>» (Ак., т. XIII, с. 178—179).

Октябрь, около 1. Баратынский приезжает в 4-месячный отпуск в Москву. Среди его новых знакомых — П. А. Вяземский.

Октябрь. Москва. Видимо, только в это время поступила к подписчикам вышедшая 2 июля 4-я книга альманаха Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского, в которой напечатаны «Отрывки из поэмы: Эда» и среди них — фрагмент из 3-й части поэмы с описанием зимы, который, видимо, послужил Пушкину поводом для второго упоминания имени Баратынского в «Евгении Онегине» (см. 1826, январь, 4). (О дате «Мнемозины»: Ц, с. 546, 681).

Октябрь, 16—18. Остафьево — Москва. Вяземский — Пушкину: «<...> Здесь Баратынской на четыре месяца. Я очень ему рад. Ты, кажется, меня считаешь каким-то противоположником ему <см. 1822, август; сентябрь, 1>, и не знаю с чего. Вполне уважаю его дарование. Только не соглашался с твоим *смирением*, когда ты мне говорил, что после него уже не будешь писать элегий <...>» (Ак., т. XIII, с. 239).

Октябрь, 19. Москва. Баратынский посещает И. И. Дмитриева. «Говорили о театральном искусстве, о сенате, о журналах, о Пушкине» (Из дневника М. П. Погодина. — Б, с. 411).

Ноябрь, конец месяца — декабрь, первые числа. Михайловское. Пушкин получает письмо от Вяземского (см. 1825, октябрь 16—18, из которого узнает о приезде Баратынского в Москву, и пишет письмо Баратынскому (не сохранилось; о его содержании судим по ответу Баратынского, — см. 1825, декабрь, после 7): называет Баратынского «маркизом» — за страсти к классической французской поэтике; сообщает о том, что завершает работу над «Борисом Годуновым» (и, видимо, уточняет, что это «романтическая трагедия» в духе Шекспира); спрашивает о том, читал ли Баратынский пьесу Кюхельбекера «Шекспировы духи» и какого он о ней мнения; просит прислать «Эду»; приглашает приехать в Михайловское.

Декабрь, после 7. Москва. Баратынский пишет ответное письмо Пушкину: возражает против именованя «маркиз» («не думай, чтобы я до такой степени был маркизом, чтоб не чувствовать красот романтической трагедии! Я люблю героев Шекспировых <...>»), но подчеркивает свое уважение к «французским классикам» — в частности, к Расину; интересуется «Борисом Годуновым» («Жажду иметь понятие о твоём Годунове»); апологетизирует Пушкина («Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений!»), сравнивает его с Петром I («Возведи русскую поэзию на ту степень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами»); сообщает о своей скорой поездке в Остафьево к Вяземскому; отрицательно отзываясь о «Шекспировых духах» Кюхельбекера; сомневается в том, что сможет приехать в Михайловское; пишет о скором выходе «Эды» из печати и о том, что Дельвиг, следящий за ее изданием, пришлет Пушкину экземпляр (Ак., т. XIII, с. 235). Ответа Пушкин, видимо, не написал.

Декабрь, 28. Петербург. Вышли в свет «Стихотворения Александра Пушкина».

1826.

Январь, 4 (или ближайšie дни после 4). Михайловское. Пушкин начинает работу над V главой «Евгения Онегина» и в III строфе упоминает описания зимы в стихотворении Вяземского «Первый снег» и в «Эде» Баратынского (Пушкин не был еще знаком с полным текстом «Эды» и подразумевал фрагмент поэмы с описанием зимы, напечатанный в 4-й книге «Мнемозины», см. 1825, октябрь). Упоминание о Вяземском и Баратынском в одной строфе мотивировано известием об их сближении в декабре 1825 г. в Москве.

Январь, между 7 и 20. Москва. Письмо Баратынского к Пушкину. Вместе с письмом Баратынский посылает альманах Погодина «Уrania на 1826 г.» и особенно рекомендует стихотворение Шевырева «Я есмь»; рассказывает о том, что «московская молодежь <крут «любомудров» помешана на трансцендентальной философии»; признается, что сам «не слишком» понимает новейшую немецкую эстетику, но пытался ее постичь по книге А. И. Галича «Опыт науки изящного» (СПб., 1825); восхищается эпиграммой Пушкина «Соловей и кукушка» против элегиков; говорит о дошедших до него слухах о том, что Пушкин собирается писать новую поэму «Ермак»; сообщает, что на днях вместе с Вяземским читал только что вышедшие «Стихотворения Александра Пушкина» («думали пробежать несколько пьес и прочли всю книгу»). В этом письме сформулирована новая литературная установка Баратынского: «Нам очень нужна философия» (Ак., т. XIII, с. 254). (Письмо написано не ранее 7. 1. 1826, ибо «Уrania» вышла 7 января — см. Ц, с. 590).

Январь, 31. Петербург. Николай I подписывает приказ об отставке Баратынского.

Февраль, 1. Петербург. Вышла из печати книга Баратынского «Эда, финляндская повесть, и Пиры, описательная поэма». Дельвиг посылает экземпляр к Пушкину в Михайловское. В предисловии к «Эде» между прочим сказано: «Сочинитель <...> не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в состязание с певцом «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана». Поэмы Пушкина не кажутся ему безделками. Несколько лет занимаясь поэзией, он заметил, что подобные безделки принадлежат великому дарованию, и следовать за Пушкиным ему показалось труднее, нежели идти новою, собственною дорогою». (Дата: Ц, с. 597)

Февраль, 16. Петербург. Вышел № 20 «Северной пчелы» с неодобрительной рецензией Ф. В. Булгарина на издание «Эды» и «Пиров».

Февраль, 20-е числа — март, первая половина. Михайловское. Пушкин пишет эпиграмму в поддержку Баратынского против Булгарина: «Стих каждый в повести твоей...»

Февраль, 20. Михайловское. Пушкин — Дельвигу: «<...> что за прелесть эта Эда! Оригинальности рассказа наши критики не поймут. Но какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт, всякой говорит по-своему. А описания лифляндской природы! а утро после первой ночи! а сцена с отцом! — чудо! <...>» (Ак., т. XIII, с. 262). *Тот же день.* Пушкин — П. А. Осиповой: «Вот новая поэма Баратынского, только что присланная мне

Дельвигом; это образец грациозности, изящества и чувства. Вы будете от нее в восторге» (Ак., т. XIII, с. 263, 557; перевод с фр.).

Февраль, 27. Петербург. П. А. Плетнев — Пушкину — в Михайловское: «<...> Баратынский вышел в отставку и живет в Москве <...>» (Ак., т. XIII, с. 264).

Май, 10. Москва. Вяземский — Пушкину о предстоящей женитьбе Баратынского: «<...> Ты знаешь, что *твой Евгений* захотел продолжиться и женится на соседке моей Энгельгардт, девушке лобезной, умной и доброй, но не элегической по наружности. Я сердечно полюбил и уважил Баратынского. Чем более растираешь его, тем он лучше и сильнее пахнет. В нем, кроме дарования, и основа плотная и прекрасная <...>» (Ак., т. XIII, с. 276).

Май, до 24. Михайловское. Пушкин — Вяземскому: «<...> Правда ли, что Баратынский женится? боюсь за его ум. Законная <- - - -> род теплой шапки с ушами. Голова вся в нее уходит <...>» (Ак., т. XIII, с. 279).

Июнь, 9. Москва. Женитьба Баратынского на А. Л. Энгельгардт.

Июнь, 12 и 15-20. Петербург. Дельвиг — Пушкину: «<...> Баратынский <...> женился и замолчал, вообрази, даже не уведомляет о своей свадьбе <...>» (Ак., т. XIII, с. 285; Ц, с. 625).

Сентябрь, 8. Пушкин возвращен из Михайловской ссылки и привезен в Москву, где находится (с перерывом) до 19 мая 1827; часто видится с Баратынским.

Сентябрь, 8-10. Москва. Встреча Пушкина и Баратынского.

Сентябрь, 10 и 12. Москва. Пушкин читает «Бориса Годунова» на квартире у С. А. Соболевского и у Веневитиновых Среди слушателей — Баратынский (ПВ, т. 2, с. 373).

Октябрь, 24. Москва. Обед у Хомяковых, на котором, кроме Пушкина и Баратынского — Д. В. и А. В. Веневитиновы, И. В. и П. В. Киреевские, А. Мицкевич, М. П. Погодин, С. А. Соболевский, С. П. Шевырев и др. (ПВ, т. 2, с. 13).

Октябрь, 26. Москва. Баратынский — А. А. Муханову: «<...> Пушкин здесь, читал мне Годунова: чудесное произведение, которое составит эпоху в нашей словесности <...>» (Б, с. 169).

Ноябрь, 1 — декабрь, 19. Отъезд Пушкина из Москвы в Михайловское.

1827.

Пушкин делает наброски стихотворения «О ты, который сочетал...», обращенного, видимо, к Баратынскому (см.: Бонди С. М. Статьи Пушкина о Баратынском. — Бонди С. М. Новые страницы Пушкина. М., 1931, с. 115—129).

Начало года (?). Москва. Пушкин и Баратынский пишут эпиграммы на В. И. Панаева (Баратынский: «Идиллик новый на искус...» — опубл.: Б-1827; Пушкин: «Русскому Геснеру» — опубл.: «Опыт русской анфологии...» М. А. Яковлева. СПб., 1828). О времени сочинения эпиграмм см.: Вацуро, 1989, с. 295—299.

Февраль, 8-14 (масленица) или Апрель, после 3 (Пасха)? Москва. Гуляние под Новинским, на котором произошел случай с Пушкиным, опи-

санный Баратынским в стихотворении «Новинское» (опубл. в сборнике Баратынского «Сумерки». М., 1842 с посвящением А. С. Пушкину). Новая датировка эпизода (обычно датируется осенью 1826 года) основана на том, что гуляния под Новинским обычно происходили на масленицу или после Пасхи.

Февраль, 19. Москва. Вечер у Н. А. Полевого: Пушкин, Баратынский, Вяземский, И. И. Дмитриев, Соболевский, Мицкевич, Малевский. Пушкин рассказывает замыслы поэмы об Агасфере и драмы о Павле I (*Цяловская Т. Г.* Пушкин в дневнике Франтишка Малевского. — *ЛН*, т. 58, с. 266).

Март, начало месяца. Москва. Эпиграммы Пушкина и Баратынского на А. Н. Муравьева (Баратынский: «Убог умом, но не убог здоровьем...»; Пушкин: Эпиграмма. (Из Антологии) «Лук звенит, стрела трепещет...»; эпиграмма Баратынского распространилась устно; эпиграмма Пушкина опубл. 19 марта: *МВ*, 1827, № 6). Повод для эпиграммы — неловкое поведение в салоне З. А. Волконской начинающего поэта Муравьева, отломившего у гипсовой статуи Аполлона руку и написавшего на ней извинительные стихи. Подробности инцидента см.: *Вацуро В. Э.* Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева. — *ПИМ*, т. XIII, с. 222—241.

Март, 18. Пушкин начинает работу над VII главой «Евгения Онегина», вторым эпиграфом к которой избирает строку из «Пиров» Баратынского: «Как не любить родной Москвы?..».

Март, 28. Москва. Цензурное разрешение «Стихотворений Евгения Баратынского»; вышли из печати в октябре 1827 г.

Май, 15. Москва. Завтрак у М. П. Погодина, на котором Пушкин и Баратынский сочиняют эпиграмму на П. И. Шаликова («Князь Шаликов, газетчик наш печальный...») (*Пушкин и его современники. Вып. XVI. СПб.*, 1913, с. 49—50).

Май, 16. Москва. Вечер у Н. А. Полевого, на котором Пушкин и Баратынский сочиняют эпиграмму на Ф. В. Булгарина «Журналист Фиглярин и Истина» («Он точно, он бесспорно...» — опубл.: *МТ*, ч. 15, № 9, с. 5, без подписи). Булгарин считал автором одного Баратынского. О соавторстве Пушкина см.: *Цяловская Т. Г.* Новонайденный автограф Пушкина. (Эпиграмма на Булгарина). — *Русская литература. 1961. № 1*, с. 120—133. Видимо, в тот же вечер Пушкин просил Баратынского процитировать его гекзаметры 1819 года, сочиненные вместе с Дельвигом: «Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком...» (*ПВ*, т. 2, с. 59).

Май, 18. Москва. Баратынский (?) дарит Пушкину чистый альбом для записей с надписью на 1 листе: «1824—1827. Москва 18 Ма<я>». Позднее Пушкин вписывает рядом с этой датой эпиграф к собственным записям в альбоме, взятый из «Пиров» Баратынского («Собрание пламенных замет...» и следующие 4 строки). (См.: *Сандомирская В. Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828—1833 гг. (*ПД* № 838). (История заполнения). — *ПИМ*, т. X, с. 240).

Май, 19. Пушкин уезжает из Москвы в Петербург.

Май, конец месяца. Баратынский с женой и дочерью уезжает из Москвы в Мару.

Июль. Пушкин пишет «Послание Дельвигу» (опубл. под заглавием «Череп»: *СЦ на 1828*), в конце текста упомянут «Гамлет-Баратынский» и его стихотворение «Череп».

Июль—август (?). Михайловское. Среди эпитафий, выписанных Пушкиным для начатого исторического романа («Арап Петра Великого») — двустишие из «Пиров»: Уж стол накрыт, уж он рядами // Несчетных блюд отягощен» (*Ак., т. VIII? с. 500*).

Август (??) — ноябрь. Пушкин делает набросок рецензии на «Стихотворения Евгения Баратынского» (М., 1827): «Наконец появилось собрание стихотворений Баратынского...». — Традиционная датировка этого наброска августом 1827 г. сомнительна, ибо в это время Пушкин, будучи в Михайловском, не имел на руках ни рукописи собрания стихотворений Баратынского, (он мог видеть ее лишь зимой — весной 1827 г. в Москве), ни самой книги (она вышла в октябре). Скорее всего, набросок сделан в конце октября — ноябре 1827.

Октябрь. В Москве вышли из печати «Стихотворения Евгения Баратынского». В Петербурге — 3-я глава «Евгения Онегина». Экземпляр своей книги Баратынский дарит Пушкину с надписью: «Пушкину от Е. Баратынского и комп<ании>» (*Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910, с. 6*).

Ноябрь, 25. Мара Кирсановского уезда Тамбовской губернии. Баратынский — Н. А. Полевому: «<...>Про «Онегина» что и говорить! Какая прелесть! Какой слог блестящий, точный и свободный. Это рисовка Рафаэля, живая и непринужденная кисть живописца из живописцев <...>» (*Б, с. 173*). Ср.: 1828, февраль, до 23; 1832, март.

Декабрь. Возвращение Баратынского в Москву из Мары. Пушкин в это время в Петербурге.

Декабрь, 22. Петербург. Вышли «Северные цветы на 1828 год», где напечатаны пушкинские «Отрывки из писем, мысли и замечания», в которых между прочим сказано и о Баратынском: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах».

1828.

Январь, 9. Москва. Цензурное разрешение на выход из печати *МВ, 1828, ч. 7, № 1* — со статьей С. П. Шевырева «Обозрение русской словесности за 1827 год» (С. 59—84), где упоминание стихотворений Баратынского сопровождается репликой, прямо полемической по отношению к пушкинским словам в *СЦ на 1828* (см. 1827, декабрь, 22): «Он <Баратынский> принадлежит к числу тех русских поэтов, которые своими успехами в мастерской отделке стихов исключили талант и глубину мысли из числа важных достоинств поэзии <...>, его можно назвать скорее поэтом выражения, нежели мысли и чувства». См.: *Вацуро, 1978, с. 130—131*.

Февраль, 19. Петербург. Пушкин — М. П. Погодину по поводу шевыревской критики Баратынского. «<...> Шевыреву пишу особо. Грех ему не чувствовать Баратынского <...>» (*Ак., т. XIV, с. 5*). Письмо Пушкина Шевыреву неизвестно.

Февраль, до 23. Москва. Баратынский пишет Пушкину и передает письмо с отъезжающим в Петербург Вяземским: беспокоится по поводу слуха о новой ссылке Пушкина; жалуется на свое литературное одиночество в Москве; сообщает, что Дельвиг дал ему особый оттиск с портрета Пушкина, помещенного в СЦ на 1828 г. (гравюра Н. И. Уткина с портрета О. А. Кипренского), и что теперь этот оттиск висит у Баратынского в кабинете; пишет о поэме В. Л. Пушкина «Капитан Храбров»; восхищается «обширным планом» «Евгения Онегина» и формулирует свое понимание романа («старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях проходит перед <...> глазами»); высказывает идею, которую Пушкин повторит впоследствии в своих «болдинских» заметках о Баратынском (см. 1830, октябрь-ноябрь): «Я думаю, что у нас в России поэт только в первых незрелых своих опытах может надеяться на большой успех. За него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски. Поэт развивается, пишет с большою обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все-таки не проза <...>» (Ак., т. XIV, с. 5—6) (ср. с пушкинским наброском: «<...> Первые, юношеские произведения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех <...>. Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому; молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни»).

Сентябрь, между 18 и 25. Москва. Вяземский — Пушкину: «<...> Мы на днях занимались текущею словесностью у Полевого с Дельвигом и Баратынским <...>» (Ак., т. XIV, с. 28).

Октябрь, 7. Дельвиг возвращается из Москвы в Петербург и привозит беловую рукопись поэмы «Бал», предназначенную для публикации (см. 1828, октябрь, 31). (Вульф А. Н. *Дневники. М., 1929, с. 152*).

Октябрь, между 8 и 19. Петербург. Пушкин читает беловую рукопись «Бала» и, видимо, именно в это время делает новый набросок статьи о Баратынском: «Наши поэты не могут жаловаться <...>» Датировка наброска 8—9 октября обусловлена следующими фактами: 1) Баратынский не виделся с Пушкиным после 18—19 мая 1827 г. и, насколько известно, ни сам, ни через знакомых не пересылал рукопись «Бала» Пушкину до начала октября 1828. 2) До октября 1828 Пушкин мог читать либо первоначальную редакцию поэмы в рукописи (это могло произойти в Москве в сентябре 1826 — мае 1827), либо фрагменты, опубликованные в *МТ* (1827, ч. 18, № 1) и в *СЦ на 1828*. 3) Однако Пушкин цитирует «Бал» явно по беловой редакции; см. цитаты в его заметках: «Гусар крутит свои усы, // Писатель чопорно острится <...> Под гул порывистый смычков» (ср. в публикации *МТ*: «Герой крутит свои усы, // Политик чопорно ост-

рится <...> Под гул порывистых смычков»). 4) 19 октября Пушкин уехал из Петербурга в Малинники, а рукопись «Бала» оставалась у Дельвига, занятого ее публикацией; 31 октября было получено цензурное разрешение «Бала», и в середине декабря книга уже продавалась. Вряд ли Пушкин успел между 8 и 19 октября сделать для себя копию поэмы Баратынского, чтобы взять с собой в Малинники — при том, что поэма должна быть скоро опубликована. 5) Поэма Баратынского названа своим окончательным именем «Бал», а не «Бальный вечер», как ее именовал Баратынский раньше, в частности, при публикации в *СЦ* — значит, если бы Пушкин писал свои заметки раньше октября 1828 г., например, по свежим следам публикации в *СЦ* — в январе-феврале — он назвал бы ее «Бальным вечером».

Октябрь, около 9 (?). Петербург. Пушкин переписывает набело 2-ю песнь «Полтавы»; в черновой рукописи сделан рисунок профиля Баратынского (*Цявловская Т. Г.* Рисунки Пушкина. М., 1980, с. 205—208 — здесь рисунок датирован концом октября 1828; сомнения в адекватной атрибуции этого портрета см.: *Загвозжина В. Г.* Баратынский в рисунках Пушкина. — *Временник Пушкинской комиссии.* 1980. Л., 1983, с. 37—46).

Октябрь, 14. Петербург. А. Н. Вульф: «<...> вечер провел с Дельвигом и Пушкиным. Говорили <...> в особенности об Баратынском и Грибоедова комедии «Горе от ума» (*ПВ, т. 1, с. 417*).

Октябрь, после 19 — ноябрь, начало месяца. Малинники. Вероятно, именно в это время Пушкин пишет Баратынскому в Москву (письмо не сохранилось; известно лишь, что в нем Пушкин писал о «Бале» и был недоволен речью мамушки — см. 1828, декабрь, до 4).

Октябрь, 31. Петербург. Цензурное разрешение «Бала».

Ноябрь, середина. Малинники. Пушкин — Дельвигу: «<...> Жду ответа от Баратынского» (*Ак., т. XIV, с. 34*; имеется в виду ответ на письмо из Малинников — см. 1828, октябрь, после 19).

Декабрь, до 4. Москва. Баратынский — Дельвигу: «<...> Я получил письмо от Пушкина, в котором он мне говорит несколько слов о моем «Бале». Ему, как тебе, не нравится речь мамушки <...>» (*Б, с. 179*; обычно это письмо датируется октябрём — началом ноября 1828 г.; но на почтовом штампе дата 4 декабря — *ПД, № 13.963*).

Декабрь, 6. Пушкин приехал в Москву (до 5-7 января 1829). Вероятно, он часто видится с Баратынским и Вяземским (см. в письме Вяземского к жене 19.12.1829 об их совместном обсуждении стихотворения Баратынского «Смерть» — *Б, с. 416—417*).

Декабрь, середина месяца. Петербург. Поступили в продажу «Две повести в стихах»: «Бал» и «Граф Нулин».

1829.

Январь, 5 или 7. Москва. Пушкин перед отъездом в Старицу завтракает с Баратынским и посылает записку к Вяземскому: «Баратынской у меня — я еду часа через 3. Обедать не дождусь, а будет у нас завтрак <...>. Постараемся напиться не <...> как сапожники — так, чтоб быть <...> под куражем. Приезжай, мой ангел» (*Ак., т. XIV, с. 37*).

Январь, около 25. Петербург. Пушкин в письме к Вяземскому цитирует строки из стихотворения Баратынского «Мне с упоением заметным...»: «Я захожу в Ваш милый дом, // Как вольнодумец в храм заходит» (Ак., т. XIV, с. 38).

Февраль, 23, Мещерское — 10 марта, Петербург. Вяземский — Пушкину: «<...> А мы, то есть я и Баратынской, танцевали в Москве с Олениною, и кажется, у них были элегические выходки <Из дневника А. Н. Олениной, 20.3.1829: «Познакомилась с Баратынским и восхитила его своей любезностью. Ого, ого, ого! — *ПВ*, т. 2, с. 78>. <...> Мы хотели также с Баратынским издать к маю нечто альманашиное, периодическое. Ведь и ты пойдешь с нами <...>» (Ак., т. XIV, с. 39—40; издание, о котором пишет Вяземский, не состоялось).

Март — апрель. Пушкин в Москве.

Март, середина месяца. Москва. Пушкин посылает в письме к Плетневу эпиграмму Баратынского на Булгарина («Поверьте мне, Фиглярин моралист...»). Письмо Пушкина неизвестно; об эпиграмме Баратынского см. в письме Плетнева к Пушкину 29.3.1829 (Ак., т. XIV, с. 41). См. также: 1831, январь, до 20.

Март, 18 — апрель, 1. Москва. Баратынский — Вяземскому: «<...>Пушкин здесь, и я отдал ему ваш поклон. Он дожидается весны, чтобы уехать в Грузию. Я с ним часто вижу, но вы нам очень недостаете. Как-то из нас двух ничего не выходит, как из двух математических линий. Необходимо третья, чтобы составить какую-нибудь фигуру, и вы были ею <...>» (Б, с. 180).

Март, 20. Москва. Пушкин и Баратынский избраны членами Английского клуба (*ЛН*, т. 58, с. 89).

Март, 27. Москва. Цензурное разрешение *МТ*, 1829, ч. XXVI, № 7, апрель, где напечатаны эпиграммы Пушкина и Баратынского на М. Т. Каченовского (с. 257) — Пушкин. Эпиграмма («Журналами обиженной жестоко...»); Баратынский. Историческая эпиграмма («Хвала, маститый наш зоил!...»).

Апрель, 7. Москва. Пушкин дарит Баратынскому экземпляр «Полтавы» (СПб., 1828). (*Рукою Пушкина. М.; Л., 1935, с. 715*).

Май, 1. Пушкин уезжает из Москвы.

Май. Москва. Баратынский — Вяземскому в Пензу: «<...> Пушкин уехал в Грузию. Когда я получил письмо ваше, в котором вы у него просите «Полтаву», его уже не было в Москве. «Полтава» вообще менее нравится, чем другие поэмы Пушкина: ее критикуют вкривь и вкось. Странно! Я говорю это не потому, чтобы чрезмерно уважал суждение публики и удивлялся, что на этот раз оно оказалось погрешительным: но «Полтава», независимо от настоящего ее достоинства, имеет то, что доставляет успех: почтенный титул, занимательность содержания и народность предмета. Я, право, уже не знаю, чего надобно нашей публике? Кажется, Выдгиных!<...>» (Б, с. 182).

Июнь, 28. Москва. Цензурное разрешение № 12 «Московского телеграфа» с критической рецензией Н. А. Полевого на «Историю государства

Российского» Н. М. Карамзина (с. 467—500), послужившей поводом для прекращения сотрудничества с Полевым со стороны Пушкина и полного разрыва со стороны Баратынского и Вяземского.

Лето. Москва. Письма Баратынского — Вяземскому в Пензу: «<...>О Пушкине нет ни слуху, ни духу. Я ничего бы о нем не знал, ежели б не прочел в тифлиских газетах объявлений о приезде его в Тифлис <...>. Посылаю вам вашу пьесу «К ним», перемеченную Пушкиным. Признаюсь, что и я согласен с его замечаниями. <...>Вспомним, что те из нас, которые говорят по-русски, говорят языком Жуковского, Пушкина и вашим, языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику» (Б, с. 183—186).

Сентябрь, вторая половина. Москва. Баратынский с женой и детьми уезжает в Мару (до весны 1830); Пушкин приезжает из Грузии.

Декабрь, 23. Москва. Пушкин и Баратынский заочно приняты в члены Общества любителей российской словесности при Московском университете (сообщение в «Московских ведомостях» от 1.1.1830). (*Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811—1911. М., 1911, с. 234—236.*)

1830.

Март, 11 — июль, середина месяца; август, 14 — сентябрь, 1-2. Пушкин в Москве.

Весна. Баратынский с семейством возвращается из Мары в Москву (видимо, уже после приезда сюда Пушкина).

Сентябрь, 29. Болдино. Пушкин — Плетневу в связи со своей предстоящей женитьбой: «<...> Баратынский говорит, что в женихах счастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим <...>» (Ак., т. XIV, с. 113).

Октябрь — ноябрь. Болдино. Пушкин делает набросок статьи о Баратынском («Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов...»; см. о датировке этого наброска: Кулагин А. В. Пушкинский замысел статьи о Баратынском. — Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991, с. 168—169).

Октябрь. Пушкин в Болдино получает письмо от брата (не сохранилось) с рассказом о московских новостях (см. в письме Пушкина к Вяземскому, 5.11.1830: «<...> Брат Лев дал мне знать о тебе, о Баратынском, о холере <...>» (Ак., т. XIV, с. 122).

Декабрь, 5. Пушкин приехал в Москву из Болдино (до 15 мая 1831).

Декабрь, 6-9. Москва. Пушкин читает Баратынскому повести Белкина («Выстрел» — с эпиграфом из «Бала»: «Стрелялись мы»), а в последующие дни, вероятно, и другие произведения, написанные в Болдино. См.: письмо Баратынского Д. Н. Свербееву от декабря 1830: «<...> Пушкин <...> теперь здесь и привез с собой 4 трагедии <«Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»>, поэму <«Домик в Коломне»>, последние две главы Онегина <«Путешествие Онегина» и 8-я глава> и целую папку прозы. Деятельность его неимоверна» (Б, с. 199); письмо

Пушкина Плетневу от 9.12.1830: «<...> Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется» (Ак., т. XIV, с. 133).

Декабрь. Москва. Интенсивное общение Пушкина и Баратынского (см. в записке Баратынского к И. В. Киреевскому от декабря 1830 — начала января 1831: «Давно с тобою не виделся от того, что занят был Пушкиным» — Б, с. 200). — Замысел совместного издания журнала в Москве (см. в записке Баратынского к Вяземскому от середины декабря 1830: «Мы думали было издавать журнал здесь в Москве» — Б, с. 200). — Баратынский читает Пушкину «Наложницу» (см. также: 1831, январь, до 7). — М. А. Максимович получает от Баратынского и Пушкина их эпиграммы для «Денницы» (см. также: 1831, январь, до 20).

1831.

Январь, до 7 (или декабрь 1830). Москва. Баратынский читает Пушкину (или дает прочитать рукопись) свою новую поэму «Наложница» (вышла в апреле 1831 г.). См. в письме Пушкина к Плетневу от 7.1.1831: «<...> поэма Баратынского чудо» (Ак., т. XIV, с. 142).

Январь, до 20 (или декабрь 1830). Москва. Пушкин и Баратынский отдают М. А. Максимовичу свои эпиграммы на Булгарина. Опубл. «Денница на 1831 г.» <цензурное разрешение — 20.1.1831>. М., 1831, с. 137 — под общим названием «Эпиграммы»: Пушкин. «Не то беда, Авдей Флюгарин...»; Баратынский. «Поверьте мне, Фиглярин-моралист...» (эпиграмма Баратынского написана в апреле 1829 — см. РА, 1882, № 5, с. 79—80; последняя строка исправлена Пушкиным — см. воспоминания Максимовича в изд.: Цяловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931, с. 305—307).

Январь, 12. Москва. Пушкин дарит Баратынскому изданного «Бориса Годунова» с надписью: «Баратынскому от А. Пушкина. Москва. 1831. Янв. 12» (Огонек, 1966, № 47, с. 25; Хетсо, с. 181).

Январь, 14. Петербург. Умер Дельвиг.

Январь, 17. Остафьево. Вяземский посылает Пушкину в Москву предисловие к своему переводу «Адольфа» Б. Констана: «<...> укажи мне на все сомнительные места <...>. Покажи после и Баратынскому» (Ак., т. XIV, с. 146).

Январь, 19. Москва. Пушкин и Баратынский узнают о смерти Дельвига.

Январь, 21. Москва. Пушкин — Плетневу в Петербург: «<...> никто на свете не был мне ближе Дельвига. Изю всех связей детства он один оставался на виду — около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы точно осиротели. Считай по пальцам: сколько нас? ты, я, Баратынский, вот и все <...> Баратынский болен с огорчения. Меня не так-то легко с ног свалить» (Ак., т. XVI, с. 147).

Январь, 27. Москва. Пушкин, Баратынский, Вяземский и Языков собираются в ресторане «Яр» помянуть Дельвига. Решено издать в память Дельвига «Северные цветы на 1832 год» и написать совместными усилиями биографию Дельвига (см. в письмах Пушкина Плетневу, 31.1.1831: «Баратынский собирается написать жизнь Дельвига. Мы все поможем

ему нашими воспоминаниями»; 16.2.1831: «Баратынский не на шутку думает об этом» — *Ак., т. XIV, с. 148, 152*; замысел Баратынского не был осуществлен).

Февраль, 17. Москва. Обед у Пушкина накануне его свадьбы. Среди присутствовавших — Баратынский, Вяземский, Нащокин, Языков и др.

Февраль, 18. Москва. Свадьба Пушкина.

Март, 20. Москва. Цезурное разрешение поэмы Баратынского «Наложница». В предисловии Баратынский вспоминает обвинения в безнравственности, предъявлявшиеся в журналах его поэмам и поэмам Пушкина: «<...> г-да журналисты <...>, называя развратными произведения: «Руслана <и Людмилу>», «Онегина», «Цыган», «<Графа>Нулина», «Эду», «Бал», и потому, имея полное право поместить в тот же разряд и «Наложницу», до сих пор не определили, в чем, по их мнению, состоит нравственность или безнравственность литературных произведений».

Май, 15. Пушкин с женой уезжает из Москвы в Петербург.

Май (?). Мураново (?). Баратынский — И. В. Киреевскому о «Борисе Годунове» и о статье Киреевского, посвященной трагедии Пушкина: «<...> Жду с нетерпением твоего разбора <...> О недостатках «Бориса» можешь ты намекнуть вкратце и распространиться о его достоинствах. Таким образом ты будешь прав перед отношениями. Я не совсем согласен с тобою в том, что слог «Иоанны» <«Орлеанская дева» Жуковского> служил образцом слога «Бориса». Жуковский мог только выучить Пушкина владеть стихом без рифмы, и то нет, ибо Пушкин не следовал приемам Жуковского, соблюдая везде цезуру. Слог «Иоанны» хорош сам по себе, слог «Бориса» тоже. В слог «Бориса» видно верное чувство старины, чувство, составляющее поэзию трагедии Пушкина, между тем как в «Иоанне» слог прекрасен без всякого отношения» (*Б, с. 213*; традиционно это письмо датируется августом 1831).

Июнь. Баратынский с семейством уезжает из Москвы в Казань (до середины лета 1832 г.).

Июль, около 11. Царское Село. Пушкин — Плетневу об издании *СЦ на 1832 г.*: «<...> что же твой план Северных Цветов в пользу братьев Дельвига? Я даю в них Моцарта и несколько мелочей <...>. Пиши Баратынскому: он пришлет нам сокровища; он в своей деревне <...>» (*Ак., т. XIV, с. 189*).

Июль. Каймары Казанской губернии. Баратынский — Плетневу в Петербург: «<...> Потеря Дельвига для нас незаменима <...> как мы будем еще одиноки! <...> Поклонись Пушкину <...>» (*Б, с. 209—210*).

Октябрь, 8. Каймары. Баратынский — И. В. Киреевскому о стихотворениях Пушкина «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», изданных под одной обложкой со стихотворением Жуковского «Старая песня на новый лад» («На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина. СПб., 1831): «<...>Первое стихотворение Пушкина мне более нравится, нежели второе. В нем сказано дело, и указана настоящая точка, с которой должно смотреть на нашу войну с Польшей» (*Б, с. 218*).

Октябрь. Каймары. Баратынский собирается отказаться от участия в «Северных цветах на 1832 г.». См. его письмо к И. В. Киреевскому: «<...> Еще раз прошу тебя, не говори никому, что я что-либо пишу. Я отвечаю всем альманашникам, что у меня стихов нет, и на днях тем же буду отвечать Пушкину» (Б, с. 219).

Ноябрь, 18. Петербург. Пушкин — Языкову в Москву о текстах для *СЦ на 1832 г.*: «<...> Торопите Вяземского, пусть он пришлет мне своей прозы и стихов; стыдно ему; да и Баратынскому стыдно. Мы правим тризну по Дельвигу. А вот как наших поминают! и кто же? друзья его! ей-богу, стыдно <...>» (Ак., т. XIV, с. 241).

Ноябрь. Каймары. Баратынский посылает Пушкину для «Северных цветов на 1832 г.» стихотворения «Бывало, отрок, звонким кликом...» и «Мой Элизий» («Не славь, обманутый Орфей...») с уверением, «что больше ничего нет за душою» (Б, с. 221), между тем, как сам начинает писать биографию Дельвига, но уже не для «Северных цветов», а для журнала «Европеец», затеянного И. В. Киреевским (см. в письме Баратынского к Киреевскому от ноября 1831: «Теперь пишу я жизнь Дельвига. Это только для тебя». — Б, с. 222). Замысел биографии Дельвига осуществлен не был. Стихотворение «Бывало, отрок, звонким кликом...» не было напечатано в *СЦ на 1832 г.* (см. об этом письмо Баратынского к И. В. Киреевскому от февраля 1832 — Б, с. 234). Для журнала «Европеец», который начал издавать Киреевский с 1832 г., Баратынский отправил несравненно больше: «Элегию» («В дни безграничных увлечений...»), «Н. М. Языкову» («Языков, буйства молодого...»), повесть «Перстень», «Антикритику» (опубл. в 1—2 №№ «Европейца»), некий драматический текст (неизвестен), «Эпиграмму» («Кто непременный мой ругатель...»), «Языкову» («Бывало, свет позабывая...»); а когда он узнал, что «Бывало, отрок, звонким кликом» не будет напечатано в *СЦ на 1832 г.*, то переадресовал и это стихотворение в «Европеец». — Журнал Киреевского был закрыт с № 3, и кроме произведений, напечатанных в №№ 1-2, остальные были опубликованы позже в других изданиях.

1832.

Февраль, 4. Петербург. Пушкин — И. В. Киреевскому о первых двух номерах «Европейца»: «<...> Статья Баратынского хороша, но слишком тонка и растянута (я говорю о его антикритике). Ваше сравнение Баратынского с Миерисом <в статье Киреевского «Обозрение русской литературы за 1831 год»> удивительно ярко и точно. Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой? <Киреевский писал в своем «Обзрении...», что «Баратынский больше чем кто-либо из наших поэтов мог бы создать нам поэтическую комедию, состоящую <...> из верного и вместе поэтического представления жизни действительной». — К началу 1832 г. у Киреевского уже была на руках рукопись некой «драмы» Баратынского; Пушкин об

этом не знал; рукопись эта неизвестна и сейчас.> Надеюсь, что Европеец разбудит его бездействием» (Ак., т. XV, с. 9—10).

Март, начало месяца. Казань. Баратынский — И. В. Киреевскому: «<...> Читал ли ты 8-ю главу *Онегина*, и что ты думаешь о ней и вообще об *Онегине*, конченном теперь Пушкиным? В разные времена я думал о нем разное. Иногда мне *Онегин* казался лучшим произведением Пушкина, иногда напротив. Ежели б все, что есть в *Онегине*, было собственностью Пушкина, то, без сомнения, он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и у другого. Пушкину принадлежат в *Онегине* характеры его героев и местные описания России. Характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенностей. Ленский ничтожен. Местные описания прекрасны, но только там, где чистая пластика. Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестящее; но почти все ученическое, потому что почти все подражательное. Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из настоящей потребности выражаться. Вот тебе теперешнее мое мнение об *Онегине*. Поверяю его тебе за тайну и надеюсь, что оно останется между нами, ибо мне весьма некстати строго критиковать Пушкина. От тебя же утаить настоящий мой образ мыслей мне совестно <...>» (Б, с. 237). Ср.: 1827, ноябрь, 25.

Апрель — май. Казань. Баратынский — И. В. Киреевскому: «<...> О трагедии Хомякова <«Дмитрий Самозванец»> пишет из Петербурга брат <И. А. Баратынский>, которому Хомяков ее читал, что она далеко превосходит «Бориса <Годунова»> Пушкина, но не говорит ничего такого, почему можно бы составить себе о ней понятие. Надеюсь в этом на тебя <...>» (Б, с. 241; мнение Баратынского после чтения трагедии Хомякова неизвестно).

Июнь. Казань. Баратынский — И. В. Киреевскому: «<...> Я прочитал здесь «Царя Салтана». Это совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? И что это прибавляет к литературному нашему богатству? Оставим материалы народной поэзии в их первобытном виде или соберем их в одно полное целое, которое столько бы их превосходило, сколько хорошая история превосходит современные записки. Материалы поэтические иначе нельзя собрать в одно целое, как через поэтический вымысел, соответственный их духу, и по возможности все их обнимающий. Этого далеко нет у Пушкина. Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок, и только. Можно даже сказать, что между ними она не лучшая. Как далеко от этого подражания русским сказкам до подражания русским песням Дельвига! Одним словом, меня сказка Пушкина вовсе не удовлетворила <...>» (Б, с. 245).

Июль. Баратынский возвращается в Москву из Казани и вторую половину лета живет преимущественно в Мураново. (Датируется по письму

Баратынского к И. В. Киреевскому от середины июня 1832 г., где сообщено об отъезде 19 июня из Казани в Тамбов — см. *Б*, с. 245, и по письму Баратынского к Вяземскому с сообщением о том, что «не доезжая до тамбовской деревни», он повернул в Москву — см. *Б*, с. 195, это письмо обычно ошибочно датируется 1830 годом.)

Сентябрь, 21. Пушкин приезжает в Москву (до начала октября). При встречах с Баратынским Пушкин обещает ему поговорить по возвращении в Петербург с А. Ф. Смирдиным об издании нового собрания стихотворений Баратынского (см. 1832, декабрь, 2).

Сентябрь, между 28 и 30. Москва. Пушкин — жене: «<...> Кто тебе говорит, что я у Баратынского не бываю? Я и сегодня провожу у него вечер, и вчера был у него. Мы всякой день видимся <...>» (*Ак.*, т. XV, с. 37). Видимо, Н. Н. Пушкина полагала, что размеренный семейный быт Баратынского благотворно воздействует на Пушкина (о распорядке жизни Баратынских см. в письме С. Л. Пушкина к О. С. Пушкиной от 16.3.1833: «Видим Баратынских в Москве очень часто; не зная бессонных ночей на балах и раутах, Баратынские ведут жизнь самую простую: встают в семь часов утра во всякое время года, обедают в полдень, отходят ко сну в 9 часов вечера и никогда не выступают из этой рамки, что не мешает им быть всем довольными, спокойными, — следовательно, счастливыми» — *Б*, с. 426).

Декабрь, 2. Петербург. Пушкин — Нащокину в Москву: «<...> Скажи Баратынскому, что Смирдин в Москве и что я говорил с ним о издании *полных Стихотворений Евг. Баратынского*. Я говорил о 8, и о 10 тыс<я>чах», а Смирдин боялся, что Бар<атынский> не согласится; следовательно, Бар<атынский> может с ним сделаться. Пускай он попробует <...>» (*Ак.*, т. XV, с. 37). Далее см. 1832, декабрь, середина — вторая половина месяца.

Декабрь, середина — вторая половина месяца. Москва. Баратынский — Вяземскому в Петербург: «<...> Д. Давыдов прислал мне начало вашего послания к нему <«К старому гусару»> <...> Он думает недели на две прискакать в Москву. Не решитесь ли и вы последовать его примеру и пригласить с собою Пушкина? Тогда слово будет делом, тогда

Будут дружеской артели
Все ребята налицо

<цитата из упомянутого послания Вяземского> <...>. Я продал Смирдину полное собрание моих стихотворений» (*Б*, с. 246—247; права на издание были, видимо, перепроданы в 1833 г. московскому книгоиздателю А. С. Ширияеву; 2 тома «Стихотворений Е. Баратынского» вышли в 1835 г.).

1833.

Февраль, 3. Москва. Баратынский — Вяземскому в Петербург: «Наша московская литературная братия <И. В. Киреевский, Языков, Чаадаев и др.> задумала издать альманах к светлomu празднику <издание не состоялось>, и мне препоручено, любезный князь, просить вашего содействия

<...>. Попросите Пушкина нас не оставить и дать хоть безделицу в знак товарищества. Вероятно, у вас бывает Гоголь, автор «Вечеров на Диканьке», и наверное он часто видится с Пушкиным. У него много в запасе. <...> Прошу Вас поклониться от меня Пушкину. Я ему очень благодарен за участие, которое он принял в продаже полного собрания моих стихотворений <см. 1832, декабрь, 2; декабрь, середина — вторая половина>. Я ему обязан тем, что продал его за семь тысяч вместо пяти <...>» (Б, с. 247—248). См. далее март, 7.

Март, 7. Цензурное разрешение на издание «Стихотворений Евгения Баратынского» (вышли в 1835 г.).

Май, 17. Баратынский уезжает из Москвы в Мару, оттуда в августе — в Казань.

Сентябрь, 5—8. Пушкин проездом из Москвы в Оренбург останавливается в Казани. Встреча с Баратынским. Баратынский откладывает на день свой отъезд в Каймары (имение его тестя под Казанью); знакомит Пушкина с семейством Фуксов (А. А. Фукс. А. С. Пушкин в Казани: «Баратынский вошел ко мне в комнату с таким веселым лицом, что мне стало даже досадно. <...> он <...>обрадовал меня новостью о приезде в Казань Александра Сергеевича Пушкина» — *ПВ, т. 2, с. 217*; Пушкин — жене о стихотворении Баратынского, записанном в альбом А. А. Фукс: «Баратынский написал ей стихи и с удивительным бесстыдством расхвалил ее красоту и гений» — Письмо от 12.9.1833, *Ак., т. XV, с. 80*). См.: *Загвозкина В. Г. Е. А. Боратынский и Казань. Казань, 1985, с. 96—100; Абрамович С. Л. Пушкин в 1833 году. Хроника. — М., 1994, с. 334, 340—342, 352.*

Сентябрь, 7. Баратынский уезжает из Казани в Каймары.

Сентябрь, 8. Пушкин утром уезжает из Казани в Симбирск. На основании его слов в письме к жене от 8 сентября («Здесь Баратынский. — Вот он ко мне входит» — *Ак., т. XV, с. 79*) считается, что Баратынский к утру 8-го уже вернулся из Каймар и провожал Пушкина, что сомнительно.

Ноябрь, 28. Мара. Баратынский — И. В. Киреевскому: «<...>Сделай одолжение: узнай деревенский и городской адрес Пушкина; мне нужно к нему писать. Нарочно для этого распечатываю письмо» (Б, с. 250; письмо Баратынского Пушкину неизвестно).

1834 — 1835.

Сведений о контактах Пушкина и Баратынского нет.

1836.

Январь — март. Петербург. Пушкин хлопочет о материалах для № 1 «Современника» (вышел в апреле).

Март, 2. Москва. Д. В. Давыдов — Пушкину об участии московских поэтов в пушкинском «Современнике»: «<...> Баратынский хочет приехать к нам, это не худо <...>» (*Ак., т. XVI, с. 472*).

Май, первая половина. Пушкин в Москве.

Май, 14 и 16. Москва. Пушкин — жене: «<...> С литературой московской кокетничаю как умею, но Наблюдатели меня не жалуют. Любит меня один Нащокин <...>. Слушая толки здешних литераторов, дивлюсь, как они могут быть так порядочны в печати и так глупы в разговоре <...>. Баратынский однако ж очень мил. Но мы как-то холодны друг ко другу <...>» (Ак., т. XVI, с. 116).

Ноябрь, 11. Петербург. Цензурное разрешение 4 тома «Современника», где напечатано послание Баратынского «К князю Петру Андреевичу Вяземскому».

1837.

Январь, 29. Петербург. Пушкин умер.

Февраль, 5, Москва. Баратынский — Вяземскому: «Пишу к вам под громовым впечатлением, произведенным во мне, и не только во мне одном, ужасною вестию о погибели Пушкина. Как русский, как товарищ, как семьянин скорблю и негодую. Мы лишились таланта первостепенного, может быть, еще не достигшего своего полного развития, который совершил бы непредвиденное, если б разрешились сети, расставленные ему обстоятельствами, если б в последней, отчаянной его схватке с ними судьба преклонила весы свои в его пользу. Не могу выразить, что я чувствую; знаю только, что я потрясен глубоко и со слезами, ропотом, недоумением беспрестанно себя спрашиваю: зачем это так, а не иначе? Естественно ли, чтобы великий человек, в зрелых летах, погиб на поединке, как неосторожный мальчишка? Сколько тут вины его собственной, чужой, несчастного предопределения? В какой внезапной неблагоприятности к возникающему голосу России Провидение отвело око свое от поэта, давно составлявшего ее славу и еще бывшего (что бы ни говорили злоба и зависть) ее великою надеждой? <...>» (Б, с. 257—258).

Март, 13. Петербург. Жуковский посылает в Москву три посмертные маски Пушкина: для отца — С. Л. Пушкина, а также для Нащокина и Баратынского; Нащокину и Баратынскому отправлены их письма разных лет, адресовавшиеся к Пушкину (Б, с. 430).

1840

Февраль, начало месяца. Баратынский в Петербурге; в один из дней у Жуковского просматривает неопубликованные произведения Пушкина: «Есть красоты удивительной, вовсе новых духом и формою. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиной! Он только что созрел. *Что мы сделали, Россияне, и кого погребли!* — слова Феофана на погребение Петра Великого. У меня несколько раз навертывались слезы художнического энтузиазма и горького сожаления <...>» (Б, с. 270).

Отношения Пушкина и Баратынского, как известно, омрачены посмертной клеветой. В 1899 г. вышел «Татевский сборник С. А. Рачинского»

с 52 письмами Баратынского к И. В. Киреевскому; два письма, содержавшие критические отзывы о «Евгении Онегине» и «Царе Салтане» (см. в нашей сводке: 1832, март, начало месяца; 1832, июнь), послужили предлогом для заметок И. Л. Щеглова (Леонтьева) о тайном недоброжелательстве Баратынского к Пушкину и о Баратынском — прототипе Сальери в пушкинской трагедии. Догадки Щеглова, опубликованные летом 1900 г., тотчас были поддержаны В. В. Розановым¹, а вскоре В. Я. Брюсов опроверг их фактами². Он и все обращавшиеся впоследствии к этому казусу (М. Л. Гофман, Г. Мейер, Г. Хетсо³) вполне доказали вздорность подозрений на Баратынского, и не было бы нужды вспоминать их, если бы дело заключалось только в самобытных умозаключениях двух писателей, игнорировавших или просто не знавших факты, уже известные историкам литературы к 1900 году. Однако слух о зависти Баратынского возник задолго до того, как к нему приложили руку Щеглов и Розанов, — видимо, еще при жизни Пушкина и Баратынского.

Мы располагаем единственным прямым свидетельством об этом слухе — записью П. И. Бартенева, сделанной в 1851 г. со слов П. В. Нащокина: «Баратынский не был с ним искренен, завидовал ему, радовался клевете на него, думал ставить себя выше его глубокомыслием, чего Пушкин в простоте и высоте своей не замечал» (*Бартенев*, с. 345; запись впервые опубликована в 1925 г.⁴; на полях против слов Нащокина рукою С. А. Соболевского, знакомившегося с рукописью Бартенева, написано: «Это сушня клевета»).

Об отношениях Баратынского и Нащокина мы знаем немного. Вероятно, они познакомились еще в 1819 г. в Петербурге, когда оба принадлежали к одному дружескому кругу (см. 1819, *Петербург*), затем возобновили знакомство в Москве — в конце 1825 или в 1826 г., когда Баратынский сделался, как и Нащокин, московским жителем. Безусловно, во второй половине 1820-х — начале 1830-х гг. они оказывались за одним столом во время приездов в Москву Пушкина. Об их визитах друг к другу ничего не известно. Вероятно, для многих в Москве было очевидным сходство ситуаций в «Наложнице» Баратынского и в жизни Нащокина (в 1829—33 гг. он жил с цыганкой Ольгой Солдатовой); об этом сходстве см. в письме Пушкина к жене 22.9.1832: «Приехав в Москву, искал отыскивать Нащокина, нашел его <...> уже спокойнее в сношениях со своею Сарою» — *Ак.*, т. XV, с. 30; здесь именем героини Баратынского названа Солдатова; кроме общего сходства ситуаций, в издании «Наложницы» 1831 г. имелись строки, прямо применимые к Нащокину: «И заживешь ты госпожой, // Как с Фимкой Павел Удальской»). Независимо от их личных отношений между собой в глазах петербургского литературного окружения Пушкина именно Баратынский и Нащокин были ближайшими пушкинскими друзьями в Москве — только им были посланы посмертные маски Пушкина (1837, март, 13).

Об отношениях Нащокина и Пушкина известно несравненно больше⁵. Нащокин был самым откровенным другом Пушкина в 1830-е гг. и вполне сознавал это. «Он уверен, что такой близости Пушкин не имел более

ни с кем, уверен также, что ни тогда, ни теперь не понимают и не понимали, до какой степени была высока душа у Пушкина» (*Бартнев*, с. 351). С этой точки зрения короткость Пушкина с Нащокиным могла оказаться залогом неприязни Пушкина к тем, кто считался в обществе его друзьями, и наоборот, залогом их тайной неприязни к Пушкину. Отсюда такие, например, реплики Нащокина: «Пушкин не любил Вяземского, хотя не выражал того явно; он видел в нем человека безнравственного. <...> Гоголь никогда не был близким человеком к Пушкину. <...> Поэта Державина Пушкин не любил, как человека, точно так, как не уважал нравственных достоинств в Крылове» (*Бартнев*, с. 345, 360, 363). В контексте таких высказываний дурное мнение о Баратынском не исключение.

Вряд ли, однако, это мнение выражает только личное нерасположение Нащокина к Баратынскому. Скорее всего, сплетни вокруг Пушкина и Баратынского возникли независимо от Нащокина еще на рубеже 1820—1830-х гг. в Москве и опирались на целый комплекс амбиций и обид московских знакомых обоих поэтов. Выделим из этого комплекса несколько наиболее существенных моментов:

1. Разрыв Баратынского, Вяземского и Пушкина с «Московским телеграфом», перешедший со стороны Баратынского и Вяземского в открытую литературную вражду с Н. А. Полевым (1829, июнь, 28). См. обмен эпиграммами и пародиями между Баратынским и Полевым в конце 1829 — первой половине 1830 г. *Баратынский*: «В восторженном невежестве своем...» (*СЦ на 1830 г.*, с. 7); «Он вам знаком. Скажите, кстати...» (*ЛГ, 1830, 5 июня*, с. 258); «Писачка в Фебов двор явился...» (*ЛГ, 1830, 10 июня*, с. 264). *Полевой*: «Шалун, Гораций наших лет...» (*МТ, 1830, № 1*, с. 95); «Зачем мою хорошенькую музу...» (*НЖ, 1830, № 2*, с. 32); «Разуверение. (Элегия)» («Она прошла, бывшая радость...») (*НЖ, 1830, № 3*, с. 48—50); «Когда тебя свистком своим лихим...» (*НЖ, 1830, № 4*, с. 66); «Пришел поэт и пущен на Парнас...» (*НЖ, 1830, № 13*, с. 228—229).

2. Несбывшиеся надежды писателей «Московского вестника» (прежде всего — М. П. Погодина и С. П. Шевырева) на тесные литературные контакты и дружеские отношения с Пушкиным (Погодин, Дневниковая запись, 17.2.1831: «У Пушкина, верно, ныне холостой обед, а он не позвал меня. Досадно». — *ПВ, т. 2*, с. 22) и их холодно-сдержанное отношение к Баратынскому (см., например, слова Погодина о том, что к Баратынскому у него «не лежит сердце» — *ПВ, т. 2*, с. 21; см. также резкие слова Н. М. Рожалина о Баратынском в письме к А. П. Елагиной 14.3.1829 — *Б*, с. 418).

3. Одинаково скептическое мнение о дарованиях Баратынского как братьев Полевых (после разрыва 1829 года), так и Погодина — Шевырева (всегда): Н. А. Полевой. Рецензия на «Наложницу»: «Баратынский <...> дарит нас «Наложницею», в которой ни основная мысль, ни подробности, ни даже стихи не удовлетворяют самого снисходительного критика

<...> стихи в «Наложнице» тяжелы, неуклюжи, писаны так небрежно, что погрешности их непростительны едва начинающему писать» (МТ, 1831, № 6, с. 238—239, 241); К. А. Полевой. «Записки»: «Баратынский — поэт, <...> писавший не по вдохновению, а вследствие выводов ума <...>. В нем не было ни поэтического огня, ни оригинальности, ни национальности» (Полевой, с. 214). М. П. Погодин — С. П. Шевыреву, 20.11.1830: «Баратынский написал повесть в 8 песнях «Цыганку». Нет, это не поэзия, и далеко кулику до Петрова дня» (Б, с. 419). Шевырев: см. 1828, январь, 9.

4. Недоумение как Полевых, так и Погодина — Шевырева высокими пушкинскими оценками поэзии Баратынского и тем дружеским расположением к Баратынскому, которые неизменно демонстрировал Пушкин, иногда сознательно в противовес мнениям его критиков (см. реакцию Пушкина на резкий отзыв Шевырева о Баратынском: 1828, февраль, 19). Недоумение было тем болезненнее, чем менее внимания уделял Пушкин своим младшим московским знакомым (продолжение дневниковой записи Погодина от 17.2.1831: — о «холостом обеде» у Пушкина накануне его свадьбы: «<...> не позвал меня. Досадно. — Заезжал и пожелал добра. — Там Баратынский и Вяземский толкуют о нравственной пользе» — ПВ, т. 2, с. 22). — Непонимание пушкинской позиции рождало сплетню, острие которой было направлено против Пушкина (К. Полевой. «Записки»: «Баратынский <...> отчасти <...> обязан поэтическою славою своею Пушкину, который всегда и постоянно говорил и писал, что Баратынский чудесный поэт, которого не умеют ценить. <...> Говорили, что он превозносил Дельвига и Баратынского, чтобы тем больше возвысить свой гений, потому что если они были необыкновенные поэты, то что же сказать о Пушкине?» — Полевой, с. 214).

5. Критические отзывы Баратынского о Пушкине. Нам известны лишь два таких отзыва — уже упоминавшиеся: о «Евгении Онегине» и о «Царе Салтане». Можно, конечно, предположить, что благодаря И. В. Киреевскому эти реплики стали известны кому-то из недоброжелателей Баратынского. Но Киреевский был благородным человеком и вряд ли стал доверять секретное мнение своего друга — кому-то, чье придирчивое отношение к Баратынскому было ему известно. Скорее всего, критические замечания о произведениях Пушкина позволял сам Баратынский еще в 1826—29 гг. — в пору своих более-менее тесных литературных контактов с Полевыми и с Погодиным — Шевыревым. Об этом не сохранилось ясных свидетельств, кроме слов К. Полевого: «Когда приехал в Москву Пушкин <1826>, и начали появляться одно за другим сочинения его <...>, поговорить было о чем, и Баратынский судил об этих явлениях с удивительною верною, с любовью, но строго и основательно <...>. Он не был фанатиком ничьим, ни даже самого Пушкина, несмотря на дружбу свою с ним и на похвалы, какими тот всегда осыпал его» (Полевой, с. 214).

Последняя фраза усиливает московское недоумение насчет отношений Пушкина и Баратынского. Получается, что один другого неизменно

возносит, а другой, хотя бы и «с удивительною верностью», но тем не менее — судит первого «строго». Достаточно небольшой перестановки акцентов, чтобы недоумение превратилось в слух о тайной зависти. — Если же сопоставить упоминание о «строгости» суда Баратынского с тем впечатлением, которое на Баратынского произвели в 1840 г. показанные ему Жуковским неопубликованные произведения Пушкина 1830-х гг. («Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною <...>» — см.: *1840, февраль, начало месяца*), — можно догадываться, что именно более всего не удовлетворяло Баратынского во многих опубликованных произведениях Пушкина: отсутствие «силы и глубины» — «философии» (см. о «философской» установке Баратынского в его письме к Пушкину: *1825, декабрь, после 7*). Достаточно еще одной перестановки акцентов, чтобы слух о недоброжелательстве Баратынского к Пушкину дополнился уточняющим штрихом: «<...>думал ставить себя выше его глубокомыслием».

Мы не знаем, кто и когда первым переставил акценты. Известно лишь, когда и благодаря кому слух был письменно зафиксирован — в 1851 г., благодаря П. В. Нащокину.

* * *

Конечно, Баратынский не был столь же близким, как Нащокин, — задушевным и домашним другом Пушкина, и его отношения с Пушкиным развивались совсем иначе.

Они познакомились в Петербурге, когда в течение года жили неподалеку друг от друга (*1818, ноябрь—декабрь — 1819, январь*). Баратынский бывал у Пушкина (об одном посещении известно: *1819, февраль, между 12 и 28*); Пушкин бывал на квартире Баратынского и Дельвига (*1819, август — сентябрь — до конца года*); отголоски этих посещений находим в строках «Пиров», обращенных к Пушкину и Дельвигу. После перевода Баратынского из гвардии в армию и выезда в Финляндию (*1820, январь, около 10*) и последовавшей затем высылки из Петербурга Пушкина (*1820, май, 6 или 9*) они не переписывались, но периодически справлялись друг о друге.

Их отношения определялись не столько личными человеческими симпатиями, сколько ощущением своей принадлежности к одному дружескому кругу и сознанием параллелизма своих судеб поэтов-изгнанников. Отсюда частые упоминания друг о друге и обращения друг к другу в произведениях 1820—26 гг. *Пушкин*. «Баратынскому. Из Бессарабии» (*1821, март — апрель*); «Ему же» (*1822, январь — февраль*); «Что-то грезит Баратынский...» (*1820 — 1826*); «Алексееву» (*1821, сентябрь — декабрь*); XXX строфа III главы «Евгения Онегина» («Певец пиров и грусти томной...») (*1824, май, до 20, сентябрь, между 5 и 26*); III строфа V главы «Евгения Онегина»: упоминание зимнего пейзажа в «Эде» (*1826, январь, 4*); эпиграмма «Стих каждый в повести твоей...» (*1826, февраль, 20-е числа —*

март, первая половина); *Баратынский*. «Пиры»: несколько строк, обращенных к Пушкину (1820, декабрь, 13); «Богдановичу»: строки 81—89 (1824, июнь, 15); предисловие к «Эде» (1826, февраль, 1).

Прямое общение Пушкина и Баратынского возобновилось в начале декабря 1825 г., после того как Пушкин написал из Михайловского к Баратынскому в Москву (1825, ноябрь, конец месяца — декабрь, первые числа). После возвращения Пушкина из Михайловской ссылки (1826, сентябрь, 8) до его женитьбы (1831, февраль, 18) — период самого интенсивного их общения, поддерживавшегося преимущественно во время приездов Пушкина в Москву (1826, сентябрь, 8 — ноябрь, 1; декабрь, 19 — 1827, май, 19; 1828, декабрь, 6 — 1829, январь, 5—7; 1829, март — апрель; 1830, март, 11 — июль; август, 14 — сентябрь, 1—2; декабрь, 5 — 1831, май, 15; 1832, сентябрь, 21 октября, начало месяца; 1836, май, первая половина). Лишь трижды Баратынский и Пушкин не виделись в Москве: в конце сентября — начале октября 1829, когда Баратынский с семейством уехал из Москвы в родительское имение под Тамбов — Мару, а Пушкин проезжал Москву на пути из Грузии; в августе и в ноябре 1833 г., когда Пушкин был проездом через Москву по пути в Оренбург и обратно (однако в 1833 г. они встретились в Казани 5 сентября).

Регулярной переписки между ними не было. Сохранилось всего 3 письма Баратынского к Пушкину (1825, декабрь, после 7; 1826, январь, 7—20; 1828, февраль, до 23); письма Пушкина утрачены.

Важными факторами, скреплявшими их дружескую связь во второй половине 1820-х гг. были их отношения с Дельвигом и Вяземским (характерное признание Баратынского в письме к Вяземскому от 18.3 — 1.4.1829: «Пушкин здесь <...>. Как-то из нас двух ничего не выходит, как из двух мафематических линий. Необходима третья, чтобы составить какую-нибудь фигуру, и вы были ею» (Б, с. 180). Невозможно сказать, за отсутствием сведений, каково было самоощущение Пушкина при общении с Баратынским, но ясно, что Баратынскому, малоподатливому на дружескую непринужденность, не всегда было легко в диалоге с Пушкиным (см. в его письме — 1825, декабрь, после 7. «<...> пишу к тебе с тем затруднением, с которым обыкновенно пишут к старшим» — Б, с. 163). Они не сходились до степени той душевной откровенности, какая была, например, у Баратынского с Дельвигом, с И. В. Киреевским, с Н. В. Путьятой, а у Пушкина — с Нащокиным. Их отношения продолжали строиться, главным образом, на взаимном литературном сочувствовании и сознании своей принадлежности к одной литературной плеяде. Отсюда — совместные литературные предприятия и замыслы во второй половине 1820-х — начале 1830-х гг.: сотрудничество с Н. А. Полевым и затем разрыв с ним; издание под одной обложкой «Графа Нулина» и «Бала» (1828, декабрь, середина месяца), взаимодополняющие эпиграммы на В. И. Панаева (1827, начало года), М. Н. Муравьева (1827, март, начало месяца), М. Т. Каченовского (1829, март, 27), Ф. В. Булгарина (1831, январь, до 20), совместные эпиграммы на П. И. Шаликова и Булгарина (1827, май, 15, 16); замысел совместного

периодического издания (1830, декабрь); хлопоты Пушкина об издании Смирдиным собрания стихотворений Баратынского (1832, сентябрь, 21; декабрь, 2; 1833, февраль, 3).

До начала 1830-х гг. Пушкин неизменно высоко оценивал творчество Баратынского (см. его письма: 1821, апрель, 3; 1822, январь, 2, сентябрь, 1; 1824, январь, 12, февраль, 8; 1826, февраль, 20; 1831, январь, до 7; см. три наброска статей о Баратынском: 1827, август (?) — ноябрь; 1828, октябрь, между 8 и 19; 1830, октябрь — ноябрь; видимо, Баратынскому же адресован стихотворный набросок «О ты, который сочетал...», 1827). Людям, постонным пушкинскому литературно-дружескому кругу, «про Баратынского стихи при нем нельзя было и говорить ничего дурного» (С. П. Шевырев. — ПВ, т. 2, с. 40).

Впрочем, апологетические отзывы о Баратынском не исключали трезвого критического взгляда. Так, Пушкин был недоволен посланием Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» (1823, ноябрь, 16), иронизировал над классическими пристрастиями Баратынского (1824, июнь, после 15 — август), называл его за это «маркизом» (1824, ноябрь, конец месяца — декабрь, первые числа), критиковал финальную часть «Бала» (в частности, речь мамушки: 1828, декабрь, до 4), упрекал «Антикритику» Баратынского, написанную против Надеждина, в растянутости (1832, февраль, 4), отмечал ограниченность таланта Баратынского «прелестными миниатюрами» (там же), удивлялся «бесстыдству» мадригального стихотворения Баратынского, записанного в альбом А. А. Фукса (1833, сентябрь, 5—8). Но все негативные отзывы Пушкина о стихах Баратынского были делом внутренней критики, о которой можно было знать только ближайшим друзьям — того и другого — и не случайно все перечисленные замечания высказаны Пушкиным в письмах к тем, чье безусловное расположение к Баратынскому было ему прекрасно известно (Дельвиг, И. Киреевский, Н. Н. Пушкина).

Апологетических отзывов Баратынского о Пушкине сохранилось значительно меньше (1825, декабрь, после 7; 1826, октябрь, 26; 1827, ноябрь, 25; 1828, февраль, до 23; 1837, февраль, 5; 1840, февраль, начало месяца; см. также стихотворение «Новинское»: 1827, февраль, 8—14 или апрель после 3); статей о Пушкине Баратынский не писал. Но его уникальное историческое значение для русской литературы он осознал одним из первых современников Пушкина (см. сравнения Пушкина с Петром I: 1825, декабрь, после 7; 1840, февраль, начало месяца; см. также интонации панегирического некролога в письме о смерти Пушкина: 1837, февраль, 5). Что же касается отзывов о «Евгении Онегине» и «Царе Салтане», то они были для Баратынского делом такой же внутренней критики, как для Пушкина недовольство теми или иными сочинениями Баратынского, и недаром эти отзывы были адресованы И. В. Киреевскому, который не мог бы употребить во зло доверенность своего друга.

Отзывы Баратынского о «Евгении Онегине» и «Царе Салтане» сделаны в марте и июне 1832 г., а чуть раньше — в феврале того же года — Пуш-

кин констатировал ограниченность таланта Баратынского «прелестными миниатюрами» и сомневался в том, что Баратынский способен овладеть «кистью резкой и широкой» (1832, февраль, 4). Это последние известные нам развернутые оценки Баратынским и Пушкиным творчества друг друга: у Баратынского — интонации разочарования, у Пушкина — сомнения. Помимо собственно творческих причин их взаимного литературного охлаждения можно отметить еще и ряд событий, повлекших за собой их дальнейшее обоюдное невнимание. В начале 1831 г. умер Дельвиг; в 1832 г. окончательно уехал из Москвы в Петербург Вяземский; к середине 1831 г. Баратынский, сошедшись коротко с И. В. Киреевским, решительно перенес на того все свои дружеские откровения и литературные сочувствия. Дошло до того, что, узнав о намерении Киреевского издавать собственный журнал («Европеец»), Баратынский собрался отказать Пушкину в предоставлении своих стихов для «Северных цветов на 1832 г.», издаваемых в память Дельвига, а все написанное за 1831 год, даже начатую им биографию Дельвига, отдать Киреевскому (1831, октябрь; 1831; ноябрь). В конце концов, правда, Баратынский отправил для «Северных цветов» два стихотворения: «Мой Элизий» и «Бывало, отрок, звонким кликом...» (1831, ноябрь). (Пушкин поместил «Мой Элизий» в альманах, а «Бывало, отрок...» отклонил без объяснений.) — Этот случай показателен: Баратынский готов, в порыве доверия к Киреевскому, вовсе выключить Пушкина из своего ближайшего литературного круга.

Видимо, нечто подобное происходит и в отношениях Пушкина к Баратынскому: с 1831 г. имя Баратынского встречается в его письмах все реже, а в своих произведениях он более его не вспоминает.

И хотя осенью 1832 г. Пушкин помог Баратынскому договориться со Смирдиным об издании его стихотворений, а в сентябре 1833 г. они искренне радостно встретились в Казани — но, в сущности, оба уже выключили друг друга из поля зрения. Об их контактах после казанской встречи нет сведений на протяжении более чем двух с половиной лет. Когда же они увиделись в мае 1836 г., то встретились, видимо, вполне равнодушно (1836, май, 14 и 16).

Однако сознание своего бывшего литературного единства оставалось, и последним фактом их общения стало не то холодное свидание в мае 1836 г., а литературное дело — публикация одного из главных стихотворений Баратынского — «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» — в 4-м томе пушкинского «Современника».

1 См.: Щеглов И. Л. Нескромные догадки. — Торгово-промышленная газета. 1900. № 28, Приложение; Сомнительный друг. — Там же. № 40, Приложение. Перепечатано в книге И. Л. Щеглова «Новое о Пушкине» (СПб., 1902); Розанов В. В. Кое-что новое о Пушкине. — Новое время. 1900. № 8763, 21 июля. С. 2. Недавно републиковано без комментариев в изд.: Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX вв. М., 1990. С. 182—191.

- 2 См.: Брюсов В. Я. Баратынский и Сальери. — Русский архив. 1900. № 8. С. 527-545; Пушкин и Баратынский. — Там же. 1901. №1. С. 158-164; Старое о г-не Шеглове. — Там же. 1901. № 12. С. 574—579.
- 3 См.: Гофман М. Баратынский о Пушкине. — Пушкин и его современники. Вып. XVI. СПб., 1913. С. 143—160; Клевета на Баратынского. — Благонамеренный. Кн. I. Брюссель, 1926. С. 73—81; Мейер Г. Баратынский и Пушкин. (Вокруг старого спора). — Возрождение. 1956. С. 104-113; Хетсо Г. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Осло, 1873. С. 180—186.
- 4 Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851-1866 гг. / Текст подготовил М. А. Цявловский. М., 1925. С. 28.
- 5 См. Раевский А. Н. Друг Пушкина Павел Войнович Нащокин. Л., 1976; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л., 1989. С. 287.
- 6 См. об этих причинах: Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...» — В его кн.: О художественных мирах. М., 1985. С. 78 и след.

* * *

PS. Незадолго до того письма, в котором Баратынский сообщал Пушкину о его гениальности («ты, в ком поселился гений!») — см.: 1825, декабрь, после 7—29 марта того же года Баратынский писал Н. В. Путьте о себе: «<...> в молодости судьба взяла меня в свои руки. Все это служит пищею гению; но вот беда: я не гений» (Б, с. 155). Последние три слова полностью совпадают с кульминационной репликой пушкинского Сальери. И если хоть однажды Баратынский говорил нечто подобное Пушкину, то отнюдь не исключено, что именно самооценка Баратынского явилась источником реплики Сальери. Может быть, Пушкин и не скрывал этого от Баратынского.

Елена Дрыжакова

А. С. ПУШКИН И КНЯЗЬ ШАЛИКОВ

1

Известная эпиграмма «Князь Шаликов, газетчик наш печальный», сочиненная, как считается, А. С. Пушкиным вместе с Б. А. Баратынским в 1827 году¹, создала соответствующий сатирический образ князя Петра Ивановича Шаликова на многие десятилетия, а заодно и миф, что Пушкин не переставал смеяться над этим сентиментальным «графоманом» всю жизнь, что и нам, историкам литературы, надлежит делать. Многие поколения русских литературоведов считали своим долгом лягнуть князя Шаликова за «бездарность», за «эпигонско-приторную» «чувствительность», а заодно и за «реакционно-охранительные позиции». Даже такой серьезный исследователь, как Ю. Г. Оксман, публикуя письмо Шаликова к А. С. Пушкину, не преминул обругать Шаликова: «претенциозно-бездарный графоман», «руководитель казенных «Московских ведомостей»². При этом никто всерьез не интересовался его творчеством: ни стихи, ни проза, ни критика П. И. Шаликова не собраны и практически неизвестны ни читателям, ни литературоведам. Впрочем, кое-какие сдвиги сделаны в последние два десятилетия³.

Думается, настало все-таки время для историков русской литературы разобраться в любопытной судьбе этого писателя.

Петр Иванович Шаликов (1768—1852) был сыном небогатого грузинского князя, получил домашнее воспитание, служил кавалерийским офицером, вышел в отставку премьер-майором гусарского полка, в 1799 году поселился в Москве и более пятидесяти лет отдал служению русской литературе. Первые его стихи появились в печати в 1796 году:

В глубокой тишине природа вся дремала,
Когда за горы Феб скрыл луч последний свой;
Луна медлительно вид томный появляла
И будто бы делить хотела грусть со мной!
Прошедшее тогда вдруг мыслям все предстало,
И чувства сладкие унылость обняла;
Как листья на деревьях — так сердце трепетало;
Душа растрогана, утомлена была...

(«Вечернее чувство»⁴)

Мы слышим здесь привычные и надоевшие элегические медитации шестистопного ямба, мы воспринимаем также несомненно более «вялые», может быть, утрированные, но явные мотивы Жуковского... А между тем цитированные стихи написаны и напечатаны на шесть лет раньше, чем Жуковский подарил миру свои блистательные «вечерние» элегии.

П. И. Шаликов как русский сентиментальный поэт начинал вполне на уровне своего времени. Среди поэтов «Приятного и полезного препровождения времени» (1794—1798), не считая корифея Державина, лишь легковесный И. И. Дмитриев, бойко рифмующий В. Л. Пушкин да робко начинающий В. А. Жуковский выделялись поэтическим мастерством.

В «Аонидах» Карамзина (1796—1799) среди стихов В. В. Капниста, Н. П. Николаева, М. М. Хераскова, Д. И. Хвостова и многих других П. И. Шаликов ничуть не выделялся своей «бездарностью». Лишь Н. М. Карамзин в 1790-е годы как сентиментальный поэт безусловно превосходил Шаликова, и Шаликов понимал и признавал это превосходство, до конца своей жизни считая Карамзина «гением», своим учителем, которому и старался следовать в стихах и в прозе.

Современники, особенно противники Карамзина, часто ставили князя Шаликова рядом с Карамзиным и сосредотачивали на Шаликове свои насмешки над карамзинским («слезливым») направлением в литературе. По мнению М. А. Дмитриева, Шаховской в «Новом Стерне» (1805), представляя в карикатуре «чувствительного автора», «метил в ней на князя Шаликова, но стороною хотел выставить направление, будто бы данное Карамзиным»⁵.

Однако беспристрастный историк литературы, прочитав сентиментальные монологи графа Пронского, несомненно, почувствует в них отзвуки карамзинских «Писем русского путешественника». Что же касается сентиментальных путешествий Шаликова («Путешествие в Малороссию» 1803, «Другое путешествие в Малороссию» 1804, «Путешествие в Кронштадт» 1805), то он, конечно, ориентировался и прямо подражал Карамзину, что по литературной этике того времени было делом обычным. Скорее всего, Шаховской намеренно смешал Карамзина и Шаликова.

Именно на рубеж XVIII и XIX веков, когда русская сентиментальная поэзия еще не сложилась, приходится апогей поэтического творчества князя Шаликова. Три томика изящно изданных книжек: «Плод свободных чувствований» (чч. 1—3. М., 1798—1801) и продолжение из «Цветы Граций» (М., 1802), в которых сентиментальные прозаические миниатюры перемежались с чувствительными стихами, принесли Шаликову известность и поэтическую славу. Даже иронически к нему относящийся М. Дмитриев признает, что «с одного конца России до другого, кому не было известно имя князя Шаликова!»⁶.

Когда разгорелась полемика вокруг русского сентиментализма, совершенно естественно Шаликов оказался в одном лагере с Карамзиным и Дмитриевым. Последний хоть и не очень почитал Шаликова⁷, но помог

ему в организации журнала «Московский зритель» (1806), который должен был стать оплотом сентименталистов. Так Шаликов оказался втянутым в литературную полемику с «Другом просвещения»⁸, который был последовательным противником «нового» слога и направления.

Шаликов бросился в литературную войну со всею пылкостью своего темперамента. Хотя многие его критические статьи в «Московском зрителе» не подписаны, они легко могут быть обнаружены по соответствующей позиции и слогу. Иногда критика Шаликова была достаточно резкой и цензура не пропускала его статей⁹.

«Московский зритель» перестал существовать в том же 1806 году, но Шаликов уже через год пускается в издание нового журнала — «Аглая», подчеркивая в названии свою преемственность от известного альманаха Карамзина. Журнал просуществовал около четырех лет (1808—1812). Кроме стихов, часто литературных посланий к друзьям (В. Л. Пушкину, И. И. Дмитриеву и другим единомышленникам по защите «нового слога»), Шаликов продолжает критическую деятельность. Полемика о старом и новом слоге развивается. Шаликов состоит в числе старших, а в борьбу с шишковистами вступают все более и более молодые силы (Жуковский, Вяземский, Батюшков, Дашков). Сторонники Шишкова, «староверы», тоже консолидируются и активизируются; в 1811 году создается «Беседа любителей русского слова». Шаликов в первых рядах борцов с «беседчиками» и часто действует не вполне литературными средствами. Старый противник Шаликова П. И. Голенищев-Кутузов жалуется в 1811 году министру просвещения А. К. Разумовскому: «Некто князь Шаликов здесь на нашего Каченовского за критики на слезливцев письменно угрожает Каченовского прибить до полусмерти, почему бедный Каченовский принужден был просить защиты у полиции... Князь Шаликов, как всей публике здесь известно, есть человек буйный, необузданный, без правил и без нравственности»¹⁰.

Действительно, как утверждают многие его современники (М. Дмитриев, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский и др.), Шаликов отличался самлюбивым и вспльчивым характером и даже сильным мира сего мог говорить в глаза неприглядные вещи. Так, давая объяснение графу Растопчину, почему он остался в Москве во время нашествия французов в 1812 году (а остался он по недостатку средств), Шаликов не преминул напомнить графу его двуличную позицию в вопросе об оставлении Москвы: «Как же можно было уехать!... Ваше Сиятельство объявили, что будете защищать Москву на Трех Горах со всеми московскими дворянами, я туда и явился вооруженный, но не только не нашел там дворян, а не нашел и Вашего Сиятельства!»¹¹

После освобождения Москвы Шаликов в 1813 году издал брошюру «Историческое известие о пребывании в Москве французов», в которой рассказал о всех своих злоключениях и вообще о неблагородных нравах французской армии. Вскоре Шаликов стал сотрудничать в газете «Московские ведомости», а в конце 1816-го по протекции Карамзина получил

место редактора этой газеты¹². Он оставался редактором вплоть до 1838 года. Это обстоятельство несколько поправило его материальное положение, поскольку Шаликов не имел никаких доходов, а семья была большая (восемь человек детей, из которых в живых осталось четверо).

В литературной жизни Шаликов по-прежнему очень активен: он издает в 1815 году «Мысли, характеры и портреты», продолжая традиции сентиментальной прозы короткой формы (афоризмы, замечания, размышления и т.п.), а в 1816 году отдельной брошюрой печатает свои полемические «Послания в стихах князя Шаликова». В это же самое время он переводит труды М-me de Genlis (опять-таки идя по следам Карамзина¹³) и все более и более склоняется к прозе. Девять небольших повестей — «Полина», «Темная роща», «Леонтина» и др. — выходят в 1819 году отдельным изданием.

Наряду с традиционной сентиментальной фразеологией и с той данью, которую отдает Шаликов вместе с другими эпигонами Карамзина всем этим «бедным» Машам, Иннам, Маргаритам, Хлоям и т.п., в повести «Темная роща» мы читаем чувствительную историю бедного дворянина и «обыкновенной» дворянской девушки, чьи жестокие родители, мечтая о деньгах, не хотели выдавать свою дочь за небогатого человека. Любовь была, уж конечно, «вечная» и «неизменная», и, разлученная с возлюбленным, героиня предпочитает монастырь, а герой умирает от горя. Автор заключает повесть лирическим аккордом о горестной судьбе девушки и негодует по поводу «бедственных предрассудков», которые разрушили счастье влюбленных. Для конца 1810-х годов повесть выглядит вполне на уровне русской повести того времени, а по языку (ясному синтаксису, твердой грамматике) даже выгодно отличается от многих.

Это был период, когда Шаликов явно предпочитал для себя прозу. В предпринятом им собрании сочинений 1819 года (чч. 1—2) первый том отдан прозе. Однако настоящей страстью Шаликова была критика. В своей речи, прочитанной при вступлении в Общество Любителей Российской словесности в Москве 27 января 1817 года¹⁴ Шаликов говорил о необходимости критики для «нашей словесности», которая, находясь «в самом нежном возрасте», нуждается и в похвале, и в порицании, но более всего в «умеренности» и «опытности», «в благородной свободе» и «вкусе». По мнению Шаликова, «язык наш еще не обработан, не установлен, не подведен под твердые законы»¹⁵, хотя у нас есть «славнейший русский писатель» (Карамзин), вполне отвечающий «требованиям образованного природного языка»¹⁶. Эта определенная и респектабельная позиция Шаликова в вопросе о проблемах русского литературного языка, естественно, делала его пропагандистом и союзником Карамзина, и последний относился к Шаликову в этот период весьма доброжелательно, хотел сделать для него «всякую приятность», даже хлопотал о его делах перед возможными покровителями¹⁷.

Издав в двух частях собрание своих сочинений в прозе и в стихах, Шаликов прибавил к ним в 1822 году свой последний сборник «После-

дня жертва Музам». С 1832 года он становится издателем «Дамского журнала» и более всего сосредоточен на критике. Ему 55 лет, его профессиональный облик литератора сложился окончательно. Сатирические выпады против него Воейкова, Батюшкова, Вяземского, конечно, не забыты, но в Парнасской войне кому не доставалось!

2

Став членом арзамасского братства в 1815 году, молодой Пушкин, естественно, разделял симпатии и антипатии более старших друзей-арзамасцев: Батюшкова, Жуковского, Вяземского и своего «парнасского дяди» В. Л. Пушкина. Он, конечно, противник «староверов» «беседчиков» и защитник «нового слога» Карамзина. В дружеских посланиях и в сатирической поэме «Тень Фонвизина» более всего осмеян Д. И. Хвостов (который был постоянной мишенью насмешек карамзинистов начиная с 1800-х годов), слегка задеты Шишков и Шихматов и в соответствии с сатирическими деталями портрета Шаликова у Вяземского (в его известных стихах «Отъезд Вздыхалова») А. С. Пушкин рисует свой иронический портрет князя Шаликова:

В своем боскете князь Шальной,
Краса писателей-Морфеев,
Сидел за книжкой записной,
Рисуя в ней цветки, кусточки,
И, движа вздохами листочки,
Мочил их нежною слезой.

(СС, I, 169)¹⁸

«Вздохи», «нежные слезы» — это прямая переключка с Вяземским, а вот «князь Шальной» — это, скорее, от Батюшкова. Именно он, который терпеть не мог Шаликова, так называл его в письме к Вяземскому: «А эти шальные Шаликовы хуже шмелей! И посмотри, чем разродится его «Аглая». Гром и молнию бросит он на нас...»¹⁹ Пушкин в лицейских сатирических стихах все-таки предпочитал осмеивать «беседчиков» и «староверов» («Шишков, Шихматов, Шаховской...»).

Среди бумаг Пушкина 1821 года сохранились черновики незаконченного стихотворного послания к Вяземскому «Язвительный поэт, остряк замысловатый...», в которых неоднократно упоминается Ш<аликов>. В окончательной (предположительной) реконструкции послания читаем:

Блажен Фирсей рифмач миролубивый,
Пред знатью покорный, молчаливый,
Как Ш<аликов> добра хвалитель записной,
Довольный изредка журнальной похвалой,
Невинный фабулист или смиренный лирик...

(ПСС, XVII, 2, 679—680)²⁰

Среди зачеркнутых вариантов вместо хвалитель записной имеется: *любезник записной, союзник записной и готовый пламенеть добра союзник*

записной. Эти варианты представляются интересными. В восприятии Пушкина князь Шаликов — «невинный фабулист», «смирный лирик», «записной хвалитель добра». Все это в противоположность Вяземскому, который умел «разить невежество» «грозной рифмой». Сам Пушкин хотел бы быть таким же грозным «сатириком». Тем не менее противопоставленный этому Шаликов вовсе не осмеян Пушкиным, поскольку он все-таки «хвалитель» и «союзник» «добра».

В литературных страстях и пристрастиях 1810—1820-х годов А. С. Пушкин разбирался с легкостью, несмотря на юный возраст, и в отношениях к писателям-современникам имел подчас свои собственные, не совпадающие с друзьями симпатии и антипатии. Что касается князя Шаликова, то у А. С. Пушкина, кроме представления о нем Вяземского и Батюшкова, были еще и рассказы дяди В. Л. Пушкина, которого связывала с Шаликовым многолетняя дружба. Конечно, и В. Л. Пушкин посмеивался над экзальтированными любовными нежностями в стихах своего приятеля, но уважал в нем сверстника-поэта, «союзника», с которым вместе сражались под знаменем Карамзина. Несомненно, В. Л. Пушкин давал племяннику издания Шаликова, и А. С. Пушкин читал что-то из его сочинений.

В «Послании к цензору» 1822 года Пушкин, издеваясь над цензором А. С. Бируковым, упоминает многих своих современников-писателей, страдавших от цензуры или не пропущенных в печать. В числе их и В. Л. Пушкин с его «Опасным соседом». Рядом с ним упомянут Шаликов, в котором только глупый цензор может увидеть «вредного человека» (СС, II, 123).

В письмах из ссылки к П. А. Вяземскому, Л. С. Пушкину, А. А. Бестужеву А. С. Пушкин неоднократно вспоминает князя Шаликова. Он для него и иронический символ любовных излиний²¹, и поэт, разыгрывающий в стихах «невинность» в угоду «прекрасному полу»²². Эти иронические замечания вовсе не означают враждебности.

В письме к Вяземскому от 14 октября 1823 года по поводу цензурных искажений в «Кавказском пленнике» Пушкин просит напечатать первую строку предпоследней строфы следующим образом:

Все понял он... Прощальным взором

Это многоточие, которого нет в последующих изданиях поэмы²³, потерялось, а Пушкин придавал ему в 1823 году какое-то значение, предлагая поставить «несколько точек, в роде Шаликова»²⁴. Как видим, Пушкин читал Шаликова, часто прибежавшего к подобным многоточиям, и даже в своем поэтическом синтаксисе хотел воспользоваться шаликовским приемом.

В Михайловском, работая над первыми главами «Евгения Онегина», Пушкин часто в письмах отпускал острые иронические шутки иногда даже и не совсем в подходящих ситуациях. Зимой 1824 года умерла его тетка Анна Львовна, сестра В. Л. Пушкина. А. Л. Пушкина оставила по завещанию некоторую сумму Ольге Сергеевне Пушкиной. А. С. Пушкин,

поздравляя сестру с этим приобретением, пишет: «Au vrai j'ai toujours aimé ma pauvre tante et je suis fâché que Chalikof ait pissé sur son tombeau»²⁵. Пушкин, очевидно, прочел в «Дамском журнале» весьма неудачное послание князя Шаликова «К Василию Львовичу Пушкину. На кончину сестры его, Анны Львовны Пушкиной», где были следующие слова:

Брат лучший, лучшую утративший сестру!
Я знаю, слез, тобой струимых, не сотру...²⁶

Посмеяться над неудачным эпитетом к традиционно сентиментальному слову «слезы» Пушкин, конечно, не преминул. Но, как видим, выходящий с начала 1823 года «Дамский журнал» князя Шаликова он иногда читал. Последующие письма показывают, что сама идея издания журнала для женщин представлялась Пушкину «большой заслугой» Шаликова.

В сентябре 1824 года, готовя к печати первую главу «Евгения к Онегина», Пушкин, как известно, приложил к ней в качестве предисловия «Разговор книгопродавца с поэтом». В этой первой редакции «Разговора...» на призыв Книгопродавца писать для женщин Поэт отвечает:

Самолюбивые мечты,
Утехи юности безумной!
И я, средь бури жизни шумной,
Искал вниманья красоты.
Глаза прелестные читали
Меня с улыбкою любви;
Уста волшебные шептали
Мне звуки сладкие мои:
Но полно; в жертву им свободы
Мечтатель уж не принесет;
Пускай их Шаликов поет,
Любезный баловень природы²⁷.

Как видим, Пушкин не только вполне серьезно говорит о Шаликове как о поэте любви, но не отказывает ему и в поэтическом таланте: «любезный *баловень природы*».

В более ранней редакции было:
Но полно! в жертву им свободы
Моя душа не принесет,
Пускай их Шаликов поет
Роскошный баловень природы

(ПСС, II, 841)

Из писем к Вяземскому выясняется, что брат Пушкина, Лев Сергеевич, иронически относящийся к Шаликову, предлагал другой вариант: «...увидев у меня князя Шаликова, — пишет А. С. Пушкин, — он присоветовал мне заменить его Батюшковым, я было и послушался, да стало жаль, et j'ai remis bravement Chalikof! Это могу доказать черновою бумагою»²⁸. Действительно, в зачеркнутых вариантах черновиков «Разговора...» есть строки:

Пускай их Батюшков поет
Любезный баловень природы.

Пушкин отверг Батюшкова, но сохранил эпитет: так о Шаликове вместо: *роскошный* стало *любезный*.

А. С. Пушкин, конечно, предполагал, что некоторые его друзья, иронически относящиеся к Шаликову, в частности П. А. Вяземский, будут удивлены столь сочувственным упоминанием в «Разговоре...» имени Шаликова. В письме к Вяземскому от 19 февраля 1825 года Пушкин писал: «Ты увидишь в Разг. Поэта и Книг. Мадригал Кн. Шаликову. Он милый поэт, человек достойный уважения и надеюсь, что искренняя и полная похвала с моей стороны не будет ему неприятна. Он именно Поэт прекрасного пола. Il a bien mérité du sexe, et je suis bien aise de m'en être exphiqué publiquement»²⁹.

Первая глава «Онегина» с «Разговором...» вышла в феврале 1825 года, а в № 8 «Дамского журнала» (вышел в апреле 1825) Шаликов напечатал стихотворение «К Александру Сергеевичу Пушкину на его отречение пять женщин», где реагировал не столько на комплимент Пушкина в свой адрес, сколько поэтически «обвинял» его в измене «грациям», «харитам», «сиренам». Он предлагает Пушкину «вечно» воспевать женщин, чьи «ножки»,

...конечно,
Не хуже головы мужской,
Набитой спесью, чванством вечно
И тем не менее — пустой!³⁰

Так Шаликов остался верен самому себе: несомненно, польщенный пушкинским «мадригалом», он сделал вид, что обиделся на Пушкина за женщин. Впрочем, во всех критических заметках «Дамского журнала» о Пушкине неизменно говорилось с большими похвалами³¹.

В письме к Вяземскому от 25 мая 1825 Пушкин, еще не прочитав стихов Шаликова, удивлялся, что Шаликов как будто «обижается моими стихами»³². Возможно, Пушкин получил какие-то сведения от гостившего у него Дельвига. Однако в 1829 году во втором издании первой главы «Онегина» с «Разговором...» Пушкин не снял «мадригала» Шаликову. Он заменил его имя на нейтральное «юноша» лишь в 1835 году, печатая «Разговор...» в четвертой части своих «Стихотворений» как заключительное послесловие ко всему собранию. Из первого полного издания «Евгения Онегина» в 1833 году Пушкин, как известно, «Разговор...» исключил.

Осенью 1826 года А. С. Пушкин получил, наконец, разрешение бывать в Москве. Зимой 1826—1827 года он провел бурно, общаясь с друзьями после долгого вынужденного перерыва. Тогда же состоялось его личное знакомство с князем Шаликовым. Он встречал его и в доме своего дяди, и у П. В. Нащокина, и в доме Ушаковых. В альбоме сестер Ушаковых сохранились рисунки Пушкина и среди них знаменитый дружеский шарж Пушкина на Шаликова³³. Шаликов изображен в профиль во фраке, с неизменной лорнеткой, лицо добродушное с характерным большим грузинским носом, на котором можно видеть что-то похожее на цветок.

15 мая 1827 года М. П. Погодин устроил отъезжающему в Петербург Пушкину прощальный завтрак, на котором присутствовали несколько литераторов (П. А. Вяземский, Е. А. Барыгинский, С. А. Соболевский,



цензор И. М. Снегирев и др.). По свидетельству двух присутствующих (Снегирева и Погодина), на этом завтраке и была написана Пушкиным вместе с Баратынским известная эпиграмма «Князь Шаликов, газетчик наш печальный»³⁴. Однако П. А. Вяземский сомневался в авторстве Пушкина и приписал на полях первой публикации эпиграммы³⁵: «Вряд ли Пушкина, разве Соболевского с содействием Пушкина»³⁶. Весьма замечательно, что именно Вяземский сомневался в авторстве Пушкина, поскольку знал из писем Пушкина о весьма дружеском его расположении к Шаликову. Впрочем, эпиграмма могла быть и не быть пушкинской. Это ничего не меняло. Пушкин, конечно, понимал второсортность «Дамского журнала» со старомодными посланиями в стихах самого издателя, с его же примитивной критикой и неизменными модными картинками. Планируя с начала 1830-х годов издание собственного журнала, Пушкин хотел вести дело иначе, на высокопрофессиональной основе.

«Соперничествовать с Раичем и Шаликовым как-то совестно», — пишет он Вяземскому 2 мая 1830 года³⁷. «Дамским журналом» Пушкин, возможно, вообще в эти годы перестал интересоваться, но газету «Московские ведомости» он читал регулярно, о чем есть по крайней мере три свидетельства самого Пушкина: в письме к Н. Н. Гончаровой от 18 ноября 1830 и в письме к М. П. Погодину от начала апреля 1834 года³⁸. Кроме того, в одном из вариантов белого автографа статьи «Путешествие из Москвы в Петербург» (1834—1835) Пушкин писал: «Признаюсь в моей

слабости: Московскую словесность я всегда предпочитаю Петербургской и охотнее читаю ведомости князя Шаликова, нежели «Северную пчелу» (ПСС, т. XI, 486).

Работая над седьмой главой «Евгения Онегина» осенью 1828 года, Пушкин, конечно, описывал московские картины по личным воспоминаниям. Князь Шаликов запомнился ему как характерная и типическая фигура московских гостиных. В черновиках седьмой главы мы находим попытки Пушкина изобразить его в числе многих других *реальных* своих современников:

Московских дам поэт печальный
Ее находит идеальной
И прислонившись у дверей
Элегию готовит ей —

(ПСС, VI, 458).

Имени Шаликова здесь не названо, но в зачеркнутых вариантах первой строки читаем: *Поэт печальный и журнальный/Певец печальный и журнальный/Московских дам поэт бульварный/Московских дам поэт журнальный*. В вариантах третьей строки находим: *И опускает перед ней лорнет/И посылает мадригал/И ей почт<ительно>...* Ясно, что перед нами попытка изобразить Шаликова (рядом с Вяземским) среди почитателей Татьяны. Перебрав варианты, Пушкин как будто остановился на самом положительном: *Поэт печальный*, но в окончательном тексте, создавая отнюдь не идиллическую картину московского света:

И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой

(СС, 5, 61)

— Пушкин убирает смешного Шаликова, и вместо него с элегией для Татьяны появляется *Один какой-то шут печальный*. Конечно, кто-то мог отнести эти язвительные слова на счет Шаликова, но сам А. С. Пушкин вряд ли стал бы почти в то же самое время печатно называть человека «шутом» и «любезным баловнем природы» (1829 год, вторая перепечатка первой главы). Да и не мог Пушкин сказать о Шаликове «какой-то», что означает в данном контексте «незнакомый». Пушкин убрал *печального, журнального, бульварного* поэта Шаликова и заменил его *незнакомым* элегическим «шутом». Но возможно, в этом запоздалом авторе элегий Пушкин намекал на какое-то конкретное лицо.

Князь Шаликов старел. В 1833 году прекратилось издание «Дамского журнала». Однако он по-прежнему появлялся на прогулках на Тверском бульваре. Пушкин видел его и в 1833 году, когда Шаликову было уже 65 лет. Невозможно сказать, сохранил ли до этого времени свой эксцентричный сентиментальный костюм и манеры, которые неоднократно описывали современники³⁹, но в литературном *стиле* он оставался самим собой.

А. С. Пушкин посетил Шаликова в мае 1836 года, но не застал его дома. Шаликов ответил на визит письмом, намеренно употребляя ультрасентиментальные приемы: «Ах! как я жалел, жалею и буду жалеть, что поспешил вчера сойти с чердака своего, где мог бы принять бесценного

гостя <...> и, присовокуплю, редкого для всех гостя!..»⁴⁰. Далее Шаликов просит прислать ему «в подарок» «Современник», о выходе которого он «возвещал» в «Московских ведомостях», и прилагает к письму весьма слабые стихи «К портрету Карамзина» для публикации в «Современнике». Пушкин стихов не напечатал, но «Современник» послал, о чем вспоминал Вяземский уже после смерти Пушкина⁴¹.

П. И. Шаликов пережил многих своих друзей и современников. Письма Карамзина он хранил многие годы как драгоценную реликвию. Предлагая М. П. Погодину, собиравшему в 1840-е годы ценные архивные документы, купить у него эти письма, Шаликов очень удивился, когда Погодин пожелал «взглянуть» на них «прежде». «Мне кажется, взгляд здесь вовсе не нужен, — писал он Погодину. — Письма *Карамзина*, — и довольно»⁴². Вяземский и Жуковский были для него последними карамзинистами, к которым он мог обратиться за помощью «священным для нас именем Карамзина»⁴³. А обращаться приходилось: князь Шаликов до конца своей жизни так и остался бедняком. Жил в тесной казенной квартире при типографии «Московских ведомостей», имел большую семью, к которой был горячо привязан и старался дать подходящее воспитание своим четырем детям. Сыновья его были военными, старшая дочь Наталья стала писательницей, младшая Софья вышла замуж за М. Н. Каткова.

Умер Шаликов глубоким стариком в 1852 году в своей маленькой деревеньке под Серпуховым.

- 1 А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1974. С. 36.
- 2 Лит. наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 603.
- 3 В 1971 году в подготовленной Ю. М. Лотманом и М. Г. Альтшуллером книге «Поэты 1790—1810-х годов» (Большая серия Библиотеки поэта) автор этой статьи по просьбе составителей подготовила и напечатала небольшую подборку стихов Шаликова. Двумя годами позже В. В. Пухов нашел в ЦГАЛИ и опубликовал в журнале «Русская литература» (1973. № 2) несколько писем русских писателей к Шаликову. Еще одно письмо Шаликова к Жуковскому было опубликовано в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год» (Л., 1984). В 1977 году В. П. Степанов включил в книгу «Русская басня XVIII—XIX веков» (Большая серия Библиотеки поэта) семь басен Шаликова 1808—1820 гг., заметив в примечаниях, что в них содержится «стилистически гладкая, изящная по сюжету, мягкая моральная сентенция» (с. 593). В 1979 году (первый раз после 1819) повесть Шаликова «Темная роща» была включена в сборник «Русская сентиментальная повесть» (МГУ, 1979) и, наконец, в 1990 та же «Темная роща» и два «Путешествия» князя Шаликова были включены в книгу русской сентиментальной прозы: «Ландшафт моих воображений» (М., 1990).
- 4 Поэты 1790—1810-х годов. С. 632.
- 5 *Дмитриев М.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 88.
- 6 Там же. С. 98.
- 7 См., например, его эпиграмму 1803 года, где стихи Шаликова названы «галиматшей». — *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С. 347 (Большая серия Библиотеки поэта).

- 8 См. об этом: *Альтшуллер М. Г.* Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века («Друг просвещения» и «Московский зритель»). — XVIII век. Сб. 10. Л., 1975. С. 98—106; *Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев* в литературных полемиках начала XIX века. — XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 139—179.
- 9 Об этом писал И. И. Дмитриев Д. И. Языкову. См.: *Дмитриев И. И.* Сочинения. Т. 2. СПб., 1893. С. 198—199.
- 10 *Васильчиков А. А.* Семейство Разумовских. Т. 2. СПб., 1880. С. 369.
- 11 *Дмитриев М.* Мелочи... С. 99.
- 12 См. об этом поздравительное письмо Карамзина к Шаликову в указанной публикации В. В. Пухова (с. 159).
- 13 «*Deuxièmes lettres d'amour*» Жанлис были переведены и изданы Карамзиным в 1816 году.
- 14 Опубликована в т. 1 «Сочинений Князя Шаликова» (М., 1819).
- 15 Там же. С. 11—12, 13, 16.
- 16 Там же. С. 9.
- 17 См. указанную публикацию В. В. Пухова «П. И. Шаликов и русские писатели его времени». — Русская литература. 1973. № 2. С. 159.
- 18 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956—1958. В дальнейшем: СС с указанием тома и страницы.
- 19 *Батюшков К. Н.* Сочинения. Т. 2. М., 1989. С. 199.
- 20 Черновые варианты приводятся по: Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I—XVII. [М.; Л.], 1937—1959. В дальнейшем: ПСС с указанием тома и страницы.
- 21 *Пушкин.* Письма/Под ред. Б. Л. Модзалевского. Т. 1—3. М.; Л., 1926—1935. Т. 1. С. 53. В дальнейшем: Письма с указанием тома и страницы.
- 22 *Письма.* 1, 71.
- 23 В черновиках первоначально было:
Все понял он — прощальным взором
(ПСС, IV, 337).
- 24 *Письма.* 1, 54.
- 25 *Письма.* 1, 103.
- 26 Дамский журнал. 1824. № 22. С. 128.
- 27 Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. <Глава первая.> СПб., 1825. С. XVI—XVII (*Пушкин А. С.* Евгений Онегин. <Факсимильное воспроизведение>. Горький, 1989).
- 28 *Письма.* 1, 132.
- 29 Там же.
- 30 Поэты 1790—1810-х годов. С. 649.
- 31 См., например: Дамский журнал. 1825. № 6. С. 242—246. После выхода отдельным изданием второй главы «Евгения Онегина» Шаликов напечатал отзыв о ней в стихах, имитирующих ритм, синтаксис и лексику пушкинского романа. См.: Поэты 1790—1810-х годов. С. 649—650.
- 32 *Письма.* 1, 131.
- 33 Л. Майков в своей биографии Пушкина в главе «Знакомство Пушкина с семейством Ушаковых» рассказывает об альбоме, в котором сохранились «портреты князя Шаликова и известного драматурга А. А. Шаховского, не чуждые карикатурного оттенка, но в то же время поразительные по своему сходству» (*Майков Л.* Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб.,

1899. С. 362). В другом месте Майков замечает, что в числе других портретов «можно узнать князя Шаликова, с его длинным грузинским носом и с лорнетом в руке» (с. 365). Этот альбом, по указанию Майкова, находился на Московской Пушкинской выставке 1880 года, и некоторые рисунки из него помещены в «Альбоме» этой выставки. Н. Лернер утверждает, что Пушкин в карикатуре на Шаликова изобразил его «в «пушкинской» комнате знаменитого нащокинского домика», где он «внимательно прислушивается к словам Пушкина, который что-то читает вслух» (*Лернер Н.* Заметки о Пушкине. — Пушкин и его современники. Вып. XVI. СПб., 1913. С. 52).
- 34 *Лернер Н.* Ук. соч. С. 50—51; Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 36.
- 35 Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений <Под ред. П. В. Гербеля>. Берлин, 1861. С. 109.
- 36 Цитирую по указанной статье Н. Лернера, с. 51.
- 37 *Письма.* 2, 87.
- 38 См.: *Письма.* 2, 116; Пушкин. *Письма* последних лет. 1834—1837. Л., 1969. С. 32.
- 39 *Дмитриев М.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 94; *Вигель Ф. Ф.* Записки. Т. 1. М., 1928. С. 344—345, 349—350. См. также донос Фон-Фока И. И. Дибичу от 6 января 1827 года: Русская старина. 1900. № 1. С. 99—100.
- 40 Лит. наследство. Т. 16—18. С. 602—603.
- 41 См. об этом: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2-е. Л., 1989. С. 490.
- 42 *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. IX. СПб., 1895. С. 202.
- 43 См. письмо Шаликова к Жуковскому от 17 июля 1839 года в кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л., 1984. С. 109.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

Марк Альтшуллер

ПУШКИН, БУЛГАРИН, НИКОЛАЙ I И СЭР ВАЛЬТЕР СКОТТ

В конце 1829 года (цензурное разрешение — 13 октября) появился исторический роман Фаддея Венедиктовича Булгарина «Димитрий Самозванец». Это был один из самых первых русских исторических романов. (Несколькими месяцами раньше вышел «Юрий Милославский» М. Загоскина.) Его автор, талантливый и энергичный Фаддей Булгарин, сумел в то же время снискать себе и у современников, и у историков литературы весьма скандальную репутацию, во многом заслуженную. Его обвиняли в пасквилях и доносах, в моральной нечистоплотности, в постоянных связях с III отделением, т.е. тайной полицией, чьим информатором он являлся много лет¹.

Булгарин, очень чувствительный и к материальному успеху и к писательской славе, превосходно чувствовал конъюнктуру рынка. Только что закончив нравоописательный приключенческий роман «Иван Иванович Выжигин», имевший шумный читательский успех, он принимается за исторический роман, подогреваемый слухами о работе Загоскина над «Юрием Милославским». Громадный роман Булгарина был написан едва ли не за три месяца (8, 258). Он имел очень большой по тому времени тираж (около двух тысяч экземпляров²) и уже в 1830 году потребовалось второе издание.

Было, однако, одно обстоятельство, придававшее, по крайней мере для посвященных, скандальный привкус вновь появившемуся роману. Двусмысленная ситуация заключалась в том, что еще в 1825 году Пушкин написал на ту же самую тему (о приходе Дмитрия Самозванца к власти) трагедию «Борис Годунов». И сам Пушкин и его ближайшее окружение усмотрели в романе Булгарина ряд заимствований из еще не напечатанной трагедии. (Она была разрешена царем к публикации только в 1830 году и вышла из печати в 1831 г.)

В принципе ничего удивительного не было в том, что вместе и вслед за Загоскиным Булгарин обратился к эпохе «смутного времени», одной из наиболее драматических и кровавых эпох в истории России. Однако 18 апреля 1830 г. Булгарин счел нужным обратиться к Пушкину с письмом:

«Милостивый государь

Александр Сергеевич!

С величайшим удивлением услышал я от Олина, будто Вы говорите,

что я *ограбил* вашу трагедию *Борис Годунов*, переложил *ваши стихи* в прозу, и взял из *вашей трагедии* сцены для *моего* романа! Александр Сергеевич! Поберегите свою славу! Можно ли взводить на меня такие небывлицы? Я не читал вашей трагедии (в этом честию уверяю. Мне рассказали содержание, и я, признаюсь, не согласился во многом. Представлю тех, кто мне рассказывал), кроме отрывков печатных, а слышал только о ее составе от читавших и от вас. В главном, в характере и в действии, сколько могу судить по слышанному у нас совершенная *противоположность*. ...Неужели обрабатывая один (т.е. по имени только предмет), надобно непременно красть у другого? У кого я что выкрал? Как я мог красть по наслышке?» (16, т. 14, 67)

Слова Булгарина, кажется, не лишены справедливости. В самом деле, трудно упрекать писателя за выбор им даже не той же темы, а той же исторической эпохи для своего произведения. Вопрос о текстуальных заимствованиях также весьма не прост. Дело в том, что для обоих авторов (Булгарин не упоминает об этом в своем письме) основным историческим источником их художественных текстов была «История государства Российского» Н. М. Карамзина. Поэтому текстуальные совпадения (а исследователи насчитали их около двухсот — 8, 261) тоже в принципе ничего не доказывают.

В одном очень важном пункте своего письма Булгарин, однако же, солгал. «Бориса Годунова» он *читал*, и даже очень внимательно. Недаром он несколько раз возвращается в коротком письме к этому вопросу: «не читал», «слышал только», «по наслышке».

В конце декабря 1826 года Пушкин в ответ на запрос Бенкендорфа должен был представить Николаю I рукопись своей трагедии. Царь читать ее не стал, а повелел из нее «сделать выдержку кому-нибудь верному» (15, 412). Так появились хорошо известные в пушкиноведении «Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве»³. По аргументированному мнению большинства исследователей, автором «Замечаний» был Булгарин⁴. Он внимательно прочел трагедию Пушкина, и вполне вероятно, что она послужила для него толчком к созданию его собственного исторического романа. Тем более что сам он очень интересовался исторической беллетристикой, писал исторические повести и еще в 1823 г. читал на заседании «Вольного общества любителей российской словесности» отрывок из своей работы «Марина Мнишек, супруга Димитрия Самозванца»⁵, напечатанной полностью в «Сочинениях Фаддея Булгарина» в 1827 году, задолго до появления «Димитрия Самозванца» и публикации «Бориса Годунова».

К чести Булгарина нужно сказать, что он вовсе не пытался «зарезать» пушкинскую трагедию. Общий вывод рецензента был таков: «За сими исключениями и поправками <а их предлагается весьма немного. — М. А.>, кажется, нет никакого препятствия к напечатанию пьесы» (15, 414).

В то же время Булгарин обращает внимание на связь трагедии с традициями Вальтера Скотта. Это естественно, т.к. в сознании читателя

начала XIX века любое художественное произведение на историческую тему прежде всего вызывало ассоциации с творчеством английского романиста. Когда Булгарин пишет, что «цель пьесы — показать исторические события в естественном виде, в нравах своего века» (15, 413), то он употребляет формулировку, вполне приложимую к любому роману Скотта. Хорошо известный политический консерватизм Скотта перекликается с определением политической позиции Пушкина как автора «Годунова»: «Дух целого сочинения монархический, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора...» (15, 413). Наконец, Булгарин обращает внимание на известную особенность романов Скотта: обилие в них драматического элемента, многостраничные диалоги персонажей — и соотносит ее с разбираемой трагедией: «У Пушкина это разговоры, припоминающие <т.е. напоминающие. — М. А.> разговоры Валтера Скотта. Кажется, будто это состав листов из романа Валтера Скотта!» (15, 414)

Представляется странным, что специально отмечаются «разговоры», из которых только и может состоять драматическое произведение и которое, естественно, и не содержит ничего, кроме «разговоров». Очевидно, в «разговорах», т.е. в языке пушкинских персонажей рецензент увидел характерную для Скотта «естественность истории».

В литературном отношении Булгарин оценил трагедию очень не высоко: «Литературное достоинство гораздо ниже, нежели мы ожидали» (15, 413).

По-видимому, Николай I обратил особое внимание на сопоставление трагедии с романами Скотта. Он был большим поклонником английского романиста. Они были даже лично знакомы. В конце 1816 — начале 1817 годов Великий князь Николай провел четыре месяца в Англии (28, 78—91; 1, 266—267). В середине декабря он посетил Эдинбург. 19 декабря (а не 16, как говорит М. П. Алексеев) состоялся торжественный обед, данный Эдинбургским мэром Вильямом Арбутнотом (William Arbuthnot) Великому князю. После обеда были пропеты стихи, сочиненные Вальтером Скоттом в честь высокого гостя.

Стихи начинаются с прославления Александра I («God protect brave Alexander»), с которым Скотт тоже был знаком: в 1815 году Скотт был в Париже, где находился тогда английский посол в России лорд Каткарт (Cathcart). Посол пригласил Скотта на торжественный обед, на котором представил романиста русскому царю (25, 500).

Вторая и последняя строфа стихотворения посвящена Николаю:

Hail! then, hail! illustrious Stranger!
 Welcome to our mountain strand;
 Mutual interests, hopes, and danger
 Link us with thy native land.
 Freeman's force, or false beguiling,
 Shall that union ne'er divide,
 Hand in hand while peace in smiling,
 And in battle side by side⁶.

Вернувшись домой, Николай проводил вечера с молодой женой за чтением Вальтера Скотта. В его библиотеке находилась хорошая подборка романов Скотта, и супруга императора давала их читать своим фрейлинам (12, 10).

Николай не был большим любителем художественной литературы. Он постоянно путал Гоголя с В. Соллогубом и никак не мог собраться прочесть «Мертвые души» (21, 375—376, 438). Читать пьесу Пушкина ему было скучно и тяжело. Тем более что рукопись была грязная, с поправками — другой у Пушкина, когда он получил запрос Бенкендорфа, не было. Узнав, что драматический текст чем-то похож на знакомые ему и привлекательные романы, император по-читательски простодушно захотел увидеть русский исторический роман шоттовского типа, которого в России в 1827 году еще не было. Он начертил на первом листе «Замечаний» известную резолюцию: «Я считаю, что цель г.Пушкина была бы выполнена если б с *нужным очищением* переделал комедию⁷ свою в историческую повесть или роман на подобие *Вальтер Скотта*» (15, 415).

Фактически это было запрещение печатать трагедию. Приговор царя оказался более суровым, чем мнение не только Булгарина, но и Бенкендорфа, написавшего Николаю: «...с немногими изменениями ее <пьесу. — М. А.> можно напечатать...» (15, 415)

Пушкин отказался от царского предложения («...я не в силах переделать однажды мною написанное» (15, 415)). Зато за выполнение поставленной царем задачи взялся Булгарин и написал свой роман, разумеется, вполне в «монархическом духе». В этом романе он последовательно осуществил все отмеченные в «Замечаниях» «вальтерскоттовские» принципы и приемы.

Прежде всего следует отметить обилие диалогов, которые, особенно в 4-й части, превращаются в многостраничные почти самостоятельные драматические сцены, чего не встречается у Скотта. Булгарин считал это важной особенностью своего романа, он писал, что «дал новые формы... Русскому Историческому Роману, соединив драматическое действие с рассказами и вводными повествованиями» (5, ч. I, XXVII). Как и Скотт, Булгарин стремится к историческому правдоподобию, изображению «естественного вида исторических событий».

Свои взгляды на исторический роман Булгарин изложил в предисловии к первому изданию. Несомненно, в его сознании как некий образец и основная точка отсчета присутствовала структура романов Скотта.

Прежде всего Булгарин ставит вопрос об историческом правдоподобию своего романа. После Скотта обязательным для исторической беллетристики стало правдивое, с большими или меньшими допусками, изображение событий, как они были описаны в исторических сочинениях и исторических источниках. «Завязка его <романа. — М. А.>, — пишет Булгарин, — История. Все современные гласные происшествия изображены мною верно, и я позволял себе вводить вымыслы там только, где история молчит или представляет одни сомнения. <...> Вымыслами я только

связал истинные исторические события и раскрыл тайны недоступные историкам» (5, ч. I, VII—III).

Булгарин здесь очень глубоко и точно формулирует сущность художественного открытия, сделанного Скоттом: связь между научным фактом и художественным воображением, синтезированной в историческом романе. (Ту же мысль впоследствии развил Ю. Тынянов в своем известном несколько парадоксальном замечании: «Там, где кончается документ, я начинаю». — «Как мы пишем».)

На деле изучение истории было у Булгарина не очень тщательным (далеко не таким, как у Н. Полевого, И. Лажечникова, Пушкина в «Капитанской дочке»). Основным источником, как и большинству русских исторических писателей начала XIX века, служил ему Карамзин. Читал Булгарин и польских историков, о которых он упоминает в примечаниях, и опубликованные к тому времени сообщения иностранцев о событиях «смутного времени». В частности, важным источником для него, как и для Пушкина, были записки капитана Маржетерга. Важна, однако, была не тщательность исторических изучений, важен был принцип: история лежит в основе художественного повествования. Булгарин тщательно соблюдал этот принцип и снабдил, по примеру Скотта, свой роман обильными историческими примечаниями и ссылками на источники.

Следующая важная проблема, о которой говорит Булгарин в предисловии, — это характеры героев его романа. Здесь перед Булгариным возникли сложные задачи, ибо он далеко отошел от типовой композиции романов Скотта, у которого передний план всегда занимают вымышленные персонажи, и проблема исторического правдоподобия для наиболее активно действующих героев, таким образом, не возникает. В «Димитрии Самозванце» все основные (в отличие от Скотта) и многие второстепенные персонажи — исторические личности. Булгарин настаивает на том, что их изображение в романе соответствует исторической правде: «Все исторические лица <а их, как мы говорили, большинство в романе. — М. А.> старался я изобразить точно в таком виде, как их представляет история. Роман мой можно уподобить окну, в которое современник смотрит на Россию и Польшу при начале XVII-го века: многие исторические лица видны через сие окно, но описаны они столько, сколько глаз историка мог их видеть, и по мере участия их в происшествии» (5, ч. I, IX).

Булгарин, таким образом, поставил перед собой весьма сложную художественную задачу, которую, однако же, выполнить не сумел. Это относится прежде всего к протагонисту романа — Дмитрию Самозванцу. Булгарин считает его лицом неизвестным и, цитируя Митрополита Платона, пишет: «...сей первый самозванец не был и Гришка Отрепьев, дворянина Галицкого сын, но некто подставной, от некоторых злодеев выдуманый и подставленный, чужестранный или россиянин...» (5, ч. I, V)

В отношении личности Самозванца Булгарин и митрополит Платон

предвосхищают взгляды позднейших историков (Платонов, Ключевский), считавших личность Самозванца не установленной⁸. Однако это не существенно для художественного изображения Димитрия. А здесь-то и постигла Булгарина неудача. Его Самозванец несколько не похож на героев Скотта, молодых и наивных, нащупывающих свой жизненный путь в сложной, конфликтной обстановке конфронтации, борьбы разных политических сил.

Димитрий появляется на первой странице романа под именем Иваницкого, и действие начинает стремительно и занимательно развиваться. Иваницкий то переводчик в польском посольстве, то монах, то простолюдин. Читатель (и это соответствует концепции Булгарина) не знает, кто он по происхождению, и так и не узнает этого до конца романа. Внешне положение Самозванца похоже на положение героев Скотта. Он также находится между двумя лагерями, русскими и поляками. Однако сходство здесь мнимое. Герой Булгарина не ищет своего места между ними, а использует их оба и даже третий лагерь (запорожских казаков) в своих эгоистических, честолюбивых целях.

Отказавшись от уроков Скотта или не сумев ими воспользоваться, Булгарин сделал своего Самозванца романтическим героем байронического типа, и романтические штампы преобладают в его изображении. Следовать байроническому образцу было легче, чем более сложному, привязанному ко времени и среде герою скоттовских романов. Тем более что метод Байрона после гениальных пушкинских опытов был уже прочно усвоен русской литературой, а образцов вальтерскоттовского романа в России еще не было.

Необузданные страсти кипят в душе Лжедимитрия, он противоречив и борется сам с собою, как и подобает романтическому байроническому герою, но отнюдь не вальтерскоттовскому Веверли или Мортону: «Душа твоя пламень, тело закаленная сталь, а ум твой сколь ни высок, еще не укрепился до того, чтоб обуздывать страсти. Душа твоя не может оставаться в покое: без впечатлений она потухнет, как огонь без вещества. Две сильнейшие страсти, требующие всех сил жизни, любовь и честолюбие, имеют на тебя самое сильное влияние» (5, ч. II, 159). Такими готовыми и маловыразительными клише характеризует Самозванца один из персонажей романа.

Действительно, любовь является непременным атрибутом романтического героя. У Скотта обычно любовные перипетии организуют сюжет его романов. Булгарин совершенно справедливо и очень умно писал в предисловии к «Димитрию Самозванцу»: «...я не ввел в роман любви, такой, как изображают ее иностранные романисты, почерпая предметы из истории средних веков. Введением любви в русский роман XVII-го века разрушается вся основа правдоподобности! Русские того времени не знали любви, по нынешним об ней понятиям, не знали отвлеченных нежностей, женились и любили, как нынешние азиатцы» (5, ч. I, XXIII).

В 1831 г., во время ожесточенной полемики с Пушкиным, Булгарин

посмеялся над «богомольным русским царем 17 столетия», который у Пушкина говорил:

Не так ли
Мы с молодю влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж охладев скучаем и томимся?..

По поводу этих строк знаменитого монолога Булгарин справедливо и остроумно заметил: «В устах какого-нибудь рыцаря Тогенбурга эти слова имеют силу и значение: но в устах Русского Царя, Бориса Годунова, это анахронизм! В 17 веке, после царствования благочестивого Федора Иоановича, в обществах, из коих исключен был женский пол, не знали и едва ли помышляли о мгновенных обладаниях!» (22, 179)

Булгарин был прав. (Чуть позднее Белинский хвалил Полевого за то, что в его историческом романе «Клятва при Гробе Господнем» любовь не играет существенной роли: «...одно уже то, что любовь играет не главную, а побочную роль, достаточно показывает, что г. Полевой вернее всех наших романистов понял поэзию русской жизни» (3^a, 155).) Однако своего Самозванца он наделил зловещими и сильными любовными страстями. Впрочем, тут у него было оправдание, т.к., с точки зрения Булгарина, Самозванец или не русский вовсе, или получил заграничное, польское, воспитание.

Давно было замечено, что протагонисты вальтерскогтовских романов в своих сердечных привязанностях часто колеблются между двумя красавицами: темпераментной брюнеткой и кроткой блондинкой. На последней герой обычно женится. (Таковы романы «Веверли», «Пират». Сходную ситуацию мы видим в «Айвенго» (см. 27).)

Хотя Самозванец тоже влюблен в двух женщин, но байронический герой Булгарина знает только крайности: бездны и небеса, ад и рай, добро и зло. При этом душа его, безусловно, тяготеет ко злу. Сначала Димитрий влюбляется в Ксению Годунову. Она носитель благого, божественного начала: «Она явилась очам моим, как чистая голубица, в сиянии ангельской красоты и непорочности. Я думал, что все блаженство в черных ее очах, на нежных ее устах, на белоснежной груди. Голос ее трогал сердце мое, как струны сладкозвучной арфы, взоры разливали какую-то томность в душе моей» (5, ч. II, 158).

На смену непорочности приходит сладострастие, ангела сменяет дьявол: «Увидев Калерию, я ощутил новую жизнь. Взоры ее зажгли кровь мою, голос потряс весь бранный мой состав и проник в душу. <...> я с ума сойду от любви к Калерии!» (5, ч. II, 158—159)

Впрочем, романтический злодей Димитрий губит обеих возлюбленных. И Ксению, которую, захватив престол, он сделал или пытался (у Булгарина) сделать своей любовницей, и Калерию, которую он пытался утопить вместе с еще не родившимся младенцем. Зловещая мстительница, в полном соответствии с романтическими канонами, преследует его, стано-

вится главной причиной его гибели и как символ возмездия возникает на последних страницах романа. «Гнусный обольститель, изверг, чадоубийца! — Воскликает Калерия. — и ты думал избежать казни небесной, забыть свое ужасное преступление и наслаждаться плодами своего злодеяния? <...> видишь ли эту полную луну: она была безмолвною свидетельницею твоей адской злобы, в ту ужасную ночь, когда ты, подобно Иуде и Каину, изменил клятве и погубил кровь свою... Эта кровь будет по капле падать на твоё каменное сердце, источит его, прольется ядом по твоим жилам... Убийца <...> Душегубец!» (5, ч. III, 46—47) В этой безвкусной перенапряженности романтических страстей ничего уже не осталось от традиционного противопоставления двух красавиц в романах Скотта. Его воспитанные героини никогда не позволяют себе таких патетических тирад.

Байронический романтический герой Булгарина, в отличие от скоттовского, всегда одинок, зол, конфликтует с окружающим миром, который тоже враждебен герою. Вот как, например, характеризует себя Иваницкий, то бишь Лжедмитрий, в самом начале романа: «“Я, как некий дух без образа, ношусь над бездною, и еще суд Божий не произнес гласно, должно ли мне погибнуть или вознестись превыше земного. Еще не решено — что меня ожидает: проклятия или благословения, поношение или слава!” Иваницкий подошел к окну, лицо его пылало, на глазах навернулись слезы» (5, ч. I, 19).

Таково же ближайшее окружение Самозванца. Когда друг Иваницкого Маховецкий объясняет свой уход к запорожцам, в его речи явно звучат, правда, сниженные и примитивизированные, мотивы пушкинского Алеко: «Пришел я сюда единственно из скуки, отчасти из любопытства, и бежал от бездействия. Мне наскучило гоняться за зайцами в моих поместьях; нега городов не имеет для меня прелести <ср. у Пушкина: «неволядушных городов». — М. А.>; в войске королевском не хочу служить: мне несносна строгая подчиненность...» (5, ч. II, 289)

Постигла Булгарина неудача и с изображением другого исторического героя и важнейшего персонажа романа — Бориса Годунова. Когда Скотт отодвигал своих исторических персонажей на периферию повествования, он, держа их в полутени, имел возможность более свободно по своему усмотрению изображать их характеры, не подвергаясь упрекам в несоблюдении исторической достоверности. Впрочем, могучее воображение Скотта создавало такие живые и яркие образы Марии Стюарт, Ричарда Львиное Сердце, Людовика XI и мн. др., что эти скоттовские персонажи сами становились для современников и потомков готовой моделью их представлений об историческом деятеле.

Умный Булгарин не обладал художественным талантом. У него было свое собственное представление о царе Борисе, расхоронившемся с тем образом, который был создан Карамзиным и который художественно был воплощен Пушкиным в его трагедии. Этому представлению он и следовал: «...привыкли изображать Бориса Годунова героем. Он был умен, хитер, про-

нырлив, но не имел твердости душевной и мужества воинского и гражданского. Рассмотрите дела его! Величался в счастья, не смел даже явно казнить тех, которых почитал своими врагами, и в первую бурю упал! Где же геройство?» (5, ч. I, X)

Так вместо мудрого и трагичного государя на страницах романа появился робкий, скрытный и жестокий интриган, вторая, но более мелкая ипостась Самозванца, такой же, как и он, узурпатор престола. И если Самозванец был изображен как жестокий, но не лишенный романтического величия злодей и авантюрист, то Годунов у Булгарина стал просто заурядным и бледно написанным честолюбцем. Современная критика справедливо отметила эту неудачу: «Характер Бориса совершенно изуродован: Царь выставлен везде человеком безнравственным, лицемером, злодеем и жестоким тираном. Автор вооружается на него совсем несправедливо» (28, 187). Рядом с талантливым историческим портретом Карамзина и известным уже многим, хотя и не напечатанным, пушкинским Годуновым герой Булгарина, несомненно, проигрывал.

В романах Скотта обычно очень тщательно описаны быт и нравы народа, среди которого происходит действие. Особенно относится это к родной для Скотта Шотландии. Стремление к этнографической точности стало после Скотта обязательным для исторического романиста. «Описывая действия, — говорит Булгарин, — я не мог пренебречь местностями и представил образ жизни существовавших лиц, их нравы, обычаи, степень просвещения, одежду, вооружение, пиры...» (5, ч. I, X) И действительно, Булгарин очень хорошо обрисовал публичную и частную жизнь русских XVII столетия. В таких описаниях он был гораздо сильнее, чем в воссоздании человеческих характеров.

Так, он тщательно изображает убранство боярского дома или ведет нас в «кружало», кабак на Балчуге, где и теперь помещается известный ресторан. Живо, броско, выразительно описывает Булгарин половых, разносящих простонародную еду и напитки: гречневики, пироги, калачи, сайки, паюсную икру, печеные яйца, хлебное вино, меды и пенное полпиво (5, ч. I, 185—186). С мастерством и знанием дела рассказывает он о богатых нарядах польской шляхты, а яркий рассказ о нравах Запорожской сечи предвзвешивает соответствующие сцены в «Тарасе Бульбе» и т.д. и т.п. Количество примеров можно бы было легко умножить.

К скоттовскому влиянию могут быть отнесены также фольклорные, точнее, стилизованные под фольклор песни, которые Булгарин обильно вставляет в текст повествования. У Скотта они встречаются очень часто почти во всех его романах («Аббат», «Ламермурская невеста», «Ричард Львиное Сердце» и мн. др.). Это обычно баллады, отрывки из песен, большинство из них сочинены или обработаны самим Скоттом. Русские авторы вслед за Скоттом любили украшать историческое повествование подобными вставками. (Таковы, например, псевдофольклорные песни разных народов в повести В. Кюхельбекера «Адо».)

Такова и псевдонародная песня в «Димитрии Самозванце», несомненно, сочиненная самим Булгариным:

Ах, послушайте, добры молодцы!
Зарядите вы ружья меткие...
Кому жизнь мила, не кидай села,
А кто любит бой, тот ступай за мной!

(5, ч. II, 111)

Песня эта исполняется в разбойничьем лагере атамана Хлопка, куда попал Самозванец со своими спутниками. Весь этот эпизод, видимо, навеян сценами из «Айвенго», в которых Ричард Львиное Сердце распевает с разбойничьим монахом Туком застольные народные песни, а потом попадает в стан знаменитого разбойника Робин Гуда.

Мы уже говорили, что, возможно, первым толчком к замыслу романа о Самозванце послужила Булгарину рукопись пушкинского «Бориса Годунова», которую он, по всей вероятности, внимательно читал. Работая над романом, он, конечно, испытывал могучее влияние пушкинского творчества (отсюда, кстати, может быть и бессознательные или полусознательные заимствования) и, по мере сил, пытался бороться с ним.

Так, в предисловии Булгарин пишет: «У меня в романе Лжедмитрий не открывается никому в том, что он обманщик и самозванец. Его уличают другие. Иначе и быть не могло, по натуре вещей, судя психологически. Если бы он объявил кому-нибудь истину, то не нашел бы ни одного приверженца» (5, ч. I, XX). Несомненно, Булгарин здесь имеет в виду знаменитую сцену у фонтана в пушкинской трагедии, когда Самозванец в пылу страсти открывает свой тайну Марине. Булгарин противопоставляет психологически неправдоподобной пушкинской сцене свой роман и не расходится при этом с большинством современных критиков, которые тоже осуждали драматическую и психологическую несообразность этой сцены (7, 211).

Существеннейшей проблемой, вызывавшей острые споры, был язык художественного произведения, посвященного исторической теме⁹. Пушкин придерживался в этом вопросе последовательно романтической точки зрения. «Местный колорит» (в том числе «исторический колорит») должен выражаться безыскусственным, резким, пусть тяжелым и непонятным, пускай даже малопрстойным, языком действующих лиц. Еще в 1823 г. Пушкин писал Вяземскому: «...я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность <...> Грубость и простота более ему пристали» (14, т. 1, 170). О «Борисе Годунове» он говорил: «...в моем «Борисе» бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу» (14, т. 2, 111).

В «Замечаниях» Булгарин специально отметил грубые и непристойные выражения пушкинской трагедии: «Некоторые места должно непременно исключить. <...> человек с малейшим вкусом и тактом не осмелится бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактуре!» (15, 413)

Сам Булгарин для своего исторического романа избрал иной путь. В «Предисловии» к роману он, очевидно, полемизируя с принципами пуш-

кинского просторечия, писал: «<...> я не хотел передать читателю всей грубости простонародного наречия, ибо почитал это неприличным и даже незанимательным. <...> грубая брань и жесткие выражения русского (и всякого) простого народа кажутся мне неприличными в книге <...> речи, введенные в книгу из питейных домов не составляют верного изображения народа» (5, ч. I, XV—XVII). Булгарин стремится к созданию некоего среднего стиля, сохраняющего аромат эпохи и этнографии, но лишенного грубой лексики и тяжелого синтаксиса, затрудняющих восприятие текста: «Просторечие старался я заменить *простомыслием* <курсив Булгарина. — М. А.> и низким тоном речи, а не грубыми поговорками» (5, ч. I, XVI). (Возможно, это намек на прибаутки монахов в сцене «Корчма на Литовской границе».)

Взгляды Булгарина были ближе к Вальтеру Скотту, чем пушкинские. Свою точку зрения на язык исторического романа Скотт изложил в предисловии к «Айвенго». Он считает ошибкой злоупотребление старой лексикой и устаревшими грамматическими формами. В то же время, говорит он, нельзя и вводить в исторический роман обороты новейшего происхождения, чтобы не наделить «предков речью и чувствами, свойственными исключительно их потомкам» (18^a, т. 8, 26—27, 29).

Хотя у Булгарина речь идет о вульгаризмах, а у Скотта об архаизмах, но сущность размышлений у них одна: язык исторического романа должен стремиться к некоему среднему стилю, избегая крайностей. Вполне вероятно, что рассуждения Булгарина восходят к Скотту. Характерно, что оба автора для разъяснения своих положений прибегают к примерам из изобразительного искусства. Скотт говорит об «антикварных деталях» в пейзажной живописи (18^a, т. 8, 28), Булгарин — о картинах фламандской школы (5, ч. I, XVI—XVII). Но думал он, конечно, больше всего о трагедии Пушкина и с этой ненапечатанной трагедией полемизировал.

Булгарину удалось достичь поставленной цели: роман написан гладко, читается легко, даже современный читатель не ощущает устарелости языка. Современная автору критика отметила это достоинство романа. Так, дружески расположенный к Булгарину Василий Ушаков высоко оценил слог «Димитрия Самозванца». В языке романа, с его точки зрения, нет «шероховатых фраз и неправильных конструкций», автор не употребляет «языка веков протекших», но «по возможности говорит читателям языком приличным избранной им эпохе» (23, 226, 233).

В пушкинском кругу намеки Булгарина были поняты. Рецензируя «Димитрия Самозванца» в «Литературной газете» (1830, № 14), Дельвиг отметил: «Язык в романе «Димитрий Самозванец» чист и почти везде правилен...» Однако для Пушкина и его друзей это свидетельствовало лишь об отсутствии творческой индивидуальности, о полном отсутствии писательского дарования: «но в произведении сем, — продолжал Дельвиг, — нет слога, этой характеристики писателей, умеющих каждый предмет, перемыслив и переживував, присвоить себе и при изложении запечатлеть его особенностью таланта» (11, 220).

Еще более важной и еще менее приемлемой была для Булгарина основная идеологическая концепция пушкинской трагедии. «Борис Годунов», с историсофской точки зрения, одно из самых пессимистических произведений Пушкина. В основе его постоянное противопоставление власти и народа. Булгарин был прав, когда писал в «Записке», что «дух целого сочинения <т.е. пушкинской трагедии. — М. А.> монархической». В пору работы над «Годуновым» Пушкин, вслед за Карамзиным, считал монархию естественной, единственно приемлемой для России формой правления. Проблема заключалась в отношении народа к царю¹⁰. Здесь, с точки зрения Пушкина, и крылась трагедия. Борис был добрый, умный и хороший царь. Однако народ не приемлет никакой власти. Он склонен к разрушению, бунту, анархии. Поэтому народ ненавидит Бориса и поддерживает другого царя. Сам Борис это хорошо понимает:

Народ всегда к смятенью тайно склонен...

Бывают моменты, когда анархия побеждает. Таким было «смутное время», приближение которого все время ощущается в трагедии (читатель очень хорошо знает, что последует за воцарением Самозванца). Эти моменты истории угрожают полной гибелью всему народу, который, вставая против власти, бессознательно к этой гибели стремится. (Так в творчестве Пушкина подготавливается знаменитая формула «Капитанской дочки»: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»)

Свергая одного царя, народ тут же готов вступить в конфликт со следующим. Поэтому в сущности неважно, завершает ли трагедию авторская ремарка:

Народ безмолвствует

или (как было в белой рукописи) крик народа:

Да здравствует царь Димитрий Иванович!¹¹

Обе концовки в сущности одинаковы: обе предрекают новый бунт, новую анархию и всеобщую гибель. Получается дурная бесконечность: воцарение при одобрении народа — восстание — гибель царя — новое воцарение — одобрение народа — гибель... Из этой бесконечности нет и не может быть выхода.

Булгарин использовал пушкинскую концепцию, но упростил и примитивизировал ее. В основу его романа положена мысль о сходстве между обоими протагонистами. Они равны в том, что оба являются узурпаторами престола. Оба не царской крови. (Для Пушкина эта проблема никакой роли не играла!) Отсюда меняются все акценты при обращении к теме народа. Народ у Булгарина не «к смятенью тайно склонен», как у Пушкина, а искренне привязан к царю, но только при условии, что в жилах государя течет потомственная царская кровь.

Борис у Булгарина, как у Пушкина, жалуется на непостоянство, переменчивость народа: «Это стадо, которое ревет радостно на тучной

пажити, но не защитит пастыря от волков. Знаю я народ! Божество его — сила! В чьих руках милость и кара, тот и прав перед народом. Сегодня он славит Царя Бориса, а пускай завтра мятежный боярин возложит венец на главу свою, и заключит Бориса в оковы, — народ станет поклоняться сильному и забудет о слабом» (5, ч. I, 235). Конечно, все это гораздо примитивнее, чем та фатальная вражда народа к царю, о которой говорит Пушкин, но в речах пушкинского Бориса мы слышим сходные жалобы:

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых —
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!

К ним примыкает и обмен репликами между Басмановым и Борисом:

Всегда народ к смятенью тайно склонен <...>
Конь иногда сбивает седока <...>
Лишь строгостью мы можем неусыпной
Сдержатъ народ <...>
<...> милости не чувствует народ:
Твори добро — не скажет он спасибо;
Грабь и казни — тебе не будет хуже.

Если у Пушкина противостояние царь—народ заложено в самой природе власти, то, с точки зрения Булгарина, речь идет о частном случае: незаконном захвате власти узурпаторами. И только поэтому народ восстает на царя: «Так было во все времена, у всех народов <...> где на престоле не было царской крови» (5, ч. I, 235).

И у Пушкина, и у Булгарина Самозванец рассуждает о характере русского народа: как он может воспринять переход к католицизму. Пушкинский Самозванец говорит о пассивности и терпимости народа (что, с точки зрения Пушкина, справедливо, пока не начинается бунт):

Я знаю дух народа моего;
В нем набожность не знает исступленья:
Ему священ пример царя его.
Всегда, к тому ж, терпимость равнодушна.

У Булгарина Самозванец основывает свою силу на том, что в его жилах, в отличие от Бориса, течет кровь царей: «Вы не знаете русского народа, почтенные отцы, если сомневаетесь в успехе моего дела. Привязанность к царской крови сильнее в нем всех других душевных ощущений...» (5, ч. III, 33)

Чья же царская кровь, если прямые потомки Рюрика вымерли, а престол последовательно захватывается двумя узурпаторами, может привлечь к себе любовь и доверие народа? Это Романовы, по родству своему с царствующим домом претендовавшие на престол после смерти Федора, и потомки которых царствуют ныне.

Трагическая пушкинская коллизия разрешается у Булгарина в перспективе его романа избранием истинного, по крови, царя, что дает ему воз-

можность рассыпать безвкусовые панегирики царствующему дому на страницах своего сочинения. Так, даже с точки зрения Годунова, «Романовы, по родству своему с иссякшим родом Рюриковым, более всех думают иметь права к венцу царскому» (5, ч. II, 10). Вместо трагического пушкинского финала роман Булгарина заканчивается восхвалением царствующей династии — истинной спасительницы отечества: «Россия до тех пор не будет великою и счастливою, пока не будет иметь Царя из законного царского рода. Господи, сохрани Святое племя!.. Этому племени принадлежит Россия, им только она успокоится и возвеличится! Боже храни Романовых для блага Церкви и отечества!» (5, ч. IV, 504—505)

Булгарин получил перстень за верноподданныческий дух своего произведения. Возможно, это произошло в результате ходатайства Бенкендорфа, который писал царю: «Если бы Ваше Величество прочли это сочинение <т.е. «Димитрия Самозванца». — М. А.>, то вы нашли бы в нем много очень интересного и в особенности монархического, а также победу легитимизма. Я бы желал, чтобы авторы, нападающие на это сочинение, писали в том же духе...» (13, 499) Самому же царю роман не понравился (8, 272). Николая, видимо, покорила безвкусная лесть Булгарина.

Пушкин же был разъярен. Полемика с еще не напечатанным «Борисом Годуновым», напрямую содержащаяся во вступлении к роману и явственно ощутимая в его тексте, побуждала его несколько раз братья за перо. Он видел искажение своих идей в романе Булгарина, прямое подражание и явные, хотя и трудно доказуемые заимствования.

Нас, однако, не интересует сейчас анализ ожесточеннейшей полемики между Пушкиным и Булгариным, которая достаточно хорошо, по крайней мере с фактической стороны, изучена в пушкинской литературе, хотя обычно не учитывается, что обе стороны мало считались с приличиями и этическими нормами. Обратимся к литературным проблемам, непосредственно связанным с романом Булгарина.

Из пушкинского круга вышла эпиграмма, высмеивавшая притязания Булгарина на место русского Вальтера Скотта:

Все говорят: он Вальтер Скотт,
Но я, поэт, не лицемерю.
Согласен я: он просто скот,
Но, что он Вальтер Скотт, — не верю
(18, 437).

Булгарину она, несомненно, была известна, и он вполне мог предполагать, что автором был Пушкин. Характерно, что впервые эпиграмма была опубликована Герценом в 1861 г. под именем Пушкина (18, 831). На подобном же каламбуре основана еще одна более слабая эпиграмма на Булгарина, явившаяся, очевидно, тоже вскоре после появления «Самозванца» и построенная на том же противопоставлении великому романисту его слабого подражателя:

Романтик, балагур, шотландец
 Ввел подражанье за собой:
 Вдруг *Выжигин* и *Самозванец*
 Явились на Руси святой.
 Писатель гордый, издавая,
 Мнил быть наш новый Вальтер Скотт.
 К чему фамилия двойная?
 Ему довольно, повторяя,
 Одной последней без хлопот (18, 435).

Вокруг имени Вальтера Скотта и называемом или подразумеваемом его сопоставлении с русским автором и шло в печати обсуждение «Димитрия Самозванца». Как уже упоминалось, в марте 1830 года в «Литературной газете» появилась отрицательная рецензия Дельвига. Булгарин считал ее принадлежащей Пушкину и был прав в том отношении, что рецензия, несомненно, отражала и точку зрения Пушкина и мнение всего пушкинского круга.

Дельвиг считает, что в романе нет духа истории. Хотя автор и знает эпоху, но герои его напоминают «кукол, одетых в мундиры и чинно расставленных между раскрашенными кулисами», а не «людей живых и мыслящих»; «выдержанных же характеров нет ни одного». Приговор, вынесенный роману, беспощаден и не очень справедлив: «...скудный, беспорядочный сбор богатых материалов, перемешанных с вымыслами ненужными, часто оскорбляющими чувство приличия» (11, 218—220).

Таким образом, с точки зрения Дельвига, автор «Димитрия Самозванца» никак не может претендовать на титул русского Вальтера Скотта. И тем интереснее один из упреков, сделанных Булгарину и который на деле как раз и показывает его близость к традициям Скотта. Дельвиг между прочим пишет, обвиняя Булгарина в отсутствии патриотизма (чего на самом деле уж никак нельзя сказать о нашем авторе!): «...мы извиним в нем повсюду выказывающееся пристрастное предпочтение народа польского перед русским. Нам ли, гордящимся веротерпимостию, открыть гонение противу не наших чувств и мыслей? Нам приятно видеть в г. Булгарине поляка, ставящего выше всего свою нацию; но чувство патриотизма заразительно, и мы бы еще с большим удовольствием прочли повесть о тех временах, сочиненную писателем русским» (11, 219).

По отношению к Булгарину это замечание Дельвига, вообще сильно попохаивающее доносом, абсолютно несправедливо. Булгарин был одним из очень немногих русских писателей, в произведениях которого нет национальной спеси, ксенофобии, стремления возвеличить своих соплеменников поляков или русских за счет других национальностей. Он отмечает воинственность поляков, их любовь к битвам и отвращение к измене, обману и предательству (5, ч. III, 22). В то же время говорит и о насилиях и жестокостях, чинимых польским сбродом в Москве после воцарения Лжедмитрия. Даже русские люди, не любящие чужеземцев, замечают у Булгарина: «Немцы умеют служить верно. Честные люди, жаль, что не православные» (5, ч. IV, 481). В то же время Булгарин нигде не по-

казывает превосходства поляков над русскими, в чем обвинял его Дельвиг. Уже упоминавшийся рецензент «Московского вестника» защитил Булгарина от этих нападок: «Говорят, что он изобразил поляков с лучшей стороны, чем русских. Это несправедливо» (28, 191).

В национальной терпимости, толерантности, отсутствии национальной слеси Булгарин был ближе к Скотту, чем другие русские писатели. Нападки Дельвига задели его за живое. Он уделил полемике с ним большую часть (14 страниц из 30) предисловия ко второму изданию романа. И не случайно, защищаясь от этих обвинений, Булгарин обращается к авторитету сначала Тацита, поставившего в образец римлянам чистоту германских нравов, а потом Скотта: «В романах Вальтера Скотта единоземцы его не всегда играют блестящие роли, французы также не разгневались на него за то, что он представил эпоху Лудовика XI в черных красках (6, ч. I, XXX—XXXI).

На Скотта Булгарин сознательно ориентировался в своем романе, именем Скотта он защищался от нападения критиков: «Нет ни одного лучшего романа Скотта, где бы не было таких мест, которые читатель, по своему вкусу, не находил скучными и длинными. <...> У меня почитают важным недостатком то, что восхваляется в Вальтере Скотте...» (6, ч. I, LIV—LV)

На самом деле только болезненно самолюбивому и нетерпимому Булгарину критика казалась жестокой и несправедливой. Большинство статей были скорее благосклонными. Только отношение пушкинского круга к Булгарину оставалось непримиримо враждебным.

С «Димитрия Самозванца» начинается беспрецедентная по резкости и взаимным оскорблениям борьба Булгарина и Пушкина. Унимать разошедшегося Булгарина пришлось самому царю, который в марте—апреле 1830 г. писал Бенкендорфу: «В сегодняшнем номере «Пчелы» находится опять несправедливейшая и пошлейшая статья, направленная против Пушкина; к этой статье наверно будет продолжение; поэтому предлагаю Вам призвать Булгарина и запретить ему отныне печатать какие бы то ни было критики на литературные произведения; и, если возможно, запретить его журнал» (17, 123).

«Журнал» (т.е. газета «Северная пчела») запрещен не был, может быть, в результате заступничества Бенкендорфа. Ожесточенная полемика продолжалась. Однако она уже не имела отношения к историческим романам Скотта. Николай же продолжал относиться к Булгарину с некоторой брезгливостью и явной неприязнью. Гораздо позднее, в 1851 году, он приказал сделать ему строгое внушение, высказал подозрение в его лояльности и обещал впредь помнить его проступки (17^а, 90—91).

- 1 О Булгарине, особенно о его отношениях с Пушкиным, имеется довольно обширная литература, в которой личность и творчество Булгарина оцениваются абсолютно отрицательно. Единственная апологетическая работа — вступительная статья Н. Н. Львовой к «Сочинениям» Булгарина (4) с претенциозным названием «Каприз Мнемозины». Эта статья, в силу непрофессиональности и предвзятости автора, научного значения не имеет. Единственная известная нам объективная и высоко профессиональная работа о Булгарине — это статья и публикация А. И. Рейтблата (17). О нравоописательных романах Булгарина см. книгу: Zofia Mejszutowicz (26)
- 2 См. список подписавшихся в конце второго тома первого издания (с. 1—41 отдельной пагинации).
- 3 Эти «Замечания» перепечатаны почти полностью в (15).
- 4 См. (7) и (8). Б. П. Городецкий (9) предположил, что автором «Замечаний» был Н. И. Греч. Точка зрения Городецкого была успешно оспорена в работе А. А. Гозенпуда (8).
- 5 «Ф. В. Булгарин. В прозе: Отрывки из жизни Марины Мнишек, жены Дмитрия Самозванца». — Подробная ведомость сочинениям и переводам в прозе и стихах господ членов Высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности и посторонних особ в течение 1823 года (3, 388, № 24).
- 6 Verses, composed for the occasion, adapted to Hydn's air. «God Save the Emperor Francies», and sung by a select band after the dinner given by the Lord Provost of Edinburgh to the Grand-Duke Nikolos of Russia, and his suite, 19th December, 1816. — The Poetical Works of Sir Walter Scott. Bart. Vol. X. <Edinburgh, 1833>. P. 365—366. Перевод: «Мы приветствуем знаменитого Незнакомца в нашем горном краю. Общие интересы, надежды и опасности связывают нас с твоей отчизной. Ни усилия знати, ни тщетные интриги не разорвут этот союз: рука об руку — пока процветает мир, бок о бок — в бою».
- 7 В представленной царю рукописи «Борис Годунов» назывался «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве».
- 8 Современный исследователь считает Самозванца Григорием Отрепьевым (19; 20).
- 9 На эту тему существует работа с многообещающим названием: *West James. Walter Scott and the Style of Russian Historical Novels of the 1830s and 1840s.*/American Contribution to the Eighth International Congress of Slavists. Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio, 1978. Однако ни построения автора, ни методика его исследования, ни крайне ограниченный круг использованных материалов ничего не дают для решения проблемы. Попутно заметим, что неоднократно цитируемая в этой статье большая «анонимная» рецензия на роман И. Лажечникова «Басурман» (Отечественные записки. 1839. Т. II. № 2. Отд. VI. С. 1—46) принадлежит А. Д. Галахову.
- 10 Очень интересные и не утратившие до сих пор своей ценности наблюдения над проблемой народа в «Борисе Годунове» сделал Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля». К сожалению, на этой книге, написанной в 1948 году, лежит тяжелый отпечаток сталинской эпохи (10).
- 11 См. об истории этой знаменитой ремарки статью М. П. Алексеева: «Ремарка Пушкина “народ безмолвствует”» (2).

ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). / Лит. наследство. Т. 91. М., 1982.
- 2 *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984.
- 3 *Базанов В.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.
- 3^a *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1.
- 4 *Булгарин Фаддей.* Сочинения. М., 1990.
- 5 *Булгарин Фаддей.* Димитрий Самозванец. СПб.: В типографии Александра Смирдина, 1830. Ч. 1—4.
- 6 *Булгарин Фаддей.* Димитрий Самозванец. Изд. 2-е, исправленное. СПб., 1830.
- 7 *Винокур Г. О.* Кто был цензором «Бориса Годунова». — Пушкин: Временник пушкинской комиссии. 1. М.; Л., 1936.
- 8 *Гозентуд А. А.* Из истории общественно-литературной борьбы 20-х — 30-х годов XIX в. («Борис Годунов» и «Димитрий Самозванец»). — Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969.
- 9 *Городецкий Б. П.* Кто же был цензором «Бориса Годунова» в 1826 году. — Русская литература. 1967. № 4.
- 10 *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
- 11 *Дельвиг А. А.* Сочинения. Л., 1986.
- 12 *Левин Ю. Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России. — Эпоха романтизма. Л., 1975.
- 13 *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. <...> СПб., 1909.
- 14 *Переписка А.С.Пушкина:* В 2 т. М., 1982.
- 15 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. VII. <Пробный>: Драматические произведения. Изд. АН СССР, 1935.
- 16 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. I—XVI. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937—1949.
- 17 *Рейтблат А. И.* Булгарин и III отделение в 1826—1831 гг. — Новое литературное обозрение. 1993. № 2.
- 17^a *Рейтблат А. И.* <Публикация> Три письма Ф. В. Булгарина. — Новое литературное обозрение. 1994. № 6.
- 18 *Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975* (Библиотека поэта, б.с.).
- 18^a *Скотт Вальтер.* Собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1960—1965.
- 19 *Скрынников Р. Г.* Борис Годунов. М., 1978.
- 20 *Скрынников Р. Г.* Самозванцы в России в начале XVII века. Новосибирск, 1987. С. 113—146.
- 21 *Смирнова-Россет А. О.* Воспоминания. Письма. М.: Правда, 1990.
- 22 *Столянский П. Н.* Пушкин и «Северная пчела». — Пушкин и его современники. Вып. XXIII—XXIV. Пгр., 1916 (Reprint: Mouton, The Hague-Paris, 1970).

23 *Ушаков Василий*. Дмитрий Самозванец. Соч. Ф. Булгарина. — Московский телеграф. 1830. Ч. 3. № 6, март. С. 226—233.

24 *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый, его жизнь и царствование. Т. 1—2. СПб., 1903.

25 *Johnson Edgar*. Sir Walter Scott. The Great Unknown. New York: The Macmillan Co, 1970.

26 *Mejszutowicz Zofia*. Powesc obuczajowa Tadeusza Bulharyna. Polska Akademia Nauk, 1978.

27 *Welsh Alexander*. The Hero of the Waverley Novels. 2-nd ed. Princeton, 1992 .

28 *W. W.* Еще несколько слов о Дмитриии Самозванце. — Московский вестник. 1830. Ч. 2. № 6. С. 187.

В. А. Мильчина, А. Л. Основат

ПУШКИН И «ЗАПИСКИ» ЕКАТЕРИНЫ II

(заметки к теме)

Для целей настоящих заметок нет необходимости детально характеризовать всю допечатную историю «Записок» Екатерины II. Сейчас нам важно напомнить лишь о том, что при жизни Пушкина текст французского оригинала, хранившийся в архиве Зимнего дворца, держался в секрете даже от членов царствующей фамилии, но между тем количество копий «Записок» (восходивших к той, что снял кн. А.Б.Куракин, воспользовавшись доверием Павла I) постепенно возрастало, о чем лучше всего свидетельствует наличие большого числа разночтений в сохранившихся рукописных экземплярах¹. И если вплоть до начала 1838 г. верховная власть не пыталась изъять ходившие в публике списки, то хотя бы отчасти это может быть объяснимо щепетильностью их владельцев: копирование (да и чтение) мемуаров императрицы происходило при соблюдении разумных мер предосторожности, и не случайно, например, упоминания о «Записках» Екатерины II столь редки в переписке первой трети XIX в., включая наиболее конфиденциальные ее разделы.

Кажется, только Пушкин нарушал эту конвенцию.

1

С текстом «Записок» он познакомился, вероятно, еще в Одессе (т.е. во второй половине 1823 — начале 1824 г.); собственной же копией (переписанной Д.Н.Гончаровым и Н.Н.Пушкиной, по-видимому, с одного из принадлежавших А.И.Тургеневу экземпляров) он обзавелся скорее всего в 1831-1832 гг.², когда естественное читательское любопытство тесно переплелось с его профессиональными потребностями историка XVIII века³. Примерно в это же время куратором архивных занятий Пушкина назначается Д.Н.Блудов (с февраля 1832 г. министр внутренних дел). Последний только что закончил порученный ему императором разбор накопившейся массы важнейших рукописных документов, рассредоточенных по разным хранилищам⁴: в ходе этих занятий обнаружился и оригинал мемуаров императрицы, который по распоряжению Николая I был теперь перемещен в архив Коллегии иностранных дел⁵. Контакты

Блудова и Пушкина как раз в 1832 г. приобретают достаточно доверительный характер (новый министр, в частности, исколотал высочайшее разрешение на издание газеты «Дневник»), и кажется весьма вероятным, что их беседы отразились в следующем пассаже из рукописной редакции Предисловия к «Истории Пугачевского бунта»:

«Дело о Пугачеве находится в Сенат.<ском> Арх.<иве>. — Там хранятся драгоцен.<ные> историч.<еские> памятники. Ныне царств.<ующий> им.<ператор>, по своем восшествии на престол подавший великий пример откровенности, приказал привести их в порядок. — Важные бумаги, некогда государственные тайны, ныне превратившиеся в историч.<еские> материалы, были вынесены из подвалов Сената, где три наводнения посетили их и едва не уничтожили. — (Новейшая Росс.<ийская> ист.<ория> спасена Николаем I-м) (IX/1. 398-399⁶; ср.: Там же. 400-401).

Утверждая здесь тождество буквального и метафорического смыслов слова *спасение*, Пушкин дает соединенную оценку и реальной акции — выносу «важных бумаг» из сырых подвалов, и ее желаемому (но вовсе не подразумевавшемуся в условиях николаевского режима) следствию — переводу ранее секретной и потому не обследованной документации в ранг исторического источника, доступного обзору, анализу и рефлексии. Из возвращаемых на поверхность материалов Пушкин называет лишь следственное дело о Пугачеве, хотя почти несомненно, что он мог бы составить целый перечень «блудовских» находок⁷, среди которых был и автограф «Записок» Екатерины II. Предисловие к «Истории Пугачевского бунта» датировано 6 ноября 1833 г., а уже менее чем через месяц, 4 декабря, в пушкинском дневнике появляется запись, под другим углом зрения оценивающая степень сохранности основных источников по «новейшей истории»: «Государыня пишет свои записки... Дойдут ли они до потомства? Елисавета Алекс.<еевна> писала свои, но они были сожжены ее фрейлиною; Мария Федоровна также. — Государь сжег их по ее приказанию. — Какая потеря!» (XII. 316).

В конце января 1834 г., вернув рукопись Предисловия и первых пяти глав «Истории Пугачевского бунта»⁸ со своими замечаниями (на взгляд автора, «очень дельными»: XII. 320), государь разрешил публикацию книги. Вскоре, на масляничном бале 25 февраля, Николай I имел с Пушкиным долгий и доброжелательный разговор (см.: Там же), по ходу которого тема спасенных /исчезнувших исторических памятников могла быть затронута не только в общем плане (хотя бы в связи с тем, что император вычеркнул из Предисловия фразу о *спасенной* им *истории*; см.: IX/1. 411⁹), но и по одному вполне частному поводу.

Как представляется, контекст данного разговора в наибольшей степени располагал Пушкина признаться в том, что он владеет копией «Записок» Екатерины II, а Николая I — достаточно благосклонно воспринять и это сообщение, и даже некоторые соображения касательно этого памятника. Для нас, впрочем, важно установить не столько конкретную

дату¹⁰, сколько сам факт подобного объяснения, который безусловно относится к 1834 г., ибо уже 8 января 1835 г. в дневник Пушкина заносятся строки: «В.<еликая> кн.<ягиня> взяла у меня *Записки Екатерины II* и сходит от них с ума» (XII. 336).

Если, как до сих пор принято, считать, что передача копии «Записок» великой княгине Елене Павловне (жене младшего брата императора) произошла без ведома Николая I, то роль Пушкина в этом эпизоде должна описываться по аналогии с прожженным контрабандистом, промышляющим фамильными тайнами правящей династии в непосредственном окружении императора. Однако такого рода акция, совершенно не укладывающаяся в рамки отношений Пушкина с Николаем I, выглядит тем более неправдоподобной в ситуации, когда только благодаря высочайшему цензору выходит в свет «История Пугачевского бунта» (в конце 1834 г.) и автору уже обещана аудиенция в Зимнем дворце, во время которой он намеревался преподнести государю первый экземпляр книги и рукописный экземпляр «Замечаний о бунте», а также испросить разрешение прочитать наконец следственное дело о Пугачеве (см. переписку с А.Х.Бенкендорфом и А.Н.Мордвиновым от декабря 1834 — января 1835 г.: XV. 201-202; XVI. 7).

Возвращаясь к пушкинской записи от 8 января 1835 г., обратим внимание, что ее грамматический строй оттеняет инициативу именно великой княгини (она *взяла у меня*, а не *я дал ей*). Таким образом, проясняется этикетная сторона дела: осведомленный о наличии у Пушкина собственной копии мемуаров императрицы, Николай I — в нарушение общего правила — разрешил своей невестке ознакомиться именно с этим текстом (любые манипуляции с оригиналом привели бы к ненужной огласке); обращаясь же к Пушкину, Елена Павловна, разумеется, сослалась на полученную высочайшую санкцию.

2

Предполагаемое объяснение с Николаем I по поводу «Записок» Екатерины II отразилось не только в рассмотренном эпизоде, но и в тексте, над которым Пушкин работал в конце 1834 г.

Прямую — и внешне не мотивированную — отсылку к этому секретному документу находим в «Замечаниях о бунте», адресованных лично государю (и доставленных ему в конце января 1835 г. через Бенкендорфа; см.: XVI. 7-8). Упоминание в «Истории Пугачевского бунта» о «симбирском коменданте, полковнике Чернышеве», повешенном в ноябре 1773 г. после того, как его отряд, шедший на выручку осажденному Оренбургу, был разбит мятежниками (глава III: IX/1. 29-31)¹¹, Пушкин сопроводил следующим — шестым, по общему счету, — замечанием:

«Чернышев (тот самый, о котором государыня Екатерина II говорит в своих записках) был некогда камер-лакеем. Он был удален из Петербурга повелением императрицы Елисаветы Петровны. Императрица Ека-

терина, вступив на престол, осыпала его и брата своими милостями. Старший умер в П.<етер>Б.<урге> комендантом крепости» (IX/1. 372; ср. черновую редакцию: IX/2. 475). Этот пассаж, далеко уводящий от собственно пугачевской темы, как и вообще от темы русского бунта¹², требует особого внимания.

Начнем с того, что история опалы трех братьев Чернышевых, до мая 1746 г. состоявших камер-лакеями великого князя Петра Федоровича, освещена в двух редакциях «Записок» Екатерины II — второй и четвертой (по нумерации, принятой в академическом издании Я.Л.Барскова и А.Н.Пыпина¹³). В четвертой редакции, наиболее пространной и чаще всего публиковавшейся, этот сюжет концентрируется вокруг фигуры Андрея (Гавриловича) Чернышева: любимец великого князя, он навлек на себя подозрения императрицы Елизаветы после того, как вошел в полную доверенность к Екатерине. В результате изгнанию подвергся и сам Андрей Чернышев, и два его младших кузена (Петр и Алексей Матвеевичи); последние, однако, присутствуют в тексте лишь в качестве фоновых персонажей, не имеющих даже собственных имен¹⁴. Вторая редакция «Записок» существенно осложняет подоплеку изгнания Чернышевых. Здесь уже Петр Матвеевич выставлен объектом ревности наследника престола, однако супружеский упрек Екатерина парирует крайне двусмысленной репликой: она удивлена, что «ужасная клевета» связывает ее имя с Петром, а не с «красавцем» Андреем Чернышевым, пристрастие к которому она разделяет вместе с великим князем¹⁵.

Самое любопытное, что пушкинская копия соответствует как раз четвертой редакции «Записок», где не сообщается имя Петра Матвеевича — *того самого* Чернышева, который впоследствии был назначен симбирским комендантом и в этом качестве упомянут в «Истории пугачевского бунта» и в «Замечаниях о бунте»¹⁶. Обнаружив этот факт, Р.Е.Теребенина с полным основанием усомнилась в том, что Пушкин вообще держал в руках вторую редакцию «Записок» Екатерины II, которая представлена лишь в одной из всех известных нам копий¹⁷.

Дело, однако, заключается в том, что сведения о Чернышевых, восходящие ко второй редакции «Записок», Пушкин почерпнул из промежуточного источника. Среди его бумаг сохранилась запись устного рассказа И.И.Дмитриева (предположительная дата — лето 1833 г.): «Полковник Чернышев был тот самый, о котором Екатерина II говорит в своих записках. Он и брат его были любимцы Петра III, который сделал одного полковником и дал ему полк, а второго подполковником. Екатерина пожаловала первого бригадиром и сделала П.<етер>Б.<ургским> комендантом, а брата его полковником и комендантом Симбирским...» (IX/2. 497; неточности в описании службы братьев при Петре III не оговариваются — см. литературу, указанную в примеч.16).

Тот самый — формула, уместная в устах именно Дмитриева, который читал наиболее полную копию «Записок» Екатерины II, включавшую в том числе вторую редакцию¹⁸ (в юности переживший в Симбирске пуга-

чевщину, он отлично помнил и о драматической участи коменданта города¹⁹). Перенесенная же в пушкинский текст, эта формула приобрела новые смысловые грани.

3

Основанное на рассказе Дмитриева, шестое замечание вводит в рукопись тему екатерининского фаворитизма, которая далее развивается не только в тринадцатом и четырнадцатом замечаниях (см.: *IX/1. 373-374*; ср. особенно не вошедший в основной текст «Замечаний» «анекдот о разрубл.<енной> щеке» А.Г.Орлова: *Там же. 479-480*), также базирующихся на свидетельствах пушкинских современников²⁰, но и в восьмом замечании, где (как и в «Истории Пугачевского бунта») поведение А.И.Бибикова изображено по контрасту с нравами этого института (см.: *Там же. 372-373*).

Вместе с тем шестое замечание может быть осмыслено в более широком контексте, которому принадлежит и состоявшаяся в том же декабре 1834 г. беседа Пушкина с великим князем Михаилом Павловичем о «старинном дворянстве» (см.: *XII. 334-335*). Производя идентификацию «того самого Чернышева» (Петра) и его брата (Андрея), автор как бы отделяет их от *других* Чернышевых и напоминает о сохраняющейся с екатерининских времен оппозиции двух ветвей этого рода — «низкой» и «высокой».

В имплицитной форме эта оппозиция присутствует уже в «Истории Пугачевского бунта»: на той странице, к которой дана ссылка в шестом примечании (см.: *IX/1. 29*), в тесном соседстве фигурируют имена несчастного симбирского коменданта Чернышева и «графа З.Г. Чернышева». Потомственный граф и военачальник (второй сын генерал-аншефа Григория Петровича Чернышева, начинавшего, впрочем, с денщика Петра I), в период Семилетней войны сделавшийся персонажем песенного фольклора²¹, Захар Григорьевич (1722-1784) также ходил в фаворитах Екатерины, в эпоху пугачевщины был генерал-фельдмаршалом и президентом Военной коллегии, а позднее стал московским генерал-губернатором. Под конец жизни, исходатайствовав высочайшее дозволение, Чернышев основал первый в России фамильный майорат, унаследованный его племянником, «одним из самых любезных людей в свете»²², обер-шенком графом Григорием Ивановичем (1762-1831). С семьей последнего Пушкин состоял в дальнем родстве; детям обер-шенка — сыну, графу Захару Григорьевичу (1797-1862), участнику декабристского заговора, и шести дочерям — он приходился четвероюродным братом.

«Низкая» ветвь Чернышевых в пушкинское время была представлена прежде всего фигурой Александра Ивановича (1786-1857)²³, взысканного милостями двух императоров. Сделав военно-придворную карьеру при Александре I (генерал-лейтенант и одновременно генерал-адъютант), он еще более возвысился в царствование Николая I: в 1832-1852 гг. —

военный министр (управлял министерством с 1827 г.), с 1826 г. — граф, с 1841 г. — князь, с 1849 г. — *светлейший* князь. От прочих сановных особ А.И.Чернышева отличала на редкость одиозная репутация; достаточно сказать, что в отчете III Отделения за 1829 г. военный министр аттестовался как «предмет ненависти публики, всех классов без исключения»²⁴. Скандальную известность приобрели отношения Александра Ивановича с наследниками графа З.Г.Чернышева. Его претензии на аристократическое родство были демонстративно отвергнуты еще в ходе следствия над декабристами («Как, кузен, и вы состоите в числе виновников?» — спросил он Захара Григорьевича. На что последовала реплика: «Быть может, я и виновен, но я вам не кузен»²⁵), а в 1828 г., когда Александр Иванович попытался завладеть чернышевским майоратом (на который осужденный Захар Григорьевич утратил свои наследственные права), этот иск не получил поддержку ни в Кабинете министров, ни у самого императора. В начале 1832 г., спустя год после смерти Г.И.Чернышева, вакантный майорат был присужден мужу его старшей дочери Софьи Григорьевны — И.Г.Кругликову, который по такому случаю получил титул графа Чернышева-Кругликова.

Отношение Пушкина к А.И.Чернышеву (с которым в 1833 г. он вступил в официальную переписку по поводу выдачи материалов из архива Военного министерства; см.: XV. 47, 51, 54) отражают строки из дневниковой записи от 2 апреля 1834 г.: «Закон говорит именно, что раз забаллотированный <в Английский клуб, — В.М., А.О.> человек не имеет уже никогда права быть избираемым. Но были исключения: гр. Чернышев (воен.<ый> министр) и Гладков (об.<ер>полицмейстер). Их избрали по желанию правительства, хотя по первому разу они и были отвергнуты» (XII. 323). Упоминание об инциденте, к тому времени потерявшем всякую актуальность (принудительное избрание А.И.Чернышева в Английский клуб относится к 1831 г., а через год он выбыл из состава его членов²⁶), свидетельствует об устойчивости той негативной характеристики военного министра, которую Пушкин опирал в том числе и на показания *других* Чернышевых.

В конце декабря 1834 г., т.е. в период работы над «Замечаниями о бунте», чета Пушкиных навестила графиню Веру Григорьевну Пален — замужнюю сестру Надежды Григорьевны Чернышевой, за которую в 1833 г. неудачно сватался Д.Н.Гончаров (см.: XV. 74). Беседа, в ходе которой Н.Н.Пушкина рассчитывала (не питая, впрочем, иллюзий) возобновить тему сватовства своего брата²⁷, по естественной ассоциации вполне могла коснуться недавней женитьбы Захара Григорьевича Чернышева (уже получившего первый офицерский чин) на Е.А.Тепловой, а также обстоятельства, сообщившего самому венчанию отчасти символическое значение: оно происходило в том самом родовом имении Ярополец²⁸, на которое безуспешно претендовал военный министр.

По-видимому, именно из круга Чернышевых-аристократов (потомков денщика Петра I) ведет свое распространение легенда о происхождении

Александра Ивановича от одного из камер-лакеев Екатерины²⁹, и, как представляется, проецируя в шестом замечании фигуру екатерининского фаворита на фигуру нынешнего военного министра, Пушкин предполагал знакомство своего единственного читателя с этой легендой.

Такая гипотеза могла бы показаться надуманной, если бы мы не располагали очень надежным свидетельством, хотя и относящимся к более позднему времени. 25 июня 1845 г. А.И.Тургенев писал брату, Н.И.Тургеневу, из Карлсбада: «Вчера гулял я долго с Пален.<ом> и Кисел.<евым>. Разговаривали о записках Екатер.<ины> и смерти Павла. Государь все читал и говаривал с Кисел.<евым>. Он знает, что Чернышев истопник был ее любовником: кажется, это отец князя, который, как уверяет Пален, жен.<атый> на Черныш.<евои>, взял герб их, когда его сделали графом; хотел и все взять, да не дали»³⁰.

Рассмотрим это сообщение, идя от его конца к началу. Граф Федор Петрович Пален (1780-1863), в эту пору член Государственного совета (в прошлом дипломат, служивший в обеих Америках и Европе), был мужем графини Веры Григорьевны — сестры Надежды и Захара Чернышевых, — бывшей собеседницей Пушкиных в исходе 1834 г. Он доподлинно знал, какие средства пускал в ход Александр Иванович для того, чтобы «взять» герб *подлинных* графов Чернышевых³¹ и «все» остальное — т.е. фамильный майорат. От Палена, очевидно, идет презрительно-ироничное именование военного министра — *князем* (титул, напомним, полученный им в 1841 г.), и он, конечно, охотно подерживал версию о кровном родстве военного министра с Чернышевым-«истопником».

Нас не должно удивлять то, что камер-лакей Екатерины назван здесь таким образом: обыгрывая старинное значений термина *истопничий* — «придворный чин комнатного надзирателя»³², собеседники несомненно учитывали как пейоративный оттенок русской лексемы, еще более понижающий и без того скромный ранг данного лица, так и особый ореол, сложившийся в екатерининскую эпоху вокруг самой этой должности (ср. у Радищева описание стремительной карьеры с явным намеком на попадание *в случай*: «Начал службу свою при дворе истопником; произведен лакеем, камер-лакеем, потом мундшенком; какие достоинства надобны для прехождения сих степеней придворных службы, мне неизвестно»³³).

В нашем случае «истопник» — это, конечно, Андрей Гаврилович Чернышев, старший и самый красивый из трех братьев; в отличие от кузена Петра Матвеевича, чья жизнь в екатерининскую эпоху прошла в провинциальных гарнизонах (да и пресеклась за несколько лет до рождения будущего военного министра), он долгие годы (1773-1796) служил санкт-петербургским обер-комендантом и был, что называется, на виду. Информацию же о том, что у Екатерины была связь с Андреем Чернышевым (не *тем самым*, но из *тех самых*), Николай I действительно мог извлечь только из «Записок» императрицы: все доступные государю французские источники³⁴ ее любовниками до переворота 1762 г. называют двух аристократов — графа Салтыкова и князя Понятовского, а немного-

численные указания (у Рюльера и герцогини д'Абрантес) на интерес великой княгини к персонам низкого звания лишены какой-либо конкретности³⁵. (Ср. также свидетельство А.О.Смирновой-Россет, которая, впрочем, примешивает к читательским впечатлениям измышленные подробности: «Чернышев нам достался после кончины государыни Екатерины; этот самый Чернышев у нее был истопником. Если вам случится когда-нибудь прочесть неизданные мемуары Като <Екатерины II>, вы увидите, что он был ее любовником, и настолько, что неизвестно, — он или Салтыков был отцом несчастного Павла. Есть всего 8 рукописей этих мемуаров, я читала рукопись Александра Тургенева»³⁶.)

Беседу о секретных мемуарах императрицы Николай I вел с министром государственных имуществ графом Павлом Дмитриевичем Киселевым (1788-1872), к которому испытывал не только приязнь и уважение, но также глубокое доверие. И саму эту беседу (разумеется, отнюдь не сводившуюся к обсуждению любовников ненавистной императору бабки) можно интерпретировать как отдаленный рефлекс темы, подсказанной Пушкиным в шестом замечании, а намеченной едва ли не в том его разговоре с Николаем I, который мы условно относим к зиме 1834 г. Дело идет о переходящем из поколения в поколение противостоянии двух ветвей одного рода — настоящих и *тех самых* Чернышевых, двух типов русского дворянства — наследников фамильной чести и не помнящих родства выскочек.

- 1 Подробнее см.: *Теребенина Р.Е.* Копия «Записок» Екатерины II из архива Пушкина. — Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л., 1969. С.8-22; *Тартаковский А.Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М., 1991. С.212-214, 217-218; *Эйдельман Н.Я.* Восемнадцатое столетие в изданиях Вольной русской типографии. — Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии. <...> Справочный том. <...> М., 1992. С.167-194 (в основе этого раздела лежит статья: Мемуары Екатерины II — одна из раскрытых тайн самодержавия. — *Вопр. ист.*, 1968. №1. С.149-160; под слегка укороченным заглавием включена в посмертный сборник автора: *Эйдельман Н.Я.* Из потаенной истории России XVIII-XIX веков. М., 1993. С.154-180).
- 2 См.: *Теребенина Р.Е.* Указ. соч. С.11-13, 19.
- 3 Об этой сфере его интересов см., напр.: *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Пушкин и книга Вяземского о Фонвизине. — Новонайденный автограф Пушкина. <...> М.; Л., 1968. С.58-119.
- 4 См.: *Русский биографический словарь.* СПб., 1908. Т. Бетанкур — Бякстер. С.96; *Фейнберг И.* Незавершенные работы Пушкина. Изд.6-е. М., 1976. С.107-113.
- 5 См.: *Эйдельман Н.Я.* Восемнадцатое столетие в изданиях Вольной русской типографии. С.178.
- 6 Здесь и далее все ссылки даются по Большому академическому собранию сочинений (М.; Л., 1937-1949. Т.1-XVI); римская цифра обозначает том, арабская — страницу.
- 7 Подобным перечнем мы не располагаем и до сих пор. Из материалов по

- екатерининскому веку, обнаруженных Блудовым, укажем хотя бы на собственноручно составленный императрицей проект закона о том, чтобы дети крепостных, рожденные после 1785 г., считались свободными (см.: Рус. архив. 1865. Изд. 2-е. Стлб.643; примеч. П.И.Бартенева), и на «подлинные современные бумаги», документирующие биографию княжны Таракановой — от ее поимки гр. А.Ф.Орловым и до смерти в Алексеевском рavelине (см.: *Лонгинов М.* Заметка о княжне Таракановой. — Там же. Стлб.651-656).
- 8 См.: *Петрунина Н.Н.* Вокруг «Истории Пугачева». — Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 236.
 - 9 По этой причине, а также ввиду того, что Пушкин хотел избежать неточности в наименовании архивохранилищ (см.: *Зенгер Т.* Николай I — редактор Пушкина. — Лит. наследство. М., 1934. Т. 16/18. С. 513), в окончательном тексте второй абзац Предисловия подвергся сокращению (ср.: *IX/1. 3*).
 - 10 В 1834 г. Пушкин встречался с государем еще несколько раз — 4 марта, 23 апреля и 16 декабря (см.: *XII. 320, 327-328, 334*). Еще одна беседа состоялась 17 января, на балу у графа А.А.Бобринского (см.: *XII. 319*), но очень сомнительно, чтобы Пушкин завел с императором речь о «Записках» Екатерины II до его одобрения «Истории Пугачевского бунта».
 - 11 Об этом реальном эпизоде см.: *Дубровин Н.Ф.* Пугачев и его сообщники. СПб., 1884. Т. 2. С. 105-110.
 - 12 Об общей установке на независимость текста «Замечаний от «Истории Пугачевского бунта» см.: *Эйдельман Н.Я.* Герцен против самодержавия <...> Изд. 2-е. М., 1984. С. 194. — Отметим попутно наше расхождение с автором книги в общей характеристике шестого замечания: мы полагаем, что здесь имеет место не «приглашение царя к разговору» о секретной истории XVIII в. (см.: Там же. С. 198-199), но продолжение уже начатого разговора.
 - 13 См.: *Барсков Я.* Предисловие. — Соч. императрицы Екатерины II <...> /С объяснит. примеч. акад. А.Н.Пыпина. СПб., 1907. Т. 12. С. I-XIII.
 - 14 См.: Там же. С. 237-240 (оригинал); Россия XVIII столетия в изданиях Вольной русской типографии. Записки императрицы Екатерины II. М., 1990. С. 44-47 (перевод).
 - 15 См.: Соч. императрицы Екатерины II. Т. 12. С. 86-87 (оригинал).
 - 16 Сводки данных об А.Г. и П.М.Чернышевых см.: *Оболенский М.* Исторические замечания. — Рус. архив. 1865. Изд. 2-е. Стлб.991-996; *Лонгинов М.* Заметка о Чернышевых. — Там же. Стлб.1004—1009; Русский биографический словарь. СПб., 1905. Т. Чаадаев — Швитков. С. 307-308; 330-331.
 - 17 См.: *Теребенина Р.Е.* Указ. соч. С. 20.
 - 18 В мае 1822 г., обещая угостить Дмитриева «Записками» Екатерины II, Карамзин уведомлял его, что А.Тургенев хранит копию, сделанную непосредственно с «экземпляра куракинского» (Письма Н.М.Карамзина к И.И.Дмитриеву. СПб., 1866. С. 327, 329) — т.е. самого раннего и полного списка этого памятника.
 - 19 См. в его мемуарах «Взгляд на мою жизнь» (*Дмитриев И.И.* Соч. СПб., 1893. Т. II. С. 10).
 - 20 Источник тринадцатого замечания — рассказ кн. А.Н.Голицына, который мог быть известен Пушкину в передаче П.А.Вяземского или А.И.Тургенева (ср.: *Эйдельман Н.Я.* Герцен против самодержавия. С. 204-205); источник «анекдота о разубл.<енной> щеке» — рассказ П.В.Долгорукова (см.: *Овчинников Р.В.* Запи-

- си Пушкина о Шванвичах. — Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 240-245).
- 21 Песня «Чернышев в плену» (см.: Русская историческая песня. Л., 1987. С. 245-247, 492-493) сохраняла популярность и в пушкинскую эпоху (см.: *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 9).
- 22 *Жихарев С.П.* Записки современника. Т.1. Дневник студента. Л., 1989. С. 102.
- 23 Он был сыном генерал-поручика и сенатора Ивана Львовича Чернышева (1736-1793), биографическую сводку о котором открывает примечательная констатация: «о его происхождении и родственных связях существуют самые противоречивые сведения, но определенного ничего нет» (Русский биографический словарь. Т. Чаадаев — Швитков. С. 325). См. также примеч. 29.
- 24 Красный архив. 1930. Т.1(38). С. 129 (публикация А.Сергеева).
- 25 *Дружинин Н.М.* Семейство Чернышевых и декабристское движение. — *Дружинин Н.М.* Избр. труды: Революционное движение в России в XIX в. М., 1985. С. 347.
- 26 См.: Дневник А.С.Пушкина. 1833-1835 /Под ред. с объяснит. примеч. Б.Л. Модзалевского. М.; Пг. 1923. С. 124.
- 27 См. письмо Н.Н.Пушкиной Д.Н.Гончарову от конца декабря 1834 г. (*Ободовская И., Деметьев М.* Вокруг Пушкина: Неизвестные письма Н.Н.Пушкиной и ее сестер, Е.Н. и А.Н.Гончаровых. М., 1975. С. 165).
- 28 См.: *Дружинин Н.М.* Указ. соч. С. 351.
- 29 Если не принимать во внимание темные слухи, смущающие биографов И.Л.Чернышева (см. примеч. 23), то А.И.Чернышева надо считать внуком Льва Степановича, который являлся пятиюродным братом Андрея Гавриловича Чернышева (см.: *Петров П.Н.* История родов русского дворянства. СПб., 1886. Т. 2. С. 55).
- 30 РО ИРЛИ. Ф. 309. № 950. Л. 313 об.
- 31 Описание этого герба см.: *Петров П.Н.* Указ. соч. Т. 2. С. 55.
- 32 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1881. Т. 2. С. 58 (с пометой — *стар.*).
- 33 *Радищев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Спб., 1992. С. 38. Аналогичный намек можно усмотреть и в том фрагменте из «Капитанской дочки», где появляется Анна Власьевна — «племянница придворного истопника», посвятившая Машу Миронову «во все таинства придворной жизни» (VIII/1. 371).
- 34 Обзор этих работ см.: *Сомов В.А.* Французская «Россика» эпохи Просвещения и русский читатель. — Французская книга в России: Очерки истории. Л., 1986. С. 173-245.
- 35 См.: *Rulière C.C. de.* Histoire, ou Anecdotes sur la Russie en l'année 1762. P., 1797. P. 11-12; *Abrantès, duchesse de.* Catherine II. P., 1834. P. 34
- 36 *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 436.

ВОКРУГ ТЕКСТОВ

А.С. ПУШКИНА

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

В. Д. Рак

**НАБЛЮДЕНИЯ НАД УПОТРЕБЛЕНИЕМ
В ТЕКСТАХ ПУШКИНА ОКОНЧАНИЙ «И» И «Ъ»**

Среди разнообразных функций, принятых на себя В. Э. Вацуро по подготовке нового академического «Полного собрания сочинений» А. С. Пушкина, одной из самых сложных и ответственных является руководство текстологической комиссией, которая должна, в частности, выработать орфографический и пунктуационный режим издания. Общие принципы сформулированы юбиляром в недавно вышедшем так называемом «пробном» томе¹, однако в сжатом, по вполне естественным и общепонятным причинам, до двух страниц изложению не могли получить освещения множество частных вопросов, которые встают при подготовке текстов А. С. Пушкина к печати. Большинство этих «мелочей» достались нынешнему поколению текстологов в наследство от подгонявшегося волевыми решениями «партии и правительства» и лишённого ими же научного аппарата существующего академического «Полного собрания сочинений»², где отсутствие подробной инструкции, открыв поле для субъективных редакторских толкований и решений, привело к часто не оправданному разному не только между томами, но даже и внутри томов.

К числу орфографических явлений, нуждающихся в систематизации материала, его осмыслению и выработке правил их отражения в академическом издании, принадлежит неустойчивое употребление Пушкиным окончаний «-и» и «-ъ» существительных.

Рассмотрим некоторое количество примеров.

В письме А. Н. Вульфу в конце августа 1825 г.: «об коляскѣ» (XIII, 219); но ему же 10 октября 1825 г.: «о коляски моей» (XIII, 237). С. А. Соболевскому 9 ноября 1826 г.: «из коляски» (XIII, 302); так же дважды в письме жене от 2 сентября 1833 г. (XV, 77). Однако в одиннадцатой главе «Дубровского» зачеркнутый вариант: «вышел из коляскѣ» (VIII, 803 вар. к с. 199.37, окончание исправлено редактором), при том, что в девятой главе родительный падеж этого слова написан правильно: «к козлам коляски» (VIII, 194).

Форма «в перепискѣ» употреблена в 1824 г. в наброске «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» (XI, 21), в 1825 г. перенесена в

статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (XI, 34), позднее встречается в письмах П. А. Вяземскому от 10 июля 1826 г. (XIII, 286) и М. П. Погодину от конца (27—30) июня 1831 г. (XIV, 185). Но в письме П. А. Вяземскому из Одессы 20 декабря 1823 г.: «в переписки нашей» (XIII, 82), и так же в письме Л. С. Пушкину от 1 апреля 1824 г.: «в дружеской переписки» (XIII, 90, окончание исправлено редактором).

В «Table-Talk» пословица: «По одеждѣ дери ножки» (XII, 176), но ранее она же в письме С. А. Соболевскому 15 июля 1827 г.: «по одежки тyani ножки» (XIII, 332).

В дневнике 7 января 1834 г.: «он бросился к своей запискѣ» (XII, 319). Однако в письме Н. И. Гончаровой от 16 мая 1835 г.: «по записки она могла бы заключить» (XVI, 25); так же в записке от 29 декабря 1836 г. в книжную лавку А. Ф. Смирдина: «выдать по сей записки» (XVI, 206).

В адресах писем к П. А. Осиповой: Прасковья Александровнѣ (XIV, 201; XVI, 24, 68) и Прасковьи Александровнѣ (XIII, 330; XIV, 222; XV, 63; XVI, 58); Прасковии Александровнѣ (XIV, 185; XVI, 207) и Прасковиѣ Александровнѣ (XIV, 124).

В адресах писем к невесте и жене: Натальѣ Николаевнѣ (XIV, 104, 105, 115, 116, 119, 120, 246 дважды, 248, 249; XV, 82); Натальи Николаевнѣ (XIV, 125, 130, 244; XV, 30, 32, 35, 73, 76, 79, 86, 87, 88, 94, 128, 135, 137, 146, 149, 150, 154, 157, 162, 167, 170, 180, 181, 183, 184, 193; XVI, 25, 48, 49, 52, 53, 111, 118); Наталии Николаевнѣ (XIV, 131; XV, 32, 34, 72, 129).

В «Дубровском»: «секут на обе коркѣ» (VIII, 821 вар. к с. 217.26 с редакторской пометой о том, что это описка); но на обороте того же листа рукописи (ПД № 1021, л. 5): «отодрать тебя на обе корки» (VIII, 822 вар. к с. 217.31—33).

В «Истории села Горюхина» было первоначально написано: «Бирки в пазухи несет» — и сразу исправлено: «в пазухѣ» (ПД № 1000/2, л. 4; ср. VIII, 137).

В набросках «<Опровержение на критики>» — обратное исправление: первоначальное «Кстатѣ о грамматике» изменено на «кстати» (XI, 391, 147). Это написание было у Пушкина привычным и устойчивым³, однако в двух случаях на конце поставлено «ѣ» (письмо А. И. Тургеневу от 9 июля 1819 — XIII, 10; «Евгений Онегин», гл. V, XXXVI.9).

В «Истории села Горюхина» в фразе «...во всем доме кроме Азбуки, купленной для меня, календарей и новейшего письмовника, никаких книг не находилось» (VIII, 127) первоначально было «никакой книгѣ», но ошибка была сразу замечена, «гѣ» зачеркнуто и надписано «ги», так что последние слова стали читаться «никакой книги не находилось» (VIII, 697 вар. к с. 127.18)⁴.

Предложный падеж существительного «лагерь» написан Пушкиным 13 раз с конечным «ѣ» и 7 раз с конечным «и» (см.: Словарь II, 446—447). Употреблял Пушкин эти формы попеременно, иногда в непосредственном соседстве одной с другой, например в «Записках Моро де-Бразе»: «в

лагерьѣ» (X, 316.27), «в лагери» (316.33), «в лагерьѣ» (317.15); «в лагери» (337.14, 23) и «в лагерьѣ» (337.36, 49).

В «<Арапе Петра Великого>» первоначальное «по-латынѣ» исправлено на «по-латыни» (ПД № 837, л. 39; ср.: VIII, 29). Это наречие употреблено Пушкиным еще 9 раз (Словарь III, 496), из которых в семи случаях с конечным «и», а дважды — с «ѣ», что явно вызвано рифмовкою: «Латынь из моды вышла нынѣ:/Так, если правду вам сказать,/Он знал довольно по-латынѣ,/Чтоб эпиграфы разбирать...» («Евгений Онегин», гл. I, VI, 1—4; см.: VI, 7, 219); «Граф точно так, как по-латынѣ,/Знал по-арабски. Он не раз/Спасался тем от злых проказ,/Но от беды не спасся нынѣ» («<Из Ариостова «Orlando Furioso»>», 110.90—94; см.: III, 17).

По тем же соображениям, т.е. ради точной рифмы, вместо правильного «ѣ» употреблено «и» в следующих стихах: «Одежда неги заменит/Железные доспехи брани./Но прежде юношу ведут/К великолепной русской бани» («Руслан и Людмила», гл. IV, 109—112; см.: IV, 53); «Татьяна, по совету няни/Сбираясь ночью воровжить,/Тихонько приказала в бани/На два прибора стол накрыть...» («Евгений Онегин», гл. V, X. 1—4; см.: VI, 101); «Но я плоды моих мечтаний/И гармонических затей/Читаю только старой няни./Подругѣ⁵ юности моей...» («Евгений Онегин», гл. IV, XXXV. 1—4; см.: VI, 88).

На основании совокупности приведенных примеров можно сделать следующие выводы:

1. В заударном конечном открытом слоге гласный, обозначающий буквой ѣ, после мягкого согласного в произношении Пушкина совпадал с [и] или был близок этому звуку. Это подтверждается также рифмами: «халатѣ: кровати» («Руслан и Людмила», III, 34—35), «встречѣ: плечи» (там же, IV, 334—335), «Эсфири: порфирѣ» («<На Колосову>», 1—3), «сени: на бекренѣ» («Тень Фонвизина», 53—54), «одеждѣ: ножки» (см. выше). По наблюдению М. В. Панова, «в предл. падеже существительных <Пушкиным> произносился во всех склонениях гласный и-образный»⁶.

2. Смещение Пушкиным в этой позиции букв и — ѣ было явлением не грамматическим, а фонетическим; его причину не было просторечное, сбивчивое употребление падежных форм. Правильные падежные формы Пушкин хорошо знал, они у него на письме преобладали, что согласуется с заключением М. В. Панова, согласно которому «употребление грамматических форм, их смысловое размежевание было у Пушкина строго нормативным; ненормативным было употребление букв и — ѣ ввиду звуково-го совпадения заударных гласных»⁷.

3. Появление буквы ѣ в род. падеже ед. ч. ж. р. («из коляскѣ», «никакой книгѣ») объясняется, видимо, тем, что на конце существительных она могла восприниматься графическим дублетом буквы и, каковой она, по мнению М. В. Панова, выступала, например, в написаниях типа «в сраженьѣ — в сраженьи», свободно варьировавшихся в пушкинское время у одного и того же автора⁸. Вместе с тем существовала, просторечная форма род. падежа ед. ч. ж. р. с окончанием «-ѣ», о чем будет идти речь ниже.

4. В стихах Пушкин взаимозаменял конечные *и* — *ѣ* для графического оформления точной рифмы.

Эти выводы могут стать основой для решения в каждом конкретном случае вопроса о сохранении либо изменении неправильных окончаний «-и» и «-ѣ».

Окончание «-и» дательного и предложного падежей существительных ж. р. ед. ч., вместо грамматически правильного «-ѣ», встречается в XVIII в. и у современников Пушкина⁹. В. И. Чернышев придерживался мнения, согласно которому, «если в рифмах Пушкина предложные падежи на *и* от слов женского рода на *а*, я следует считать оправданными, то вне рифмы они должны допускаться лишь после тщательной проверки источников»¹⁰. Очевидно, это положение должно распространяться и на дательные падежи; а согласившись с ним, следует «узаконить» в «Борисе Годунове» написание «к заутрени» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре», 195; см.: VII, 23). В беловом автографе первоначальная грамматически правильная форма «к заутренѣ» была Пушкиным переправлена на «к заутрени» (ПД № 891, л. 10), в этом виде слово перешло в писарскую копию и оставлено автором при ее просмотре без изменения (ПД № 892, л. 10)¹¹, так же было оно напечатано в первой публикации сцены¹²; в первом издании трагедии снова появилось «к заутренѣ»¹³, однако считать это возвращением Пушкина к исходному, правильному написанию нет основания, поскольку рукопись, по которой печатался текст не сохранилась, а корректуру Пушкин не читал¹⁴.

Признание формы «к заутрени» намеренной и, следовательно, несущей определенную стилистическую нагрузку, закономерно ставит вопрос, не выполняют ли подобной функции в той же сцене два других написания с конечным *и* на месте *ѣ*: «Он говорил игумену и братьи» (стих 112) и «в темной кельи» (стих 200)¹⁵. В следующей же сцене «Бориса Годунова»: «пришел к моей чудовской братии» («Палаты патриарха», 6—7), а во всех других случаях Пушкин различал стилистически и орфографически дательный падеж существительного «братия» и его формы «братья»¹⁶. В речи Пимена форме «братьи» уместно, видимо, быть производной от «братии», редуцированной по соображениям ритма (хотя производилась она так же, как и «братѣ», и могла поэтому — во всяком случае, теоретически — представлять собой неправильный письменный вариант последней). Нельзя сделать бесспорного вывода и относительно формы «в темной кельи». Ранее в той же сцене, в монологе Пимена, написано (и напечатано): «вот в этой самой кельѣ» (стих 103). Поскольку «в кельѣ» и «в кельи» произносились одинаково, то вряд ли разные окончания на письме могли служить стилистическому различению речи Пимена и речи Григория. Написание «в кельи» встречается у Пушкина еще только дважды: «Все тихо в мрачной кельи» («К сестре», 65, рифма: веселий)¹⁷ и «Весь божий день он в кельи провождал» («Монах», I, 50). Форма «в кельѣ» встречается у Пушкина еще четыре раза: «в кельѣ молчаливой» («К Юдину», 99), «в моей пустынной кельѣ» («Роняет лес багряный свой убор...», 5), «в

кельѣ модной» («Евгений Онегин», гл. VII, XX. 1), «в безмолвной кельѣ» («Моцарт и Сальери», I, 26)¹⁸.

Во всех других случаях окончание «-и» на месте полагавшегося «-ѣ» не несло у Пушкина никаких стиливых функций и может быть безболезненно заменено, как это неизменно делалось в прижизненных изданиях, а иногда и в академическом «Полном собрании сочинений»¹⁹.

Обратным только что рассмотренному явлением было употребление на письме окончаний «-ѣ» вместо грамматически правильного «-и» в дательном и предложном падежах ед. ч. существительных ж. р. третьего склонения. В. И. Чернышев считал, что «формы предложного падежа на е <имеется в виду, конечно, ѣ. — В. Р.> от слов женского рода на ѣ, не закрепленные в рифмах поэта, нужно признать следами слабой организации или следствием корректурного недосмотра»²⁰.

В трех словах (постель, церковь, шинель) замена «-и» на «-ѣ» имела у Пушкина устойчивый характер.

В языке Пушкина сосуществовали в именительном и винительном падежах ед. ч. формы «постель» (имен. — 1 употребление, вин. — 11) и «постеля» (3) — «постелю» (13) (см.: Словарь III, 590). Равновесие двух склонений в винительном падеже резко нарушается в дательном и предложном. Из 39 их употреблений лишь один раз (последний в жизни, в начале января 1837 г.) Пушкин написал «в постели» (XII, 154), а до этого, на протяжении всей жизни, он писал «в (к, на) постелѣ». Вряд ли, однако, эту разительную диспропорцию можно интерпретировать как полное преобладание в грамматическом сознании Пушкина формы «постеля». Коль скоро в открытой конечной заударной позиции после мягкой согласной ѣ обозначало [и]-образный звук²¹ и, таким образом, произношение в этих падежах по обоим склонениям совпадало, то различия в написании теряли значение и достаточной оказалась одна форма («постелѣ»), по которой становится невозможно определить именительный падеж и, следовательно, тип склонения. Отсюда возникает необходимость сохранять написание с конечным «ѣ», тем более, что оно прочно закреплено рифмою, выступив 8 раз в паре с одним и тем же словом «делѣ» («Орлов с Истоминой в постелѣ...», 1—3; «Сказки. Noël», 25—27; «Руслан и Людмила», гл. II, 420—422; «Евгений Онегин», гл. I, XV.1—3; LII.1—3; гл. VI, XXXVIII.9—12; «Воевода», 4—5; «Клеветникам России», 31—32). Этот вывод не противоречит рекомендации «различать формы “в постеле” от “постеля” и “в постели” от “постель”, которые необходимо сохранять»²².

Формы «к (в) церквѣ» употреблены 10 раз, правильные (с окончанием «-и») — 17 раз. В рифме ни то ни другое у Пушкина не встречается. В прижизненных изданиях пушкинское написание «в церквѣ» исправлялось на грамматически правильное²³.

Предложный падеж от слова «шинель» Пушкин употребил 5 раз — только в прозе и только в написании «в шинелѣ» (см.: Словарь IV, 975). В прижизненных изданиях отражен только один случай («Станционный смотритель» — VIII, 101) в исправленном виде.

Форму «в кровати» текстологи рекомендуют «исправлять как ошибку, так как слова “кровать” в русском языке не было»²⁴. У Пушкина в дательном и предложном падежах преобладает окончание «-и» (Словарь II, 410), в том числе и в рифме «халатъ: кровати» («Руслан и Людмила», гл. III, 34—35). Однако на шесть этих написаний приходится три с конечным *ѣ*. В «Арапе Петра Великого» обе формы находятся на близких страницах одной и той же главы: «Служанка <...> подошла к кровати» (VIII, 29) и «старая крошка <...> подкатилась к ее кровати» (VIII, 31); еще более тесное соседство наблюдается в начальных строках пятой главы «Капитанской дочки»: «Я лежал на кровати» (VIII, 307; в прижизненной публикации исправлено: «на кровати») и «Марья Ивановна подошла к моей кровати» (там же). Эти примеры говорят о том, что формы на «-ѣ» не несли, видимо, никакой стилистической или иной значимой функции, а были графическими вариантами грамматически правильных написаний.

Двадцать один раз написал Пушкин «в памяти» (Словарь III, 272—273), в том числе в «Евгении Онегине»: «Хранила в памяти» (гл. III, XVII.6; см.: VI, 58); однако в одном случае, в «Евгении Онегине» (гл. I, VI.14): «Хранил он в память своей» (VI, 8; во всех прижизненных изданиях исправлено: в памяти).

Пушкинское написание «в Рязанѣ» (VIII, 21) во всех трех прижизненных публикациях отрывка из четвертой главы «Арапа Петра Великого» было исправлено на «в Рязани». Возможно, форма на *ѣ* отражала явление, отмеченное в свое время А. А. Барсовым: «Астраханѣ, Казанѣ, Сибириѣ едва ли не более употребительны правильных Астрахани, Казани, Сибири»²⁵. У Пушкина в пропущенной главе «Капитанской дочки», «Истории Пугачева» и «Истории Петра» — «в (к, о) Астрахани» (VIII, 383; IX, 87; X, 242 трижды, 252); но в материалах к «Истории Пугачева» и к «Истории Петра» дважды «в Астраханѣ» (IX, 631; X, 86). В записи народных песен: «В городе то было во Астраханѣ»²⁶. Это написание вряд ли допустимо исправлять, поскольку название «Астрахань» могло выступать в мужском роде (в черновиках «Путешествия Онегина»: «Торговый Астрахань открылся» — см.: VI, 480, 499) и, следовательно, в предложном падеже ед. ч. получать форму «Астраханѣ». Правда, в рукописях Пушкина это слово не встречается в других косвенных падежах мужского рода, но грамматически подобное ему «Тамань» колеблется в родительном падеже между мужским и женским родом²⁷.

Наблюдаются у Пушкина колебания и в употреблении форм «в (к) Казани» и «в (к) Казанѣ». В «Борисе Годунове»: «Как во городе было во Казани» («Жорча на литовской границе», см.: VII, 29, 293). В «Истории Пугачева» многократно только правильное написание (IX, 14, 34, 62, 64, 65, 178, 209 дважды, 308, 319, 349 дважды, 360, 361, 362 дважды, 365, 366, 424 вар. к с. 38.26), а в материалах к ней дважды фигурирует собственноручно написанное «в Казанѣ» (IX, 667, 718), наряду, впрочем, с несколькими также собственноручными «в Казани» (IX, 623, 629, 661, 717, 772,

783). В черновой рукописи «Замечаний о бунте» также «в Казани» (IX, 478). В материалах к «Истории Петра» один раз правильно (X, 242) и один раз с конечным ѣ (X, 261). Вариативность форм слова «Казань» и подобных ему географических названий (Кубань, Сызрань) в материалах к «Истории Пугачева» и к «Истории Петра» нельзя безоговорочно объяснить проявлением орфографических привычек Пушкина, поскольку она могла определяться орфографией исторических документов, представленных в материалах конспектами, выписками и копиями, сделанными рукою Пушкина²⁸.

Таким образом, кроме формы «в Рязанѣ», подлинным пушкинским написанием из числа подобных можно неоспоримо признать только употребленное во фразе из письма жене от 26 августа 1833 г.: «В Казанѣ будучи около третьего» (XV, 75)²⁹. Лишь в этих двух случаях можно ставить вопрос об исправлении окончаний. Все другие написания «в Астраханѣ», «в Казанѣ» и т.п. следует воспроизводить как при их соответствии подлинникам документов, которыми пользовался Пушкин, так и тогда, когда сверка пушкинских копий, выписок и конспектов с оригиналами невозможна.

Не подлежат изменению «на виолончелѣ» в «Египетских ночах» (VIII, 265) и «на дуэлѣ» в стихотворении «Счастливы ты в прелестных дурах...» (III, 171) и планах «<Романа на Кавказских водах>» (VIII, 915): в пушкинское время оба эти слова могли быть мужского рода³⁰.

Особый случай представляет употребление Пушкиным окончания «-ѣ» вместо «-и» в родительном падеже единственного числа.

В первом издании третьей главы «Евгения Онегина» (строфа V.9) было: «Как у Вандиковой Мадонѣ», рифмовавшееся с «небосклонѣ». Все варианты этой строки в черновых и беловых рукописях грамматически правильны: «Как у Мадоны Рафаеля» (VI, 307), «Как в Рафаелевой мадонѣ» и «Как у Рафаеля в мадонѣ» (VI, 575). Начиная с черновой стадии работы над строкою и, по-видимому, почти до самой передачи рукописи в печать Пушкин колебался, с кем из персонажей мировой живописи сравнить Ольгу Ларину. Сначала это были «девы Рафаеля», затем мысль поэта переклочилась мимолетно, кажется, на Рубенса, но вернулась к Рафаэлю и остановилась на Мадонне (VI, 307, 575). Однако сомнения остались, и на стадии стиха «Как в Рафаелевой мадонѣ» появился вариант «Как в Перуджиновой Мад<онѣ>» (VI, 575). Уже написав в беловой рукописи окончательную редакцию стиха: «Как у Рафаеля в Мадонѣ», Пушкин продолжал поиск, в результате чего заменой фамилии художника получился печатный вариант: «Как у Вандиковой Мадонѣ». Допустимо видеть здесь «диалектический (т. е. диалектный — В. Р.) lapsus»³¹, бездумно допущенную ошибку, проистекшую из того, что, изменив середину стиха, Пушкин забыл привести в грамматическое соответствие другие его элементы. Подобное не раз встречается в рукописях прозаических текстов, но, когда речь идет о стихе с его строгой ритмической организацией и рифмовкой, подобная невнимательность мало вероятна, хотя и не может быть полностью исключена. Поэтому прежде чем принять это объяснение, следует проверить, не было ли у Пушкина основания сознательно оставить неизменным последнее слово в стихе.

Замена предложного падежа «Мадонѣ» родительным «Мадоны», возможно, не нарушила бы рифмы («небосклонѣ»), а лишь сказала бы на ее точности. Действительно, коль скоро допускалась рифма *ы:и* не только мужская (стороны: одни — «Воспоминания в Царском селе», 122—124, сохранена в поздней редакции 114—116; подойти: воды — «Козак», 38—40; живым:воздадим — «Роняет лес багряный свой убор», 126—128), но и женская (Панкратий: косматый, Панкратий: проклятый «Монах», 39—40, 119—121; отчизны: жизни — «Воспоминания в Царском селе», 117—119, сохранена в поздней редакции 109—111)³², а *ѣ* в заударном конечном открытом слоге обозначало [и]-образный звук, становились возможными рифмы *ѣ:ы*, *ѣ:ий*, (нынѣ:именины — «Князю А. М. Горчакову» («Пускай, не знаясь с Аполлоном...»), 18—19; нынѣ:единый — «К Наташе», 9—11). Может быть, именно такую рифму имела в виду поправка Пушкина в экземпляре отдельного издания третьей главы, где «Мадонѣ» исправлено на «Мадоны» (VI, 537).

Формы родительного падежа на *ѣ* вместо *ы* встречаются у Пушкина в письмах П. А. Вяземскому от 14 марта 1830 г. («помяни меня на вечере у Катеринѣ Андреевнѣ» — XIV, 69) и Н. М. Языкову от 14 апреля 1836 г. («Поклон Вам <...> от Евпраксии Николаевнѣ» — XVI, 104). Отмечена подобная форма и у С. Н. Марина («Являсь пред ним в туманѣ,/Со вздохом говорит: «Именье у Татьянѣ»)³³, в чьей речи, в основном литературной, присутствовало много диалектных черт произношения³⁴. В свете этих фактов нельзя исключать вероятности того, что, внося правку в разбираемую строку, Пушкин счел возможным не трогать форму «Мадонѣ», поскольку она совпадала с просторечной формой родительного падежа и с нею сохранялась точная рифма.

В рецензии «Северной пчелы» эта строка была приведена в качестве одного из примеров «легких промахов против грамматики и стихосложения»³⁵; на эту же ошибку обратил внимание и П. И. Шаликов³⁶. Пушкин счел замечания критиков справедливыми и в списке опечаток, приложенном к первому изданию шестой главы, внес исправление: «Точь в точь в Вандиковой Мадонѣ» (VI, 646, 640). Но с аналогичным упреком относительно строки «С семинаристом в желтой шаль» («Евгений Онегин», гл. III, XXVIII.3, рифма: балѣ; см.: VI, 64) он не согласился, т.к. здесь дело шло о допустимом, по его понятиям, оформлении рифмы не только для слуха, но и для глаза³⁷.

Проведенный анализ нарушений Пушкиным принятых в его время правил употребления окончаний «-и» и «-ѣ» у существительных ж. р. поможет, будем надеяться, решать, в каких случаях эти отступления от орфографии должны воспроизводиться буквально в академическом «Полном собрании сочинений», а в каких «неверные» окончания могут быть изменены без всякого искажения стилистического или какого-либо иного значимого аспекта пушкинского текста.

- 1 *Пушкин А. С.* Стихотворения лицейских лет, 1813—1817/Тексты проверили и примеч. сост. В. Э. Вацуро, М. Н. Виролайнен, Ю. Д. Левин и др.; Ред. тома В. Э. Вацуро. СПб.: Наука, 1994. С. 512—513. Все цитаты из стихотворений лицейского периода, включая поздние редакции, приводятся по этому изданию; ссылки — в тексте с указанием сокращения СЛШ и страницы.
- 2 *Пушкин [А. С.]* Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 1— [17]. Цитаты, приводимые по этому изданию, сверены с автографами или прижизненными изданиями и в нужных словах восстановлены окончания «-и» и «-ѣ» везде, где они изменены. Ссылки в тексте с указанием тома римской цифрой и страницы арабской цифрой.
- 3 Словарь языка Пушкина. М., 1957. Т. 2. С. 424—425. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте, сокращенно «Словарь», с указанием тома римской цифрой и страницы арабской.
- 4 Ср. выше написание в «Дубровском» «из коляскѣ». Любопытно отметить, что Б. В. Томашевский, подготовивший в академическом издании тексты как «Истории села Горюхина», так и «Дубровского», по-разному отразил эти «неправильные» формы в разделе вариантов. В первом случае отдельно показано написание «никакой книгѣ» (с заменой «ѣ» на «е» — VIII, 697), во втором «ошибка» исправлена и напечатано «из коляски» (VIII, 803).
- 5 Так в автографах (ПД № 835, л. 76; ПД № 935, л. 20 об.) и первом издании (СПб., 1828). В академическом издании (VI, 88) допущена опечатка («подруги»). Форма «подругѣ» в обеих рукописях свидетельствует о том, что отступление от правильного окончания дательного падежа в слове «няни» было намеренным.
- 6 *Панов М. В.* История русского литературного произношения, XVIII—XX вв. М., 1990. С. 272.
- 7 Там же. С. 271. Вместе с тем почти все отклонения Пушкина от правильной орфографии находят параллели и объяснения в диалектных формах падежей (см.: *Обнорский С. П.* Именное склонение в современном русском языке. Л., 1927. Вып. 1. С. 87—97, 250—263) и нуждаются во внимательном анализе лингвистов, которые до сих пор не уделили должного внимания этой стороне языка национального поэта.
- 8 Там же. С. 240.
- 9 Например: «Надпись к статуе Императора Петра I» (заглавие стихотворения А. П. Сумарокова; см.: Ежемесячные сочинения. 1756. Июль. С. 65); «сродники ево живут в ближайшей деревни» ([*Фенелон Ф.*] Алибей, восточная повесть. — Санктпетербургский вестник. 1778. Ч. 1. Июнь. С. 449; То же. — [*Ардт Б. Ф.*] Трехязычная книга... СПб., 1779. С. 63); «пошел он к обедни» ([*Ленольф Э.*] Новые забавные сказки, выбранные из книги, называемой выручаемые фанты. 2-е изд. М., 1782. Т. 2. С. 5); «жалее о потери жизни» (Из писем князя П. А. Вяземского к А. Я. Булгакову. — Русский архив. 1879. № 6. С. 244). О диалектном употреблении этих форм см.: *Обнорский С. П.* Указ. соч. С. 250.
- 10 *Чернышев В. И.* Замечания о языке и правописании А. С. Пушкина: (По поводу академического издания). — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 442.
- 11 В новейшем издании этой редакции трагедии напечатано: «к заутрене» (*Пушкин А. С.* Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве, 1825 /Подгот. текста и ст. С. Фомичева. Париж; Петербург, 1993. С. 48).

- 12 Моск. вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 10.
- 13 Борис Годунов. Соч. А. Пушкина. СПб., 1831. С. 24.
- 14 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. Т. 7. С. 430.
- 15 В обоих автографах и первой публикации: «Он говорил Игумену и братья» (ПД № 891, л. 8 об.; ПД № 892, л. 8 об.; Моск. вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 7); в первом издании трагедии, исправляя указанную ему ошибку в склонении слова «игумен» (см.: XI, 147), Пушкин изменил стих: «Он говорил игумну и всей братья» (СПб., 1831. С. 19), однако нет уверенности в том, что окончание рассматриваемого слова он тоже изменил сам. В новейшем издании редакции 1825 г.: «братья» (*Пушкин А. С.* Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. С. 45).
- В обоих автографах и первой публикации: «кельи» (ПД № 891, л. 10; № 892, л. 10; Моск. вестник. 1827. Ч. 1. № 1. С. 10); в первом издании трагедии исправлено на «кельѣ» (СПб., 1831. С. 24); в новейшем издании редакции 1825 г.: «келье» (*Пушкин А. С.* Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. С. 48).
- 16 «Не написал я ничего братии московской» (письмо А. А. Краевскому 18 июня 1835 — XVI, 36); «Поклон братьям и братьѣ» (А.И.Тургеневу 1 декабря 1823 — XIII, 80); «И нашей братьѣ рифмачам/Кричит» («Евгений Онегин», гл. IV, XXXII.4—5; см.: VI, 87); «Ужели так трудно нашей братьѣ критикам сохранить кладнокровие?» (XI, 124).
- 17 Автограф не сохранился, и стихотворение печатается по записи, сделанной по памяти О. С. Павлицевой. Наличие рифмы свидетельствует о подлинности написания «в кельи». Вне рифмы, в строке 79, написано: «И в кельѣ я блажен» (ПД, ф. 244, оп. 4, № 3, л. 1 об.). В академическом издании воспроизведены оба написания (см.: I, 42, строка 64 и 78), однако в СЛЛ (с. 32) они бесознательно унифицированы: «в кельи».
- 18 Еще два употребления содержатся в стихотворениях, автографы которых не сохранились и текст известен по прижизненным публикациям («К Г <аличу>», 47; «Послание к Г <аличу>», 36).
- 19 «...часто думал он о графини D.» (VIII, 13); «на прошедшей ассамблеи» (VIII, 27; но «на прошедшей ассамблеѣ» — VIII, 22, по прижизненной публикации, автографа нет); «Дуня собиралась к обедни» (VIII, 101), «пошел сам к обедни» (VIII, 102), «зовут нас к обедни» (XII, 175) (в пяти случаях «к обеднѣ» — см.: Словарь III, 13); «явиться к** земскому судьи» (VIII, 167); «учил ее музыки» (VIII, 208); «объяснял Марьи <Кириловне>» (VIII, 209, в автографе последняя буква — росчерк, который ближе к и, чем к ъ), «возбуждавшей в Марьи <Кириловне>» (VIII, 209), «донести о том Марьи Кириловнѣ» (VIII, 215), «о Марьи Кириловнѣ» (VIII, 218); «женится на девицѣ Авдотьи Васильевнѣ Ю.» (VIII, 279); «к Марьи Ш. <онинг>» (VIII, 393); «на будущей недели» (VIII, 396; в шести других случаях «на неделѣ» — см.: Словарь II, 780); «о саратовской деревни» (VIII, 408); «в русской бани» (VIII, 457); «об Черкешенки Истоминой» (XIII, 56), «о Черкешенки» (XIII, 58); «Песни о Стеньки» (XIII, 342; ср.: «О Стенькѣ Разинѣ» — VI, 480; «известие о Сенькѣ Разинѣ» — XIII, 121); «кланяюсь сердечно Софьи Михайловнѣ» (XIV, 193); «на Остоженки» (XV, 37; ср.: «На Остоженкѣ» — XV, 51, 99).
- Неясный случай: «отдал ее на руки французенки» (VIII, 39). Считается, что здесь употреблен родительный падеж слова «французенка» (Словарь IV, 795), однако не имел ли Пушкин в виду дательный?

Исправление пушкинских написаний в академическом издании: «В приятной неге, на постеле» («Тень Фон-Визина», 282; см.: I, 163; так же в СЛЛ, 125; в авторизованной копии (ПД № 10, л. 5 об.): «В приятной неги, на постель» — см.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 10); «к корзинке» (VIII, 133; в автографе: «к корзинки» — см.: ПД № 1000, л. 8); «в глухой деревне» (VIII, 173; в автографе: «деревни» — см.: ПД № 1008, л. 3 об.); «в истерическом припадке» (VIII, 206; в автографе: «припадки» — см.: ПД № 1017, л. 7).

В печатных текстах окончание «-и» вместо «-ѣ» появлялось как опечатка. Так, в первой публикации «Метели» было напечатано: «глаза его <...> останавливались на Марьѣ Гавриловнѣ» (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П. СПб., 1831. С. 65; см.: VIII, 84); при перепечатке появилось «-и»: «на Марьи Гавриловнѣ» (Повести, изданные Александром Пушкиным. СПб., 1834. С. 64). В автографе (ПД № 996, л. 27 об.) окончаний нет, т.к. имя и отчество героини обозначены инициалами: «останавливались на М. Г.»

- 20 *Чернышев В. И.* Ук. соч. С. 442. Подобный «корректорный недосмотр» проскальзывая иногда в печатных текстах XVIII в., например: «будучи раскален любовью к Мариѣ», но «пришед к Марии» (Детская книга, или Собрание нравоучительных повесей... М., 1796. С. 29, 33).
- 21 Подтверждением для анализируемого слова служит у Пушкина рифма «узрели: на постель» («Тень Фон-Визина», 281:282).
- 22 Основы текстологии/Под ред. В. С. Нецаевой. М., 1962. С. 355.
- 23 В первой публикации стихотворения «К другу стихотворцу» в строке 81: «в церкви» («Вестник Европы». 1814. № 13. С. 12; отсюда в академическом издании — I, 27 и СЛЛ 19); в автографе (ПД № 864, л. 4 об.): «в церквѣ» (строка 93). В автографе «Истории Пугачева» дважды «в церквѣ» (ПД № 1207, л. 58—58 об.), в академическом издании одно написание сохранено (IX, 26.13), одно изменено (IX, 26.4). В Словаре (IV, 871) учтены варианты, напечатанные в академическом издании, и поэтому численное соотношение написаний (8:19) отличается от указанного в данной статье.

Один случай написания «в церквѣ» в Словаре не учтен, так как оно употреблено в черновом автографе предисловия «От издателя» к «Повестям Белкина»: «погребен в церквѣ села Гор<юхина>» (ПД № 994, л. 6 об.; см.: VIII, 590). Любопытно, что в первом издании «Повестей» в соответствующей (измененной) фразе было напечатано «в церкви» (Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П. СПб., 1831. С. XVII; существуют подобные диалектные формы: *Обнорский С. П.* Указ. соч. С. 88, 93—94); в последующих прижизненных изданиях это исправлено.

Примеры употребления формы «в церквѣ» в конце XVII в. см.: Записки Михаила Гарновского//Рус. старина. 1876. Т. 16. Кн. 7. С. 411; *Виноградский И. Н.* Картина нравов... М., 1789. Ч. 2. С. 42; [*Беранже Л.-П., Губо Э.*] Нравоучение, представленное на самом деле. М., 1790. Ч. 2. С. 234; *Каржавин Ф. В.* Вожак, показывающий путь к лучшему выговору букв и речений французских, СПб., 1794. С. 189. О диалектных формах «в (к) церквѣ» см.: *Обнорский С. П.* Указ. соч. С. 253, 263.

- 24 Основы текстологии. С. 355.
- 25 *Барсов А. А.* Российская грамматика/Подгот. текста и текстолог. коммент. М. П. Таболовой; Под ред. и с предисл. Б. А. Успенского. М., 1981. С. 144, 464. В диалектном употреблении «в Казанѣ», «во Астраханѣ» см.: *Обнорский С. П.* Указ. соч. С. 254—256, 263.

- 26 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 3. С. 409. Там же: «из Астрахани», «с Астрахани».
- 27 «С полуострова Таманя открылись мне берега Крыма» (письмо брату 24 сентября 1820 г. — XIII, 18); «Из Туманя приехал я в Керчь» (черновик письма А. А. Дельвигу от середины декабря 1824 — первой половины декабря 1825 г. — VIII, 998); «Из Тамани в Керчь» (само предыдущее письмо и прижизненные публикации его литературной части (XIII, 250; VIII, 437; IV, 175)); «Он прибыл из Тамани в Керчь» (черновик «Путешествия Онегина» — VI, 501, 486).
- 28 В писарских копиях материалов к «Истории Пугачева» преобладает форма «в (к, при) Казанѣ» (IX, 599, 703 дважды, 705 дважды, 706 дважды, 724, 726, 747, 753, 754, 756, 757); дважды в документах написано «по городу Казани» (IX, 733, 737), один раз «в Казани» (IX, 757). В октябре 1774 г. Казанская духовная консистория адресовала письмо «в учрежденную в Казани <...> Секретную комиссию» (IX, 757), а в декабре — «в учрежденную в Казанѣ <...> Секретную комиссию» (там же).
В «Истории Пугачева»: «на Кубани» (IX, 381, 384), в «Истории Петра»: «на Кубанѣ» (X, 198).
Формы слова «Сызрань» в материалах к «Истории Пугачева»: «к Сызранѣ» (IX, 657, 668, 717), «к Сызраню» (IX, 432 вар. к с. 69.12), «к Сызрану» (IX, 513, 619), «в Сызранѣ» (IX, 701), «с Сызрана» (IX, 711), «от Сызрани» (IX, 710); в прижизненном печатном тексте «Истории Пугачева» только «к Сызрани» (IX, 69, 202, 210).
- 29 Однако месяцем ранее, 30 июля, Пушкин извещал А. Н. Мордвинова о своем намерении «дописать в деревне <...> роман, коего большая часть действия происходит в Оренбурге и Казани» (XV, 70), а 8 сентября писал жене: «Я в Казани» (XV, 78).
- 30 *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. М., 1954. С. 85.
- 31 *Обнорский С. П.* Указ. соч. С. 96.
- 32 Вопреки мнению Б. В. Томашевского о невозможности таких рифм (*Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 413).
- 33 *Марин С. Н.* Полн. собр. соч. М., 1948. С. 146. Ср.: в «Горе от ума» (д. II, явл. 1, стих 29) по Музейному автографу: «Я должен у вдовѣ, у докторѣ крестить» *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова. СПб., 1913. Т. 2. С. 127; *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. т. 1. С. 149), так же в Жандровском списке (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. ... 1995. Т. 1. С. 36, 249), в Булгаринском списке: «у вдовы, у докторшѣ» (Там же. С. 36); в письме О. С. Павлищевой мужу от 8 июня 1832: «у матушкѣ» (ИРЛИ, ф. 244, об. 20, № 95, л. 111 об.; опубл.: Письма Ольги Сергеевны Павлищевой к мужу и отцу, 1831—1837. СПб., 1994. С. 86); в дневниковой записи Л. Н. Толстого от 8 июля 1854 г.: «Потом он спросил у женѣ» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 47. С. 10).
- 34 *Панов М. В.* Ук. соч. С. 253—265. Отсюда (с. 255) заимствован пример.
- 35 Сев. пчела. 1827. 15 окт. № 124.
- 36 Дамский журнал. 1827. Ч. 20. № 21. С. 121.
- 37 См. об этом эпизоде: *Строганов М. В.* Из комментариев к «Евгению Онегину» и «Капитанской дочке». — А. С. Пушкин и русская литература: Сб. науч. тр. Калинин, 1983. С. 125.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

И. С. Чистова

ПУШКИН И ЦАРСКОСЕЛЬСКИЕ ГУСАРЫ

*(О стихотворениях «Нозль на лейб-гусарский полк»
и «Молитва лейб-гусарских офицеров»)*

В наших представлениях о Лицее пушкинской поры мы на первое место безусловно выдвигаем тот дух творчества, дух созидания, который формировал ум и питал душу его воспитанников. «Первый курс лицеистов представлял собой микросоциум, в котором деятельно творилась своя коллективная культура, активно сочетавшая игровое и серьезное, — читаем в новейшем исследовании. — Пылкость, с которой лицеисты предавались всякого рода творчеству, была вписана в атмосферу постоянно-го взаимного высмеивания, выслушивания и пародирования»¹.

На этом построены, в частности, явившиеся результатом совместного авторства лицейские «Национальные песни» — куплеты эпиграмматического характера, из которых складывалась серия юмористических портретов воспитанников и преподавателей Лицея.

Среди пушкинских лицейских эпиграмм две определенно связаны генетически с «Национальными песнями». Одна из них адресована Кюхельбекеру («Вот Виля — он любовью дышит»), другая — учителю рисования С. Г. Чирикову («Вот карапузик наш, монах...»). Такие стихи предназначались не для печати, но для весьма узкого круга лиц, которым только и понятны были заключенные в тексте бытовые реалии и смысл их юмористического обыгрывания. Перед нами, таким образом, типичные образцы сугубо локальной, домашней поэзии, рассчитанной исключительно на своего читателя; своим его делала в данном случае принадлежность к лицейской среде.

В настоящей работе мы хотим обратить внимание на ряд других примеров домашней поэзии лицейского периода, но с Лицеем не связанной, и последующих за ним двух лет. Речь пойдет о стихах, погружающих нас в гусарскую бытовую среду, с которой Пушкин особенно сблизился в свой последний лицейский год. «Говоря о кружках, оставивших влияние на Пушкина, нельзя не упомянуть об офицерах лейб-гусарского полка, стоявшего в Царском Селе, — писал В. П. Гаевский. — Лицеисты встречались с ними в семейных домах и особенно в манеже»².

Тексты, которые предполагается рассмотреть ниже, по существу не привлекали внимания пушкинистов; совершенно очевидно, что они требуют обстоятельного и текстологического, и историко-литературного, и реально-бытового комментария. Весь этот круг вопросов и составляет предмет предлагаемого исследования.

1

В первом томе академического издания «Полного собрания сочинений» Пушкина под заглавием «Нозль на лейб-гусарский полк» публикуется следующий фрагментарный и потому неясный в смысловом отношении текст:

В конюшнях Левашова
 Рождается Христос.
 Звезда сияет снова,
 Всё с шумом понеслось.

 Иосиф отпер ворота:
 «...поттише, господа,
 Ведь вы здесь не в харчевне».
 Христос спросил косога:
 «.....»

 «Из Голубцовых я!»
 ...вскричал Спаситель удивленный:
 «...его обнять готов,
 Он мне сказал: «я из глупцов»,
 Вот малый откровенный».

 Изрек хлыстом махая
 Полковник филантроп.

 Я славной Пукаловой друг
 ... — хоть тысячи услуг.

 Вдруг сабля застучала,
 Сияет аксельбант,
 Лихого генерала
 Вбегает адъютант.
 «... — мой генерал доволен,
 Что, здесь ... Христос живет?
 ... а сам он не придет,
 От дев немного болен»³.

Напомним историю появления этих стихов. В 1929 г. М. А. Цявловский обнаружил в бумагах П. И. Бартенева сделанный рукой Бартенева список с неизвестного ранее пушкинского поэтического текста⁴. Он не имел заглавия, но по содержанию мог быть определен как часть того самого

«Ноэля на лейб-гусарский полк», о котором упомянул Каверин в записи, предпосланной сделанной им копии известного пушкинского послания «Забудь, любезный мой Каверин...» Запись эта звучит так: «Пушкин в Ноэи на лейб-гусарский полк не прочтя мне поместил и на мой щет порядочный куплет, и чтоб извиниться прислал через несколько дней следующее послание; — оригинал у меня»⁵.

Позднее был найден еще один отрывок того же стихотворения — сделанная рукою сотрудника «Русского архива» К. А. Бутенева запись тринадцати стихов, из которых шесть совпадали с уже известными по списку Бартенева⁶.

Обнаруженные поэтические наброски, по отзывам современников, принадлежачие Пушкину, Цявловский особым образом скомпоновал и опубликовал как одно стихотворение.

Текст, публикуемый Цявловским в семнадцатитомном академическом издании, был им реконструирован по форме ноэля: строфа из восьми стихов; первые четыре стиха шестисложные, следующий — двенадцати сложенный, шестой и седьмой — восьмисложные, последний стих — шестисложный. Историко-литературный и реальный комментарий здесь отсутствует; очень скупо, без каких-либо ссылок, «Ноэль...» был прокомментирован Цявловским в ранее подготовленном им издании «Academia»: Левашов В. В. — командир гвардейского гусарского полка, Иосиф, отец Христа, — намек на Иосифа Ивановича Юшкова, адъютант — В. Д. Олсуфьев, полковник-филиантроп — Д. И. Крекшин, обучавший лицеистов верховой езде; Пукалова — любовница Аракчеева⁷.

Предлагаемый комментатором список имен никоим образом не прояснял смысла стихотворения. Реконструкцию его творческой истории естественно было бы начать с обращения к источникам текста. В случае с «Ноэлем...» эта работа была крайне затруднена тем, что в связи, во-первых, с переформированием архивных коллекций, содержащихся в хранилищах Москвы и Ленинграда, и, во-вторых, с не всегда оправданным рассредоточением по разным учреждениям обеих столиц собрания документов, принадлежавших Цявловским, след копий, которыми располагал Мстислав Александрович, затерялся.

Нам удалось их обнаружить после длительных и порою казавшихся безнадежными поисков⁸; знакомство с вновь найденными источниками текста «Ноэля...» убедило, что затраченные усилия не были напрасными.

Располагая этими материалами — они, как оказалось, не в полной мере были экспонированы Цявловским, — можно было решать главную задачу — установление текста «Ноэля...» — путем сопоставления копий Бартенева и Бутенева, конструкции Цявловского, а также результатов разысканий в области царскосельской биографии Пушкина 1815—1817 гг. и историко-бытовых реалий этого времени.

Запись Бартенева сделана на листе почтовой бумаги без водяных знаков с отчетливым фабричным клеймом (под короной «ВАН»). В тексте — 21 стих (после 4-го стиха следует многоточие, обозначающее пропуск); в

стихи 18-й и 19-й внесена правка: по-видимому, Бартенева записывал стихи со слов человека, нетвердо помнившего текст.

Приводим текст Бартенева:

В конюшнях Левашова
 Рождается Христос
 Звезда сияет снова
 Все с шумом понеслось

 Иосиф отпер ворота
 Поттише, господа
 Ведь вы здесь не в харчевне
 Вдруг сабля застучала
 Сияет аксельбант
 Лихого генерала
 Вбегает адъютант
 Мой генерал доволен
 А сам он не придет
 От дев немного болен
 Конечно Иисус
 К нам вступит в полк
 Изрек хлыстом махая полковник филиантроп
 Я славной Пукаловой друг
 И рад вам оказать
 Хоть тысячи услуг⁹

На левом поле в скобках записаны имена лиц, выведенных в стихотворении: «Осип Ив<анович> Юшков, лейб-гус<ар>, полковник, к<оторый> зан<имался> ваянием, [нрзб.]; Вас<илий> Дмитр<иевич> Олсуфьев; Вас<илий> Вас<ильевич> Левашов, команд<ир> лейб-гусар<ского> полка, Крекшин». Эти комментарии не были опубликованы Цявловским.

Запись Бутенева включена в его письмо Бартенева (оно не приводится Цявловским), поясняющее происхождение и содержание посылаемого адресату текста: «Сообщаемые мною на обороте стихи, по словам Василия Васильевича Ильина, принадлежат Пушкину. Они составляли, вероятно, начало шуточного стихотворения, написанного, очевидно, в Царско-сельский период жизни Пушкина, когда он был знаком с офицерами лейб-гусарского полка. Левашов был командиром полка, а Голубцов служил в нем офицером. Сам Василий Васильевич поступил в лейб-гусарский полк юнкером в 1817 году и служил в нем, кажется, до 1828 года»¹⁰.

Текст, записанный Бутеневым, звучит следующим образом:

В конюшнях Левашова
 Рождается Христос.
 Христос спросил косого:
 «Ты из какой семьи?
 Из Голубцовых я!»
 Его обнять готов,
 Вскричал Спаситель удивленный:
 «Он мне сказал: «Я из глупцов»;
 Вот прямо малый откровенный!»

Вдруг сабля зазвучала
Сияет аксельбант
Лихого генерала
Вбегает адъютант!

Обе записи сделаны через много лет после того, как стихотворение было написано; лица, сообщившие запомнившиеся им стихотворные отрывки, естественно, могли передать лишь нечто очень далекое от подлинника. По сохранившимся фрагментам кажется невозможным восстановить пушкинские строки; М. А. Цявловский между тем предпринял такую попытку, результатом которой и явился приведенный выше текст «Ноэля...». Цявловский восстановил текст стихотворения, разместив содержащиеся в копиях стихи в указываемые строфой ноэля размеры. Для того чтобы устранить разного рода помехи (несоответствие отдельных стихов необходимым размерам, невозможные для Пушкина рифмы, и т.д.), Цявловскому пришлось пожертвовать стихами 16-м и 17-м:

Конечно Иисус
К нам вступит в полк

и стихом 20-м:

И рад вам оказать¹¹.

Копия Бутенева предлагает столь же испорченный текст, что и бартевская. Такое очевидное искажение текста обеих копий, видимо, послужило Цявловскому основанием для достаточно свободного обращения со словесной тканью сохранившихся фрагментов. Исследователь нашел возможным и отказаться от отдельных мешающих ему стихов, и ввести совсем новые: строки «Что, здесь... Христос живет?» нет ни в одной из записей. Стихи внутри строфы Цявловский компоновал произвольно; произвольной была и последовательность строф (кроме первой, разумеется). Работа над установлением текста, таким образом, определялась наибольшим приближением исходного материала, представлявшего собой бесформенные отрывки, к стиховому рисунку строфы, характерной для ноэля. Между тем рассмотрение дошедших до нас фрагментов «Ноэля...» в контексте биографических и историко-бытовых реалий убеждает в том, что остроумное и имеющее весьма существенные резоны решение Цявловского относительно основного принципа реконструкции текста не представляется бесспорным.

Что оказывается главным в установлении текста «Ноэля...»? Мы полагаем, что неукоснительное соблюдение известного и важнейшего принципа: работа над реконструкцией текста должна идти параллельно с разысканиями в области тех реалий, из которых складывался повседневный быт, конкретная, подлинная действительность, явившаяся творчески преобра-

женной в комментируемом произведении. Сохранившийся текст «Ноэля...» почти ничего не дает для того, чтобы представить себе содержание отдельных его строф, посвященных, в соответствии с традицией жанра, ряду лиц (это шаржированные, сатирические портреты), представлявших Марию и младенцу-Христу. Ясно лишь, что речь шла о царскосельских гвардейских гусарах. Только третья строфа, представляющая полковника-филантропа, пожалуй, обещала некоторый успех в ее расшифровке, поскольку мы располагали уже двумя конкретными именами — Крекшина (в соответствии с комментарием Бартенева) и Пукаловой.

В куплете, относящемся к Крекшину, Цявловский сохранил четыре строки из известных семи (или шести у Бартенева, соединившего 17-й и 18-й стихи в один); эти четыре строки разведены строками многоточий, обозначающих лакуны.

Изрек, хлыстом махая,
Полковник-филантроп.

.....

Я славной Пукаловой друг
... — хоть тысячи услуг.

Чтобы понять смысл куплета, следовало определить, каким образом реально связаны друг с другом и вообще связаны ли имена Крекшина и известной Варвары Петровны Пукаловой, экстравагантной любовницы Аракчеева; если бы такая связь обнаружилась, то она дала бы основания предположить, что именно какой-то конкретный сюжет о Крекшине и Пукаловой лег в основу третьей строфы.

И вот среди эпистолярия, относящегося к первой четверти XIX в., нашлось любопытное письмо А. Я. Булгакова брату от 13 (25) июня 1819 г., отправленное из Карлсбада, в котором он сообщал ему о тамошнем «водяном» обществе; в числе особенно примечательных фигур Булгаков называет «Пукалову с каким-то молодым полковником»¹². Проследить путь молодого полковника Крекшина не составило никакого труда. Оказалось, что в тот же самый день, когда Пукалова выехала из Петербурга (об этом сообщали «С.-Петербургские ведомости», 1819, № 6), лейб-гвардии полковник Крекшин «уволился в отпуск за границу до излечения болезни» (эти сведения поместил в отделе хроники «Русский инвалид», 1819, № 17).

Таким образом проявились главные герои сюжета, положенного в основу третьей строфы. Сатирический же смысл куплета, посвященного Крекшину, вероятнее всего представить следующим образом.

В. П. Пукалова, хорошенкая жена обер-прокурора Синода Ивана Антоновича Пукалова и любовница Аракчеева, была известна тем, что, пользуясь своим влиянием на обладавшего безграничной властью временщика, оказывала протекцию угодным ей людям: «...Имел он <Аракчеев. — И. Ч.>... фаворитку из высшего класса... Варвару Петровну Пукалову, миловидную, умную и образованную женщину, которая, пользуясь своей властью над дикобразом, была посредницею между им и просителями»¹³.

Очевидно, Д. И. Крекшин, пользуясь в свою очередь близостью к влиятельной особе и с целью подчеркнуть эту близость, широко обещал всем окружающим его помощь и покровительство.

Теперь, если мы попробуем прочесть третью строфу в контексте приведенных выше историко-бытовых реалий, то для полной ее расшифровки нам явно будет недоставать именно тех строк, которые для удобства построения стиховой строфы поэты отбросил М. А. Цявловский: «Конечно, Иисус К нам вступит в полк» и «И рад вам оказать». Прочитаем текст этой строфы так, как он сохранился в записи Бартенева:

Конечно, Иисус
К нам вступит в полк
Изрек хлыстом махая полковник-филантроп.
Я славной Пукаловой друг
И рад вам оказать
Хоть тысячи услуг.

Итак, в третьей строфе речь идет о том, что полковник-филантроп обещает оказать Марии «хоть тысячи услуг», в том числе и помочь Иисусу вступить в гвардейский Гусарский полк.

Великосветская молва о романе близкой двору Пукаловой и бравого полковника-гвардейца, толки, где, как обычно, причудливо переплетались реальные факты и сплетня, конечно же, достигли ушей лицеистов и однополчан Крекшина — иначе и быть не могло; разумеется, они знали об этой истории и, видимо, широко обсуждали события. Обстоятельный рассказ об этой нашумевшей в свете романтической истории отыскался в мемуарах Д. И. Никифорова «Москва в царствование императора Александра II»: «Рядом с домом деда был дом вдовы генерал-майора Варвары Петровны Крекшиной, по первому мужу Пукаловой, рожденной Мордвиновой. Мать этой Крекшиной была простая калмычка Оренбургских степей. Впоследствии Мордвинов, женившись на ней, узаконил дочь и выдал ее замуж за Пукалова, правителя дел Святейшего Синода и любимца всемогущего в то время графа Аракчеева <...> Варвара Петровна Крекшина (тогда еще Пукалова) играла большую роль в царствование императора Александра I по близким отношениям своим с знаменитым в то время Аракчеевым. Я помню один ее рассказ. По окончании каждого смотра или развода Аракчеев заезжал к ней. Как балованная барыня она лежала до 12 часов в постели. Генералы, приезжавшие к ней, ждали ее выхода в приемной зале, а главное, им хотелось показаться Аракчееву, когда он проходил в будуар к своей красавице и уходил обратно от нее. В один из дней посещения ее Аракчеевым, она заспорила в чем-то с ним и держала пари à discrétion¹⁴. Аракчеев проиграл. Что же сделала проказница? Она потребовала, чтобы Аракчеев вывез ее в одной батистовой рубашке на своих плечах в залу собравшемуся генералитету и верхом на плечах все-сильного временщика объехала в таком виде зал. Аракчеев был так ею очарован, что исполнял ее прихоти. Муж ее, Пукалов, был правителем дел у Аракчеева, не мешал своей жене и тем устраивал свою карьеру. Но

своенравная красавица влюбилась в молодого гусара Крекшина, и хотя он посещал ее весьма скрытно, но Аракчеев узнал про их свидания. Говорят даже, что он был предупрежден покойным государем Александром I. Пукалова жила на даче. Ночью дача была окружена многочисленными секретами. Когда Крекшин шел к ней ночной порой, то был схвачен караульными и отведен на гауптвахту. Наутро Крекшина везли уже на курьерской тройке с жандармом как переведенного в армейский полк. Пукалова в тот же день поскакала на место ссылки Крекшина к нему и впоследствии по смерти первого мужа вышла за него замуж»¹⁵.

Приведенный текст любопытен не только в качестве забавного исторического анекдота. Для комментатора значение экспонируемого мемуарного источника прежде всего в том, что он указывает на объект сатиры в «Нозле...», и то обстоятельство, что объект этот — придворные нравы, позволяет увидеть определенную политическую направленность третьей строфы, написанной, таким образом, в соответствии с жанровыми требованиями нозля; раскрыть же смысл третьей строфы оказалось возможным, лишь учитывая все без исключения фрагменты текста. Возвращаясь к оценке принятого М. А. Цявловским текстологического решения, заметим, что оно не вполне корректно: дефект предложенной компоновки третьей строфы обнаружился со всей очевидностью, как только мы соотнесли сохранившийся текст с соответствующим историко-бытовым материалом; опущенные исследователем стихи 16-й и 17-й («Конечно Иисус К нам вступит в полк» и стих 20-й — «И рад вам оказать») оказались весьма существенными для понимания смысла строфы¹⁶.

Что же представляли собой остальные строфы «Нозля...»? Насколько позволяют судить сохранившиеся строки, это были забавные «куплеты» «на щет» гвардейских гусар, дружеские стихотворные шутки, где с добродушной иронией выставлялись какие-то смешные черты внешности, характера либо поведения героев; обыгрывались их имена. Исключение составляли лишь достаточно ядовитые стихи, обращенные к генералу В. В. Левашову, которого в полку не любили¹⁷. Но даже весьма злая насмешка, адресованная высокому военному чину, командиру полка, не сообщала куплету, ему посвященному, той общественной значимости и политической остроты, которые позволили бы увидеть в нем проявление жанровой специфики нозля. Строфы же, посвященные полковнику И. И. Юшкову, поручикам П. И. Голубцову и П. П. Каверину (по вышеупомянутому свидетельству Каверина, такая строфа, содержащая обидный намек на пристрастие его к Бахусу, существовала), по объекту и качеству сатирического изображения не выходили за пределы домашней эпиграмматической поэзии, процветавшей в Лицее. На примере «гусарского нозля» хорошо видно, как реализовывалось стремление его автора к освоению новых поэтических форм — в том числе форм, весьма сложных в стиховом отношении. «Нозль на лейб-гусарский полк» вырос из создававшейся часто вслух, экспромтом домашней поэзии, «приютив» тот воспроизводивший бытовую реальность жизненный материал, который

и составлял содержание домашних стихов. Это не было случайностью; Пушкин учитывал жанровые особенности ноэля: с одной стороны, законное, соответствующее сатирической природе жанра использование характерного для домашней поэзии не отделанного в эстетическом отношении живого слова, и с другой — обусловленную сложным ритмическим рисунком строфы возможность имитации устной речи.

Вряд ли Пушкин относился серьезно к «Ноэлю...»; это была, вероятнее всего, импровизация, стихи, написанные в минуту досуга, для развлечения в рождественский вечер, в веселой компании друзей-гусар — может быть, даже и не без некоторого участия последних¹⁸. Можно предполагать, что «Ноэль на лейб-гусарский полк» не единственный пример поэзии такого рода; какие-то тексты, возможно, не дошли до нас. Но, по крайней мере, еще одно стихотворение этого типа нам хорошо известно.

3

Вернемся к бартеневскому списку пушкинского ноэля. Еще раз отметим, что биограф поэта сделал свою запись скорее всего в начале 1850-х годов со слов человека, по всей вероятности, принадлежавшего к военной, гусарской среде. Тогда же и, видимо, от того же лица Бартенев услышал еще один весьма любопытный рассказ, который закрепил письменно (судя по тексту, записывал торопясь, сокращая слова), взяв для этого точно такие же два листка почтовой бумаги с характерным клеймом (корона и под ней «ВАТН»), какие были им использованы для записи текста ноэля. Эти листки Бартенев вложил, так же как и копию «Ноэля...», в свою пушкинскую тетрадь, обозначив тем самым их несомненное отношение к пушкинским текстам. Приводим эту запись Бартенева, прежде никогда не публиковавшуюся.

1817

Александр Вас<ильевич> Попов — сын статс-секретаря, в лейб-гусар<ах> ротмистр.

Слатвинс<кий> — полковник лейб-гус<ар>, потом команд<овал> конно-егерс<ким> в польск<ую> камп<анию>.

Зубов — до сих пор при дворе, красав<ец> выс<окого> роста.

Дмитр<ий> Вас<ильевич> Ильин, поручик, отлич<ался> нечистоплотн<остью>; Милорадович сказал Левашову про него: Отрежьте Ильина от усов.

Василий Михайл<ович> — поручик, рябой, толстый.

Любомирский — поляк.

Три брата Гроты, Лифлянд<ские> богат<ые> помещики.

Ховрин, Пензен<ский> помещик, славился глупостью.

Два полковника Оффенберга,

Фриц — меньшей, суетливый.

Унг<ерн>-Штернб<ерг>, командов<ал> эрц<герцога> Фердинанда полком и сошел с ума.

Яков Васильев<ич> Сабуров, тогда корнет. Пушкин у него часто бывал.

От Гернгросса чем-то воняло.

Пашковы — долгоносы.

Кн<язь> Салтыков, к<оторый> путеш<ествовал> в Индию, скромный¹⁹.

К<нязь> Бяратинский — заика, воспит<ывался> у иезуитов. 14 дек<аб-
ря>²⁰ сослан в Сибирь, bougre²¹.

Молоствов.

Микешин — квартирмистр.

Соломир<ский>²² — жен<ат> на дочер<и> Конст<антина> Як<овлеви-
ча> Булгакова.

Соломирские — побочные дети [в] Вене посла Татищева от вдовы Турчаниновой.

Составляющий содержание приведенного текста перечень имен с лаконичными характеристиками персонажей позволяет определить его как комментарий к известной «Молитве лейб-гусарских офицеров»²³:

Избави Господи ума такого,
Как у Александра Васильевича Попова,
Слатвинского скромности,
Зубова томности,
Ильина чистоты,
Тютчева красоты,
Любомирского чванства,
Каверина пьянства,
Гротовой скупости,
Хов-на глупости,
Суетливости Оффенберга,
Рассудительности Унгерн-Штернберга,
Чаадаева гордости,
Юш-ва подлости
Креншина службы,
Сабурова дружбы,
Завадовского щедрости,
Гернгр-вой мерзости,
Кнабенау усов,
Пашковских носов,
Салтыкова дикости,
Саломирского лихости,
Слепцова смиренья,
Кругликова пенья,
Бяратинского спросов,
Рахманова вопросов,
Молостова хвалы
И Микешина килы²⁴.

«Молитва...» впервые была упомянута в 1858 г. в развернутой рецензии Е. И. Якушкина и А. Н. Афанасьева на подготовленное Анненковым собрание сочинений Пушкина как стихотворение поэта, «наделавшее было

больших хлопот» автору²⁵, а через три года опубликована Гербелем в составе пушкинских текстов (в рубрике «Цельные стихотворения, не вошедшие в последнее собрание “Сочинений Пушкина”») на основании сведений, полученных от Я. И. Сабурова: «Пушкин и его товарищи, в последние два года своего пребывания в Лицее, сошлись весьма близко с обществом офицеров лейб-гусарского полка, квартировавшего, как и ныне, в Царском Селе, и посещали многих из них весьма часто. Помянутая молитва, написанная на дежурстве Завадовского, была поднята Пашковым. Оскорбленный в лице своего *носа*, Пашков вскипел благородным негодованием и грозил побить Пушкина. Завадовский, чтобы избежать Пушкина от неприятности, принял эти стихи на себя — и дело грозило окончиться дуэлью. Это дошло до сведения командира гвардейского корпуса князя Васильчикова, который созвал офицеров для объяснения, с целью — помирить их. Все дело кончилось тем, что на сходке благоразумная партия объявила это делом дружеским, *пустынным*, а противная, боясь высказаться, промолчала и тем согласилась с первой. (Сообщено Сабуровым)»²⁶. Текст «Молитвы...» с соответствующим примечанием был перепечатан Гаевским в статье «Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения», опубликованной в 1863 г. в «Современнике»²⁷, а в 1870 г. «Молитва...» была впервые введена Геннади в Собрание сочинений поэта, после чего публиковалась в ряде последующих изданий сочинений Пушкина (за исключением выходящих под редакцией Л. Н. Майкова и П. О. Морозова) вплоть до 1907 г. (издание Брокгауз-Ефрона под редакцией С. А. Венгерова), где сопровождалась пометой комментировавшего стихотворение Н. О. Лернера: «Приписывается Пушкину»²⁸.

Авторство Пушкина в отношении «Молитвы...» было уже не только подвергнуто сомнению, но решительно отведено спустя несколько лет после выхода в свет венгерского издания в статье Д. Ф. Кобеко на основании, во-первых, отмеченных автором хронологических несоответствий (ряд упомянутых в стихотворении офицеров вступили в полк в 1818—1819 гг., когда Пушкин уже окончил Лицей и покинул Царское Село), и, во-вторых, письма командира гвардейского корпуса И. В. Васильчикова начальнику штаба генерал-адъютанту кн. П. М. Волконскому, содержащего рассказ о связанном с «Молитвой...» скандальном происшествии в полку. О доводах Кобеко нам еще придется говорить, а пока вернемся к первой публикации стихотворения. Судя по примечанию, Гербель получил текст «Молитвы...» непосредственно от Я. И. Сабурова²⁹, либо, что не менее вероятно, от Е. И. Якушкина, которому вся эта история была хорошо известна скорее всего из рассказа того же Сабурова — недаром Е. И. Якушкин при упоминании «Молитвы...»³⁰ отмечает, что она доставила немало хлопот поэту, что соотносится со сведениями на этот счет, опубликованными Гербелем.

Я. И. Сабуров, офицер, чиновник и весьма посредственный литератор, не уставал подчеркивать свою близость Пушкину, который действительно не раз упоминал имя Сабурова и в переписке, и в стихах — впрочем,

не слишком лестно. Сабуров «был человек весьма неглупый и образованный, много читал, имел большую библиотеку, был в сношениях и с литературным миром, и с высшими петербургскими сферами. В Петербурге он обыкновенно останавливался у Льва Кирилловича Нарышкина, который был ему хороший приятель. Оба они были легкого пошиба либералы. Вообще у Якова Ивановича все было довольно легко; при несомненном уме, основательности было мало. Голова его представляла сбор самых разнообразных сведений и взглядов, и политических, и экономических, и сельскохозяйственных, которыми он с удивительной самоуверенностью умел пускать пыль в глаза новичкам. Этим он производил эффект в петербургских гостинях; многие его считали замечательно умным человеком. Но в провинциальном кругу его тотчас раскусили и ценили по достоинству <...> приходилось иногда терпеть от его страсти к сплетням <...> Яков Иванович не пользовался уважением; он был циник и эгоист»³¹. Я. И. Сабуров был нередким гостем у соседей по своему тамбовскому имению — в Маре у Баратынских и в Любичах у Н. И. Кривцова, хотя и Баратынские и Кривцов относились к нему с не слишком большой симпатией — особенно последний. Когда П. А. Вяземский, которого Сабуров совершенно беззастенчиво обременял всякого рода просьбами, в том числе и просьбой способствовать публикации его очерков и мемуаров³², передал Кривцову на отзыв предназначенный для «Современника» текст воспоминаний Я. И. Сабурова о Пушкине, Кривцов подверг их совершенно уничтожающей критике. В качестве друга и подписчика «Современника» автор рецензии протестовал против публикации на страницах журнала «абсурдной галиматии» Сабурова — «хотя бы из уважения к памяти Пушкина». Обращаясь к Вяземскому, Н. И. Кривцов писал: «Сабуров и меня уполномочил сделать замечания на полях своего творенья. Но что я могу сказать? Это водянисто, выспренне, написано по-ученически, нет ни одной верной, свежей мысли или наблюдения. Если тебе ничего не остается — отошли это в редакцию «Московской газеты»... Бедная русская литература!»³³

Воспоминаниям Сабурова так и не суждено было увидеть свет (не дошла до нас и рукопись), но их автор, потерпев неудачу зафиксировать свою причастность к личной и творческой биографии Пушкина печатно, все-таки не отказался от мысли заявить о себе как о человеке, принадлежавшем к ближайшему окружению поэта: в 1850-е годы Сабуров приобрел известность как мемуарист-рассказчик.

Мы с известной долей уверенности предполагаем, что сообщаемыми им сведениями пользовались Е. И. Якушкин и Гербель, но прежде всего здесь следует назвать имя П. В. Анненкова. Анненкову Я. И. Сабуров рассказывал о своих однополчанах — Каверине, Молоствове, Чаадаеве и о серьезном влиянии последнего на Пушкина³⁴. Как выяснилось теперь, первому биографу поэта Сабуров сообщил не только факты из жизни Пушкина в его дружеском гусарском окружении лицейской поры и первых послелицейских лет, но и стихи, родившиеся в этом кругу, —

среди бумаг Анненкова отыскалась сделанная им копия «Молитвы лейб-гусарских офицеров» с восстанавливающей историю создания стихотворения сопроводительной записью, пометой «Стихи Пушкина, полученные от Сабурова» и датой «1817 г.»³⁵ Текст копии абсолютно соответствует публикации Гербеля (за тем лишь исключением, что Гербель зашифровал несколько имен упоминаемых лиц, которым были даны особенно обидные характеристики). Что же касается сопроводительной записи, то она более лаконична по сравнению с гербелевской; при этом очевидно, что и Анненков и Гербель пользовались одним и тем же источником.

Теперь вспомним тот записанный Бартевым текст, который выше был определен как комментарий к «Молитве лейб-гусарских офицеров». Вне всяких сомнений, человек, от которого Бартев записал комментарий к «Молитве...», был Я. И. Сабуров. Похоже, что тогда же Сабуров продиктовал Бартеву и текст «Нозля...» (и тот и другой записаны на одинаковых листочках писчей бумаги) и, возможно, текст «Молитвы...», копия которой (бартевская) не сохранилась. Косвенным подтверждением последнему предположению служит следующее обстоятельство. Мы допускаем, что Сабуров продиктовал Бартеву текст нозля и пояснения к нему; пояснения эти были весьма кратки, и Бартев записал их на полях. По той же схеме строился и рассказ Сабурова о «Молитве...» — был произнесен текст и соответствующие примечания; в этом случае примечаний оказалось много, и их пришлось расположить на отдельном листке³⁶. Любопытно, что те имена, которые так или иначе пояснены в «Нозле...» (Юшков, Крекшин), вообще не вошли в комментарий к «Молитве...». Не вошли в него и имена Каверина и Чаадаева; никак не охарактеризован Молоствов, хотя имя его в комментируемый список включено, — именно об этих лицах Сабуров подробно рассказывал Анненкову. Что это — случайное совпадение? Или, рассказывая Бартеву о персонажах «Молитвы...», Сабуров опустил имена тех, о ком рассказывал специально — и не только Анненкову, но и Бартеву? Можно предположить, что Сабуров обратился и к Анненкову, и к Бартеву приблизительно в одно и то же время (о том, что в начале 1850-х гг. и Анненков и Бартев работали над биографией Пушкина, в литературных кругах было хорошо известно) и каждому из них рассказал все, что помнил о Пушкине и его приятелях-гусарах, включая и посвященные последним неизвестные стихотворные тексты.

Можем ли мы считать Пушкина автором «Молитвы...»? Вероятно, можем — в такой же степени, как и автором «Нозля...» Что же касается аргументов Д. Ф. Кобеко, отрицавшего авторство Пушкина, то они, как мы попытаемся показать, отнюдь не безусловны. Главный довод Кобеко: Пушкин не мог быть автором «Молитвы...», поскольку ряд названных им в стихотворении лиц служили в лейб-гвардии Гусарском полку в 1818—1819 годах, когда поэт, окончив в 1817 г. Лицей, уже оставил Царское Село, где стоял полк, и жил в Петербурге, — абсолютно убеждает лишь в том, что «Молитва...» не могла быть написана в 1817 г., как показал Сабуров. Ошибка в дате — вещь совершенно естественная, тем более

что, по нашему предположению, мемуарист ошибся всего на два года — условно мы можем датировать «Молитву...» 1819 годом, что, заметим, вовсе не противоречит фактам пушкинской биографии этого времени: связи поэта с царскосельскими гусарами в 1818—1819 годах были столь же тесными, что и в последний год пребывания в Лицее. Если мы обратимся к относящемуся к 1818—1819 гг. дневнику корнета Гусарского полка В. Д. Олсуфьева, упомянутого в «Ноэле...», то на его страницах найдем записи почти о всех персонажах «Молитвы...», и среди них не однажды встречающееся имя Пушкина. Заметки Олсуфьева весьма любопытны; они характеризуют ту группу военной молодежи, которая входила в петербургское окружение поэта 1817—1820-х годов; эта офицерская среда с ее особым социальным статусом и определенными им поведенческими нормами и составляет тот реально-бытовой контекст, вне которого невозможно рассматривать целый ряд стихов, относящихся к раннему петербургскому периоду в биографии Пушкина³⁷. Приводим некоторые из сделанных Олсуфьевым характерных бытовых зарисовок, в которых фигурируют интересующие нас персонажи:

5 февраля 1818 г. После обеда <...> пошел к Чаадаеву. Вечером искал везде Каверина, чтоб с ним ехать в маскарад и <...> не найдя нигде, поехал с Сабуровым. <...> Заходил в ложу к Стрекаловой, где видел Огареву, которая очень мила.

14 мая 1818 г. Ходил с Пушкиным, молодым стихотворцем, в Летнем саду. Обедал с Кавериним и Чаадаевым у Фельта. Оттуда поехали в театр. Пили чай у Чаадаева.

18 мая 1818 г. Вечером сидел у Чаадаева, у которого был Грибоедов.

19 мая 1818 г. Вечером гулял с Кавериним пешком, — потом пили у меня вдвоем чай.

21 мая 1818 г. Поутру в 10 часов отправился с генералом в Царское село. Дорогой имели очень дельный разговор. Он перед обедом смотрел лошадей Слатвинского, Юшкова, Унгерна эскадронов <...> После обеда <...> гулял в Саду с Слатвинским, с Кринициным, Молоствовым. Слушали музыку. Ужинал у Слатвинского.

3 января 1819 г. ...Заехал к Каверину и с ним поехал и театр. Давали «Эсфирь», и я в первый раз видел г-жу Колосову: она может быть хорошою актрисою и много обещает.

1 февраля 1819 г. В семь часов утра поехал в Царское Село, где с прочими офицерами ездил в манеже перед генералом, ибо на днях нас будет смотреть сам государь. Обедал со Слатвинским <...> и потом отправились обратно в Петербург. Дорогою Юшков совсем было убил, наехав сзади на мои сани <...> заехал к Каверину и к Васильчикову.

4 февраля 1819 г. Васильчиков приехал в Царское и смотрел нас в манеже; обедали у генерала, после обеда он уехал, а мы пошли к Слатвинскому, у коего были гости и пир горою. Играла музыка, за ужином пили здоровье вновь произведенных и нарезались. Молоствов был ужасно пьян.

28 марта 1819 г. Обедал у Чаадаева, где был Пушкин. Много говорили, он нам читал свои сочинения <...> Вечер просидел дома и читал.

3 мая 1819 г. Поутру был у генерала. По случаю дурной погоды ученье отменено; был в манеже, обедал у Кругликова, после обеда ездил с Зубовым в штаб. Ездил с Кругликовым верхом, у него пил чай и ужинал, говорили про весьма отвлеченные материи; он ужасный мистик, но человек с добрыми и хорошими правилами.

27 мая 1819 г. Ужинал у Каверина, где были Пушкин и Щербинин.

27 июня 1819 г. Обедал у Чертова, где были Чаадаев и Раевский. Много спорили с Бярытинским³⁸.

В приведенных выше записях В. Д. Олсуфьев фиксирует лишь свои петербургские встречи с Пушкиным. Однако почти наверняка их общение не ограничивалось прогулками и приятельскими обедами в столице: с осени 1818-го и до отъезда в южную ссылку Пушкин частый гость у царскосельских гусар. Обратимся к свидетельству биографа Пушкина и Дельвига В. П. Гаевского: «Первые годы по выпуске из Лицея <...> он <Дельвиг. — И. Ч.> очень часто ездил в Царское Село и нередко проводил там по несколько дней. Театры, балы и маскарады, оживлявшие в то время Царское Село, привлекали туда не одного Дельвига. Пушкин также ездил туда очень часто. У обоих поэтов там было множество приятелей: в Лицее оставалось еще несколько их младших товарищей; в гусарах гвардии служили двоюродные братья Дельвига Рахмановы и несколько бывших воспитанников царскосельского Благородного пансиона. Вообще в приятелях и знакомых недостатка не было. Кроме упомянутых лиц, Дельвиг был в приятельских отношениях с служившими тогда в Царском Селе офицерами гвардии: Пономаревыми, Левашовыми, Сабуровыми, Чернышевыми, Охотниковым, Воейковым, Болтинными...»³⁹

Репертуар имен, названных в приведенной выше «Молитве...», легко просматривается как в дневниковых записях современника и приятеля Пушкина В. Д. Олсуфьева, так и в посвященной Дельвигу статье биографа поэта Гаевского: Чаадаев, Каверин, Сабуров, Слатвинский, Юшков, Унгерн-Штернберг, Молоствов, Зубов, Чернышев-Кругликов, Бярытинский, Рахмановы. Всех их Пушкин хорошо знал — и тех, кто служил в полку в период пребывания поэта в Лицее, и тех, кто пришел туда позже — после 1818 г., как братья Рахмановы, Пашковы, В. П. Завадовский, и т.д.⁴⁰ Да и сам Я. И. Сабуров вступил в Гусарский полк только в 1818 г., так что весьма интенсивное общение с ним Пушкина — и в Петербурге, и в Царском Селе — относится к послелицейскому периоду — именно тогда и могла быть написана запомнившаяся Я. И. Сабурову «Молитва...»⁴¹

Противоречит ли предположению об авторстве Пушкина в отношении «Молитвы» еще один аргумент Д. Ф. Кобеко — его ссылка на письмо командующего гвардейским корпусом генерала И. В. Васильчикова начальнику Главного штаба князю П. М. Волконскому (написано предположительно не ранее лета 1820 г., поскольку обнаружено среди писем 1820—1821 гг.), где сообщалось, в частности, о «маленькой истории»,

случившейся у гвардейских гусар («Граф Завадовский... позволил себе написать эпиграммы на своих товарищей в одной из книг гаупт-вахты»⁴²)? Полагаем, прежде всего, что ничего определенного на этот счет нельзя сказать до тех пор, пока не будет установлена точная дата пиюьма⁴³. Но даже если Д. Ф. Кобеко прав и приведенное им письмо было написано после второй половины 1820 г., то и в таком случае оно не свидетельствует безоговорочно в пользу позднейшего, одновременного с письмом Васильчикова, происхождения «Молитвы...». О чем пишет Васильчиков? Он сообщает о том, что Завадовский *записал стихи в книге полковой гауптвахты*. Но ведь Завадовский мог их записать и через какое-то время после того, как стихи были сочинены⁴⁴, записать то, что ранее, возможно, явилось импровизацией; в памяти же Я. И. Сабурова эти два момента, разделенные хронологически, соединились, и скандальная история с «Молитвой...» дошла до нас в том виде, в каком мемуарист ее запомнил⁴⁵.

Нам нетрудно представить себе Пушкина в качестве автора «Молитвы...»⁴⁶: идея создания стихотворной галереи карикатурных портретов, как и в случае с «Ноэлем...», восходит к вряд ли забытой недавним лицеистом традиции «национальных песен», создававшихся для узкого круга и только в этом кругу и интересных⁴⁷. (Дельвиг мыслит на досуге/Можно спать и в Кременчуге./Не тужи, любезный Пущин,/Будешь в гвардию ты пушен./Просвещеньем Маслов светит,/В титулярство Маслов метит, и т.д.⁴⁸). Авторы такого рода шутивных импровизаций для достижения необходимого сатирического эффекта нередко проявляли завидную изобретательность, граничившую иногда с озорством: одна из известных лицейских песен («Блажен муж, иже сидит к кафедре ближе»), например, построена на пародировании псалма 1-го «Псалтыри»: «Блажен муж, который...» Пушкин дал свой вариант пародии (двустипшие), который приводит в своих «Записках» Пущин: «Блажен муж, иже/Сидит к каше ближе»⁴⁹.

«Молитва лейб-гусарских офицеров» — это ведь тоже пародирование текста «Псалтыри» — на этот раз 139-го псалма: «Избавь меня, Господи, от человека злого...»

В настоящей работе мы не ставили цели убедить в безусловной принадлежности «Молитвы лейб-гусарских офицеров» Пушкину — речь идет лишь о степени вероятности. Проследив историю выявления текста, его публикаций и изучения, мы посчитали полезным обратить внимание на то, что те факты, которыми мы располагаем, позволяют предполагать в Пушкине автора гусарской «Молитвы...». Такая гипотеза, как нам представляется, имеет определенные резоны — и не менее значительные, чем те, на основании которых «Ноэль...» считается пушкинским стихотворением. В последнем случае мы поверили Якову Сабурову; не следует ли прислушаться и к его свидетельству относительно «Молитвы...» (тем более что контраргументы, как оказывается, далеко не безусловны) и пополнить этим стихотворением рубрику «Dubia» в новых изданиях сочинений Пушкина?

- 1 *Виралайнен М.* Лицейское творчество Пушкина. — В кн.: *Пушкин А. С.* Лицейская лирика. СПб.: «Художественная литература», 1993. С. 18—19.
- 2 *Гаевский В. П.* О влиянии Лицея на творчество Пушкина. — В кн.: В память пятидесятилетия кончины А. С. Пушкина. СПб., 1887. С. 46.
- 3 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 1. [Л.:] Изд. АН СССР, 1937. С. 304—305.
- 4 См. об этом: «Известия ЦИК'а СССР и ВЦИК'а РСФСР». 1929. № 279. 29 ноября.
- 5 См.: *Щербачев Ю. Н.* Приятели Пушкина М. А. Щербинин и П. П. Каверин. М.: Изд. имп. общества Истории и древностей российских при Московском университете, 1913. С. 60.
- 6 Об источниках текста «Ноэля...» см.: *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 492.
- 7 См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 1. М.; Л.: «Academia», 1936. С. 785.
- 8 Копия Бутенева ныне хранится в фонде Бартенева, находящемся в РГАЛИ (ф. 46, оп. 1; № 572, л. 300—301); список Бартенева оказался среди бумаг М. А. Цявловского, хранящихся в РГАЛИ в составе личного фонда ученого (ф. 2558). Там же находится неопубликованная статья Цявловского о «Ноэля...» и ряд подготовительных материалов к ней (ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 72), в том числе и описания копий «Ноэля...», которые мы приводим ниже.
- 9 РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 1794, л. 1. Впервые этот текст был опубликован: «Известия ЦИК'а СССР и ВЦИК'а РСФСР», 1929, № 279, 29 ноября. Вошел в издание: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 1. М.; Л.: ГИЗ, 1930 (приложение к журналу «Красная нива» на 1930 год).
- 10 РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 71. Исправляем неточность в сообщении Бутенева: В. В. Ильин служил в полку с 1821 по 1831 год; тремя годами ранее в полк был зачислен его брат — Д. В. Ильин (Ильин 1-й, служил с 1818-го по 1823 год). Одна из дочерей В. В. Ильина, отставного генерала и военного историка (печатался главным образом в «Русском архиве»), была замужем за Бутеневым, который и записал рассказ своего тестя (о В. В. Ильине см.: *Шереметев С. Д.* Домашняя старина. М., 1900. С. 64—65).
- 11 См.: РГАЛИ. Ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 72, л. 15.
- 12 «Русский архив». 1900. Кн. III. С. 205.
- 13 *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.: «Книга», 1990. С. 333.
- 14 Пари, условия которого устанавливает выигравший (*франц.*).
- 15 Воспоминания Д. Никифорова. «Москва в царствование императора Александра II». М., 1904. С. 36—37.
- 16 Своеобразное подтверждение этому мы обнаружили в статье Р. Б. Паиной «К вопросу об атеизме А. С. Пушкина» (статья, заметим, весьма спорной), где текст «Ноэля...» цитируется не по академическому изданию сочинений Пушкина, но по первой публикации, источником которой послужил бартеневский список (см.: Ученые записки Белорусского гос. ун-та им. В. И. Ленина. Серия филологическая. Вып. 39. Минск, 1958. С. 44). Мы считаем целесообразным каждый из источников «Ноэля...» печатать отдельно как самостоятельный текст под номерами 1 и 2; единственное вмешательство, которое можно было бы при этом позволить, — это графическое выделение стихов, относящихся к той или иной строфе.

- 17 См., например, воспоминания А. В. Кочубея, с 1814 г. ротмистра лейб-гвардии Гусарского полка: «Надо правду сказать, что Левашов, кроме того, что был весьма неприятный начальник, был пренесносный человек; он сохранил старые замашки фанфаронства, которыми отличался при Александре Павловиче весь Кавалергардский полк, где он прежде служил. <...> Офицеры вообще не любили его за его пороки и в особенности за чванство: когда дежурные приходили с рапортом, то он всегда заставлял их ждать очень долго в гостиной» (Семейная хроника. Записки А. В. Кочубея. 1790—1873. СПб., 1890. С. 143, 145).
- 18 Такого мнения придерживался редактор Полного собрания сочинений Пушкина в 10-ти томах Б. В. Томашевский, поместивший «Ноэль на лейб-гусарский полк» в раздел «Коллективные стихотворения».
- 19 Карандашом: по «Кн.» написано «Гр.», слова «Путеш. в Индию, скромный» зачеркнуты и написано: «женат ехидной».
- 20 Начиная с «14 дек.» написано карандашом.
- 21 Бедняга (франц.).
- 22 Начиная с этого слова до конца написано карандашом.
- 23 Эта бартеневская копия комментария к «Молитве...», так же как и изготовленный Бартеневым список «Ноэля...», находились в личном фонде М. А. Цявловского. Исследователь собирал материал для посвященной «Молитве лейб-гусарских офицеров» статьи «Из разысканий в области стихотворений, приписывавшихся Пушкину». Им был выявлен и описан публикуемый нами документ (см.: РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, № 71, 72).
- 24 Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. Берлин, 1861. С. 7—8.
- 25 «Библиографические записки». 1858. № 11. Стлб. 337.
- 26 Стихотворения А. С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. С. 228—229.
- 27 «Современник». 1863. Т. ХСVII, № 8, отд. I. С. 392—393. В 1887 г. Гаевский в своей речи «О влиянии Лицея на творчество Пушкина» подтвердил, что «Молитва...» принадлежит к числу пушкинских стихов: «...в известной *Молитве лейб-гусарских офицеров* Пушкин не особенно лестно отзывался об их большинстве» (В память пятидесятилетия кончины А. С. Пушкина. СПб., 1887. С. 46).
- 28 *Пушкин*. (Библиотека великих писателей. / Под ред. С. А. Венгерова). Т. 1. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1907. С. 445. Позднее Лернер изменил свое мнение: «В примечании к «Молитве лейб-гусарских офицеров», помещенном во II томе издаваемого С. А. Венгеровым собрания сочинений Пушкина, стр. 531—532, пишущий эти строки выразил сомнение в принадлежности этих стихов перу Пушкина. Мое примечание вызвало любезное сообщение Ю. Н. Щербачева, владеющего некоторыми бумагами П. П. Каверина, что в сохранившейся до наших дней тетради Каверина, относящейся к двадцатым годам, известным стихам Пушкина: «Забудь, любезный мой Каверин...» предпослана заметка Каверина, что стихи эти были ему присланы Пушкиным через несколько дней после написания «Молитвы...» («Русская старина». 1909. № 4. С. 192). Заметим, что ссылка на свидетельство Щербачева не может служить аргументом в пользу авторства Пушкина: в заметке Каверина речь шла о «Ноэле на лейб-гусарский полк», который Щербачев ошибочно отождествлял с «Молитвой...» (см.: *Щербачев Ю. Н. Приятели Пушкина* М. А. Щербинин и П. П. Каверин. С. 81).

- 29 Так считал и Н. О. Лернер. См.: *Лернер Н. О.* Пушкинологические этюды. — В кн.: Звенья. 5. М.; Л.: «Academia», 1935. С. 100.
- 30 Эта часть упомянутой выше рецензии (опубликована в «Библиографических записках». 1858. № 11) принадлежит Е. И. Якушкину.
- 31 ОР РГБ, ф. 261, к. 21, ед. хр. 1, л. 46, 47.
- 32 См. письма Я. И. Сабурова к П. А. Вяземскому. — РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 2708.
- 33 Там же, л. 4 об.—5 об.
- 34 Записи Анненкова, сделанные со слов Сабурова, известны по публикации Б. Л. Модзалевского. См.: *Модзалевский Б. Л.* Пушкин. [Л.]: «Прибой», 1929. С. 336—337.
- 35 В настоящее время хранится среди бумаг Цявловского в РГАЛИ (ф. 2558, оп. 2, № 71).
- 36 Обращает на себя внимание идентичный характер записей примечаний — и к «Нозлю...», и к «Молитве...» — очевидно, что они сделаны под диктовку, второпях — с сокращениями слов, местами неразборчивым почерком.
- 37 Дневник В. Д. Олсуфьева не опубликован, за исключением записей о встречах автора с Пушкиным (см.: Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930. С. 216—218). Сын В. Д. Олсуфьева, А. В. Олсуфьев, располагал рядом ценнейших документов из архива отца. В ноябре 1910 г. он писал П. И. Бартеневу: «Благодарю Вас за Ваши добрые слова, относящиеся к памяти моего отца. Я ограничиваюсь собиранием материалов для его биографии, которые передаю его внуку Юрию <...> Этих материалов у племянника собралось довольно, на днях послал ему неизданное стихотворение Пушкина, которое вместе с выпискою из записок Каверина, также до сей поры не изданных, в которых оно сохранилось, доказывает о близких отношениях Пушкина с отцом, следов которых я до сих пор тщетно искал в бумагах Василия Дмитриевича; полагаю, что они были, но что будущий осторожный царедворец их после 14 декабря уничтожил со многими другими бумагами, относящимися до этого времени, на которое до самой смерти злобою кипел Николай Павлович» (РГАЛИ, ф. 46, оп. 1, № 344, л. 13—14 об.).
- 38 Государственный архив Российской Федерации, ф. 1019, оп. 1, № 528.
- 39 «Современник». 1853. Т. XXXIX. № 5, отд. III. С. 6.
- 40 За более подробными сведениями отсылаем к изданию: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2-е. Л.: «Наука», 1988.
- 41 В одном из примечаний к «Молитве...» (см. выше) Я. И. Сабуров, скорее всего сознательно, допустил одну неточность. Рядом со строкой «Сабурова дружбы» он пометил «Яков Васильевич Сабуров», хотя в этой весьма нелестной по отношению к упомянутому лицу строке речь шла, конечно же, о нем самом — вспомним хотя бы пушкинские стихи «Сабуров, ты оклеветал...» (об отношениях же Пушкина с Я. В. Сабуровым известно лишь, что последний навестил поэта в Лицее в день его рождения 26 мая 1817 г.).
- 42 «Русский архив». 1875. Кн. III. С. 406.
- 43 М. А. Цявловский допускал, что это письмо могло быть написано в 1818—1819 гг. и в пачку писем 1820—1821 г. попало случайно: «Почти весь 1818 год — за исключением июня, июля и августа, а затем в 1819 году с 23 июля до первых чисел октября Александр I с П. М. Волконским были в разъездах, и, значит, в это время Васильчиков мог написать интересующее нас письмо» (РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, № 72, л. 21).

- 44 О более раннем времени создания «Молитвы...» косвенным образом свидетельствует тот факт, что в стихотворении не фигурирует ни один из офицеров, вступивших в Гусарский полк после 1819 г., а многие из названных там лиц к 1820 г. из полка уже вышли.
- 45 Она дошла до нас и с заведомо неверной датой — 1817 г.; в отношении датировки Я. И. Сабуров, видимо, отождествил «Молитву...» с «Нозлем...», что делалось достаточно часто. Ср., например, упомянутое нами выше свидетельство Ю. Н. Щербачева.
- 46 Цявловский решительно отрицал такую возможность, считая автором «Молитвы...» Завадовского (исключительно на основании сообщения Васильчикова о том, что Завадовский записал стихи в книгу полковой гауптвахты).
- 47 Полагаем в этой связи излишне категоричным суждение М. А. Цявловского: «Что же общего у «Молитвы...» с «Нозлем...»? Абсолютно ничего!» (РГАЛИ, ф. 2558, № 71).
- 48 Грот К. Я. Пушкинский Лицей (1811—1817). СПб., 1911. С. 229.
- 49 Луцин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М.: «Правда», 1989. С. 47.

О. С. Муравьева

**ЭПИГРАММА ПУШКИНА
«ВСЕ ПЛЕНЯЕТ НАС В ЭСФИРИ...»**

Нам не известны ни автограф, ни копии этой ранней эпиграммы Пушкина. Первое упоминание о ней в печати появилось только в 1855 году; П. В. Анненков сообщил, что «П. А. Катенин помирил А. С. с А. М. Каратыгиной, дебюты которой поэт наш встретил довольно злой эпиграммой»¹. Сама же эпиграмма была впервые опубликована в 1879 году в статье П. П. Каратыгина «А. С. Пушкин». Автор статьи пояснил: «Эти стихи доньше нигде не были напечатаны. Мы записали их со слов самой Александры Михайловны Каратыгиной, сохранившей их доньше в своей прекрасной, неизменной памяти»².

А. М. Каратыгина не замедлила откликнуться на эту публикацию в своей статье «Мое знакомство с А. С. Пушкиным»³. Выражая неудовольствие обнаружением забытой эпиграммы, Каратыгина не приводит ее текста; текст был дан в редакторском примечании (без подписи) к воспоминаниям актрисы. Он отличается от текста первой публикации в одном только последнем стихе: «и огромная нога» вместо «и широкая нога». Начиная с собрания сочинений Пушкина под редакцией П. А. Ефремова (Т. 1. СПб., 1903) во всех существующих изданиях стихотворение печатается по тексту, данному в примечаниях к воспоминаниям А. М. Каратыгиной. По тексту первой публикации оно было напечатано лишь в двухтомном переиздании воспоминаний Каратыгиных⁴.

По всей вероятности, выбор текста второй публикации объясняется убеждением, что поправка была внесена самой Каратыгиной; а поскольку и первый текст, по свидетельству П. П. Каратыгина, известен с ее слов, эта поправка принимается. Однако нужно учесть, что воспоминания Каратыгиной в «Русской старине» появились через четыре месяца после смерти актрисы; нет никакой уверенности в том, что она санкционировала текст, появившийся в редакторском примечании. Автограф же статьи Каратыгиной «Мое знакомство с А. С. Пушкиным» не сохранился. В пользу предположения, что примечание было сделано без ведома Каратыгиной, свидетельствует ее раздражение по поводу обнаружения оскорбительной для нее эпиграммы⁵. Вряд ли она хотела лишний раз публиковать ее на страницах журнала. Текст, опубликованный в редакторском примечании, мог воспроизводить по памяти текст, напечатан-

ный П. П. Каратыгиным, или же ориентироваться на другой вариант, известный в устной передаче. Ведь судя по сообщению Анненкова, эпиграмма была известна и до публикации в «Русской старине».

Что касается текста первой публикации в статье П. П. Каратыгина, его достоверность подтверждается двумя обстоятельствами: ссылкой на А. М. Каратыгину и тем, что она в своей статье не выразила сомнений в точности опубликованного П. П. Каратыгиным текста. С учетом всех этих соображений текст первой публикации представляется наиболее авторитетным.

В издании Собрания сочинений Пушкина под редакцией Венгерова в редакторском примечании относительно текста, сообщенного Каратыгиной, высказано любопытное замечание. Поскольку строка: «кудри черные до плеч» дословно совпадает с соответствующей строкой из описания внешности Ленского в «Евгении Онегине», возникает предположение: не заменила ли Каратыгина, по понятной ошибке памяти, строку из эпиграммы созвучной строкой из знаменитого пушкинского романа в стихах?⁶ К сожалению, невозможно проверить это предположение, так как какие-либо другие варианты эпиграммы нам неизвестны.

Вопрос о времени написания эпиграммы до сих пор недостаточно прояснен. Широкие временные рамки определяются без труда: стихотворение не могло быть написано ранее 3 января 1819 года, когда состоялось первое представление «Эсфири» с Колосовой в главной роли, и позднее 6 мая 1820 года, когда Пушкин покинул Петербург. Но более точная датировка требует дополнительных обоснований.

По словам А. М. Каратыгиной, эпиграмма была написана на ее «третий дебют в роли *Эсфири* (3 января 1819 года)»; Катенин и Грибоедов настаивали, чтобы Пушкин извинился; поэт раскаивался и собирался ехать «с повинной», но примирению помешала его высылка из Петербурга (с. 197, 201). М. А. Цявловский усматривал в сообщении Каратыгиной противоречие: если эпиграмма была написана в январе 1819 года, то за полтора года Катенин успел бы помирить Пушкина с актрисой. Поэтому Цявловский считал, что эпиграмма была написана незадолго до высылки, и датировал ее декабрем 1819 — январем 1820 года⁷. Вероятно, однако, что никакого противоречия в словах Каратыгиной нет. «Дебютом» считалось не только самое первое, но первые два-три выступления в новой роли. Третий раз Колосова выступила в «Эсфири» 4 февраля 1820 года. Естественно предположить, что именно это выступление было отмечено пушкинской эпиграммой. Трудно вообразить эпиграмму, написанную на спектакль более чем полугодичной давности. А 8 февраля 1820 года в Петербурге закончился театральный сезон, никаких новых впечатлений о Колосовой-актрисе у Пушкина быть уже не могло; эпиграмма же, скорее всего, была написана по свежим впечатлениям. На основании этих соображений эпиграмма может быть датирована предположительно первой половиной февраля (не ранее 4-го) 1820 г.

Таким образом устанавливается, что эпиграмма была написана именно в тот период, когда Пушкин работал над статьей «Мои замечания об

русском театре» (январь—май 1820 года). Это хронологическое соответствие позволяет при комментировании эпиграммы учитывать суждения Пушкина о Колосовой, высказанные им в этой статье.

Текст этой эпиграммы, с точки зрения комментатора, «немой», т.е. здесь нет темных мест, подлежащих и доступных расшифровке. Нет и очевидных отсылок к лежащим вне текста фактам и событиям. Очевидно, в данном случае нашей задачей является попытка воссоздать ситуацию, в которой родилась эпиграмма.

А. М. Колосова, в замужестве Каратыгина (1802—1880), дочь балерины Е. И. Колосовой, в интересующий нас период делала на сцене первые шаги. Впервые она появилась перед зрителями 16 декабря 1818 года в роли Антигоны в трагедии «Эдип в Афинах», вторым дебютом стала роль Моины в трагедии «Фингал» (30 декабря 1818 г.) и третьим — роль Эсфири в трагедии Расина «Эсфирь».

Первые встречи Пушкина с Колосовой состоялись в доме графини Е. М. Ивелич (с июня 1818 г.), затем в доме кн. А. А. Шаховского (с декабря 1818 г.). Познакомившись ближе с юной актрисой и ее матерью, Пушкин стал часто посещать их и сделался своим человеком в доме. Судя по воспоминаниям А. М. Каратыгиной, в то время она относилась в Пушкину с симпатией, но несколько снисходительно. В ее глазах он был лишь милый забавный мальчик, шалун и озорник. Его стихам она не придавала «никакого значения» (с. 199).

По словам Каратыгиной, пушкинская эпиграмма явилась для нее совершенно неожиданным и неспровоцированным выпадом («...поэт ни за что ни про что ядовито посмеялся надо мною в роли “Эсфири”» (с. 196)). Актриса предполагала, что в основе инцидента лежало недоразумение: А. С. Грибоедов насмешливо прозвал поэта «мартышкой», а молва приписала это прозвище Колосовой. «Раздраженный, раздосадованный, не взяв труда доискаться до правды, поэт осмеял меня (в 1819 году) в этом пасквиле» (с. 200). Далее, по версии Каратыгиной, за нее заступились Катенин и Грибоедов, пеняли Пушкину, что его «выходку» могут расценить как угодливость поэта «Клитемнестре» (т.е. К. С. Семеновой). Пушкин будто бы «сознался в своей опрометчивости, ругал себя и намеревался ехать <...> с повинной» (с. 201). В том же тоне комментировал эту эпиграмму и Катенин, хотя относил раскаяние Пушкина к более позднему времени: «Он провинился перед нею, вскоре после ее первых дебютов, довольно плохой эпиграммою, вероятно, также по чужому внушению: потом, в коротеньком послании на мое имя, принес повинную голову и просил моего ходатайства; оно было почти лишнее; умная женщина не может долго сердиться за безделицу» (с. 187). Версия об эпиграмме, как о пустячном эпизоде, вызванном недоразумением, отчасти подтверждается поведением самого Пушкина и текстом его послания «К<атени>ну» («Кто мне пришлет ее портрет?»). Стихотворение, напечатанное в 1826 г. в «Стихотворениях А. Пушкина», написано в духе мадригала: в нем выражено сожаление по поводу произошедшей размолвки, вину за

которую Пушкин берет на себя. Слова: «злобы миг единый»; «в досаде, может быть, неправой» не противоречат сцене примирения в изложении Каратыгиной: «Позвольте мне взять с вас честное слово, что вы никогда не будете вспоминать о моей глупости, о моем мальчишестве!» (с. 202).

Но несмотря на такое единодушие участников и свидетелей событий, эта версия никак не может быть признана исчерпывающей. Дело в том, что в связи с первыми дебютами Колосовой в театральном мире сложилась остроконфликтная ситуация.

Подготовкой Колосовой к дебюту занимался А. А. Шаховской, давно искавший актрису, которая смогла бы успешно конкурировать с Е. Семеновой. Благодаря его же усилиям Колосова была принята в театр (хотя и не в штат, а на условиях контракта) на роли первых любовниц, т.е. роли Семеновы. Первые два дебюта были успешны, но раздавались и критические замечания, причем недостатки игры Колосовой относили на счет неудачного руководства Шаховского⁸. Мать Колосовой обратилась к П. А. Катенину с просьбой взять на себя руководство юной актрисой. Шаховской был страшно обижен и надолго сохранил к Колосовой пристрастное и несправедливое отношение⁹. Каратыгина писала об этом в своих «Воспоминаниях» и, что крайне важно для нас, выдвигала в связи с этим несколько иную мотивировку своего конфликта с Пушкиным. «Князь старался даже отвлечь от меня самых ревностных моих почитателей и в том числе и А. С. Пушкина, который впоследствии каялся в том печатно в следующих стихах под заглавием «К**у» (Катенину)»¹⁰.

Работа Катенина с актерами основывалась на целой системе представлений о задачах театра и об актерском мастерстве. Стремясь приблизить театр к античному образцу, он требовал от актеров отказа от излишней «натуральности», учил произносить трагические монологи с пафосом, сопровождать речь «величественными» жестами. Во всем этом проявлялась своеобразная архаизация стиля актерской игры, противопоставленного повышенно эмоциональному, ничем не регламентированному романтическому стилю¹¹. Очевидно, именно так, стремясь следовать рекомендациям нового учителя, играла Колосова роль Эсфири, в которой до нее с блеском выступала Е. Семенова.

Важно отметить и то обстоятельство, что перевод этой трагедии Расина был сделан самим Катениным и опубликован в 1816 г. Тогда же состоялась премьера. Отношение к этому произведению Катенина в театральных и литературных кругах было неоднозначным. Д. Н. Барков на очередном заседании «Зеленой лампы», говоря о представлении «Эсфири» 21 мая 1819 г., отметил: «Многим не нравится перевод сей пьесы; у всякого свой вкус, — по моему мнению, дай бог таких побольше!»¹² Мы знаем, что среди «многих» был, в частности, А. Бестужев, который в своей статье в «Сыне отечества» (1819, № 3) дал резко отрицательную оценку переводу Катенина. Премьера 1816 года была, однако, успешной; Катенин по этому случаю был приглашен во дворец к высочайшему столу. В «Воспоминаниях» А. М. Каратыгиной говорится: «Матушка моя решилась

обратиться к переводчику трагедии Расина «Эсфирь», П. А. Катенину...»¹³. Видимо, этот перевод Катенина был особенно известен. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что, по общему мнению, Колосова выступила в «Эсфири» с большим успехом. Это отмечает и Д. Барков в уже упоминавшемся обзоре театральных новостей, и сам Пушкин в «Моих замечаниях об русском театре»: «Три раза сряду Колосова играла три разные роли с равным успехом»¹⁴. (Третьей ролью и была Эсфирь.) Успех Колосовой подтверждает и «Летопись русского театра»¹⁵. Однако отзывы критики (статьи Я. Толстого и А. Гнедича) были весьма сдержанны. Б. В. Томашевский объяснял это тем, что уже с начала 1819 года, т.е. с момента выступления в роли Эсфири, Колосова считалась ученицей Катенина, их имена неизменно объединялись в театральной критике, и отношение к Катенину и его школе определяло тон рецензий на ее игру¹⁶.

Итак, выступление Колосовой в роли Эсфири стало точкой столкновения различных конфликтующих лиц и целых партий театрального мира. Эпиграмма, высмеивающая Колосову в этой роли, в принципе могла метить в самые разные цели. Она могла быть направлена против перевода Катенина, против его школы актерской игры, против Колосовой как актрисы, держащей состязаться с Семеновой, наконец, против Колосовой лично.

Судя по известным нам отзывам Пушкина о Катенине, относящимся приблизительно к этому времени («Он опоздал родиться» и т.д.¹⁷), допустимо предполагать, что Пушкин мог критически относиться к катенинскому переводу. В «Моих замечаниях об русском театре» Пушкин отмечает такие недостатки Колосовой, которые следует отнести к недостатку актерского мастерства и ошибочным представлениям о манере игры трагической актрисы. Он рекомендует ей исправить «однообразный напев, резкие вскрикивания», сделать жесты «естественнее и не столь жеманными» (XI, 12). В своих претензиях Пушкин сближается с теми претензиями к Колосовой, которые высказывали в своих статьях А. Гнедич и Я. Толстой. Они же были убежденными противниками школы Катенина и недостатки Колосовой связывали прежде всего с ее следованием «ложной методе»¹⁸. Имея в виду характер всех этих претензий, строки из пушкинской эпиграммы: «упойтельная речь», «поступь важная» — можно расценить как издевку, имеющую достаточно конкретный смысл.

С еще большими основаниями можно увидеть в эпиграмме стремление унижить Колосову как соперницу Семеновой. Комментарий самой Колосовой (поэт был смущен, сообразив, что его заподозрят в угодливости Клитемнестре) не вызывает доверия. Основная тема «Моих замечаний об русском театре» — пылкая апология Семеновой; не случайно Пушкин подарил Семеновой текст своей статьи, как будто это был мадригал. Вообще, по свидетельству Гнедича, Пушкин в это время «приволакивался, но бесполезно, за Семеновой». В пушкинской статье Колосова как актриса оценивается очень невысоко, и сравнение ее с Семеновой служит лишь средством подчеркнуть достоинства последней. В контексте этих суждений Пушкина и в ситуации, расцениваемой общественным мнением как соперничество

двух актрис¹⁹, пушкинская эпиграмма звучит репликой в поддержку Семеновой.

Вместе с тем, по соображениям психологического порядка, нужно поостеречься утверждать, что эпиграмма замышлялась как орудие внутритеатральной борьбы. Ядовито высмеять ни в чем не повинную начинающую актрису, чтобы попасть рикошетом в Катенина, было бы и жестоко и неблагородно. У нас нет оснований подозревать Пушкина в подобном поступке. Желание выступить в поддержку Семеновой гораздо более естественно; но и в этом случае, за отсутствием личных обид и охлаждения отношений, публичный и достаточно грубый выпад Пушкина в адрес своей приятельницы, в доме которой он считался своим человеком, представляется невозможным.

В рассказе Каратыгиной есть одна явная ошибка: Грибоедов, которому она приписывает столь активную роль в этих событиях, уехал из Петербурга еще в августе 1818 года. Другое ее предположение: Пушкина настроил против нее А. А. Шаховской — представляется вполне вероятным. Так или иначе, версия о приписанном Колосовой прозвище Пушкина («мартышка») не поддается проверке, но кажется несомненным, что какая-то личная и болезненная обида имела здесь место. Заметим, что издевки Пушкина направлены, главным образом, на внешность актрисы. Д. Д. Благой обратил внимание на то, что в «высмеиваньи наружности Колосовой Пушкин был явно и намеренно несправедлив: на самом деле он считал ее очень красивой (см. не только вариант начала его раннего мадригала Колосовой: «Краса, надежда нашей сцены», но даже описание ее наружности в «Моих замечаниях об русском театре»), но платил обидой за обиду: <...> он думал, что Колосова посмеялась над его внешностью»²⁰.

Значит ли это, что весь круг вопросов, связанных с театрально-эстетическими взглядами и предпочтениями молодого поэта, а также с ситуацией, сложившейся в театральном мире, не имеет отношения к этой эпиграмме? Конечно, нет. Историко-литературный интерес этой эпиграммы в том и состоит, что, спровоцированная оскорблением личного характера — реальным или вымышленным — она выразила определенную позицию Пушкина по отношению к враждующим группировкам театрального мира. Хотя Пушкин не входил «ни в одну из театральных групп»²¹, обнародование подобной эпиграммы неизбежно становилось фактом внутритеатральной борьбы даже помимо тех или иных намерений автора. Пушкин, уже хорошо ориентирующийся в театральных кругах, не мог этого не понимать. Вероятно, этим объясняется и горячее участие в конфликте Катенина, на протяжении многих лет настойчиво старавшегося помирить Пушкина и Колосову; и то, как упорно Катенин и Колосова настаивали на сугубо личной, ничтожной причине, вызвавшей эпиграмму. Версия, с которой позднее согласился и Пушкин, убедившийся в невинности Колосовой, охладевший к театральным дебатам семилетней давности и не желавший обострения отношений с Катениным.

- 1 *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855. С. 56.
- 2 *Каратыгин П. П.* А. С. Пушкин. — Русская старина. 1879. № 6. С. 380.
- 3 *Каратыгина А. М.* Мое знакомство с А. С. Пушкиным. — Русская старина. 1880. № 7. С. 569.
- 4 *Каратыгин П. А.* Записки. Т. II. Л.: «Academia», 1930. С. 268.
- 5 «Стихи, которых он впоследствии сам стыдился, не должны входить в собрание его сочинений, как бы мы ни дорожили его памятью... Скажу более: самое уважение к памяти Пушкина требует умолчания о тех из его мелких стихотворений, которым он сам не придавал никакой цены» (*Каратыгина А. М.* Мое знакомство с А. С. Пушкиным. — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1974. С. 197. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы).
- 6 См.: Собр. соч. Пушкина. Т. I. СПб., 1907. С. 506.
- 7 См.: *Цяловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. I. М., 1951. С. 750. Эта датировка дается и в большом Академическом собр. соч. Пушкина. В Академическом собр. соч. Пушкина под ред. Б. В. Томашевского эпиграмма помещена в раздел 1820 г.
- 8 См.: *Медведева И.* Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964. С. 203.
- 9 Много лет спустя Ф. Булгарин, обращаясь к Шаховскому, писал: «Позвольте, Князь, сказать вам откровенно, что самая важная ваша ошибка, одна, может быть, которая останется в памяти, это ваше заблуждение, во время оно, на счет дарования В. А. Каратыгина и А. М. Каратыгиной (урожденной Колосовой)!» — *Булгарин Ф. В.* Драматические письма. Письмо первое. — Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Т. I. С. 119.
- 10 *Каратыгина А. М.* Воспоминания. — *Каратыгин П. А.* Записки. Т. II. С. 143.
- 11 См.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1975. С. 123.
- 12 *Модзалевский Б.* К истории «Зеленой лампы». — Декабристы и их время. Т. I. М., [1928]. С. 27.
- 13 *Каратыгин П. А.* Записки. Т. II. С. 142.
- 14 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. XI. М.; Л., 1949. С. 11. Далее ссылки на это издание — в тексте.
- 15 Летопись русского театра./ Составил Пимен Арапов. СПб., 1861. С. 271—272.
- 16 *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. I (1813—1824). Л., 1956. С. 280.
- 17 См. письмо Пушкина Вяземскому не позднее 21 апр. 1820 г. (XIII, 15).
- 18 См. рецензии Я. Толстого (Сын отечества. 1819. Ч. 54. № XXI), А. Гнедича («О втором представлении трагедии «Горации». — Сын отечества. 1819. Ч. 56. № XXXIX).
- 19 См.: *Медведева И.* Екатерина Семенова. С. 202—209.
- 20 *Благой Д.* Неизвестный экспромт Пушкина. — Пушкин: Временник. 2. М.; Л., 1936. С. 16.
- 21 *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. I. С. 280.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацура

М. Н. Виролайнен

ПОСВЯЩЕНИЕ «АНДРЕЯ ШЕНЬЕ»

«Пророчество Андрея Шенье» — озаглавив подобным образом одну из статей, вошедших в «Записки комментатора», В. Э. Вацура указал на тот смысловой контур пушкинской элегии, который неизменно ускользал от всеобщего внимания. Казалось бы, о предсказании Шенье говорил почти всякий, кто занимался анализом стихотворения. Произносилось и слово «пророчество» — как синоним предсказания. Однако культурные контексты, соотносимые с каждым из двух синонимов, не совпадают.

Шенье — поэт. «Пророчества пиитов» — эта знаменательная формула едва ли случайно возникла у Пушкина в том же 1825 году¹, когда был написан «Андрей Шенье». В следующем, 1826 г., был создан «Пророк», и представление о поэте-пророке (но, разумеется, не о поэте-предсказателе) оказалось навсегда закрепленным. Менее очевидным осталось то, что обретение пророческого дара Пушкин связывал с осуществлением определенного сюжета, описанного в «Андрее Шенье».

1

Сюжет «Андрея Шенье» сформирован двумя слагаемыми. Пророчество — одно из них. Другое — жертва.

«A<ndré> Ch<éniér> погиб жертвою Фр.<анцузской> револ<юции>», — писал Пушкин в заметке, возможно, предназначавшейся к тому, чтобы стать одним из примечаний к элегии (XI, 35). Чистая, незапятнанная жертва — такова была историческая репутация Шенье. Его первую биографию, написанную Латушем и послужившую Пушкину основным источником сведений, венчают слова: «une victime sans tache»². И. И. Козлов, познакомившись с элегией, просил сообщить Пушкину: «...брату Шенье, после, когда поднята была голова Андрея, подали безыменную записку: “Каин! где брат твой Авель?”» (XIII, 236). Предание, пришедшее на память Козлову, носило тенденциозный характер: М.-Ж. Шенье, судя по всему, неповинен был в смерти брата³. Нас оно интересует в другом отношении: как свидетельство ассоциирования Андрея Шенье с Авелем, непорочной жертвой.

Репутация эта существенна для элегии Пушкина. Однако концепция жертвы в ней принципиально иная. Смысл пушкинской переинтерпре-

тации уясняется не только через сопоставление «Андрея Шенье» с очерком Латуша — еще в большей мере он становится очевиден при сравнении элегии с тем литературным образцом, на который она ориентирована.

«Композиционная структура “Андрея Шенье” — элегия об “умирающем поэте”»: экспозиция, элегический монолог, развязка, в которой есть даже характерная деталь: угасающая лампада (ср. в *Poète mourant* Мильвуа и Ламартина)⁴. В русской поэзии 1810—1820 гг. тема «умирающего поэта» и ее вариации («умирающий христианин», «бедный поэт») представлены обширной элегической традицией, вершинным произведением которой явился «Умирающий Тасс» Батюшкова⁵. Он-то и стал ближайшим образцом для «Андрея Шенье»⁶. Композиция пушкинской элегии — точный слепок с этого образца, не только повторяющий общие контуры жанровой разновидности (экспозиция — монолог — развязка), но полностью воспроизводящий построение элегии Батюшкова. В начале — тот же эпитафия, взятый из творчества героя элегии; предсмертный монолог, как и у Батюшкова, в середине прерван авторской речью; те же примечания, содержащие исторический комментарий, — в конце. Кроме ведущей темы (смерть поэта) совпадают даже такие подробности ее разработки, как предсмертное общение с другом (заочное в «Умирающем Тассе», реальное в «Андрее Шенье»), в обоих случаях подробно описанное в примечаниях.

Это композиционное тождество тем более выразительно, что элегия Батюшкова не нравилась Пушкину: «Тасс дышал любовью и всеми страстями, — писал он на полях «Опытов в стихах и прозе», — а здесь, кроме славолюбия и добродушия <...> ничего не видно. Это умирающий В.<асилий> Л.<ьвович> — а не Торквато» (XII, 283). Вполне очевидно, что точное следование образцу в данном случае содержало полемическое задание. На фоне архитектурного подобия текстов их расхождения становились особо маркированными. Принципиальных расхождений несколько.

Во-первых, авторская речь Пушкина (как стихотворная, так и прозаическая в примечаниях) гораздо более лаконична и контрастирует с риторической щедростью монолога. В силу этого монолог становится драматизированным фрагментом, противопоставленным эпической речи. У Батюшкова нет этого противопоставления, его элегия построена на едином дыхании поэтического повествования. Во-вторых, переосмыслена тема поэта-жертвы, одна из ведущих в «Умирающем Тассе». В-третьих, введен эпизод пророчества, отсутствующий у Батюшкова и не подкрепленный фактами биографии Шенье. В-четвертых, введено посвящение и связанное с ним вступление.

Как увидим, все отличия сопряжены между собой. Остановимся на первых трех: их анализ поможет понять внутренний смысл посвящения.

Монолог Шенье драматизирован не только с помощью стилистических средств — он целиком и полностью построен как перипетия. Шенье последовательно переходит от счастья к несчастью: энтузиастическое переживание идеалов свободы — содрогание перед ужасами террора; воспоминания о радостях «горацианской» жизни — оплакивание утраты. Его

душевные движения подобны колебаниям маятника — но сначала это лишь смена настроений. Затем происходит душевный срыв: уныние, отчаяние, отречение от пройденного пути. До этого мгновения Шенье типологически сходствует с батюшковским Тассом; он такой же безвинный страдалец, жертва людской злобы и обстоятельств⁷, герой претерпевающий. «Мирный поэт», «певец любви», Шенье не совершал выбора, бросаясь в пучину исторических катаклизмов, скорее он оказался вовлеченным в нее — собственными надеждами, всеобщим воодушевлением, обстоятельствами, которые, меняясь вне зависимости от его воли, губят теперь его. В подобном чисто страдательном качестве герой Батюшкова (как и Шенье, каким нарисовал его Латуш) пребывает до конца. Для пушкинского героя это качество не константно: оно приводит его к глубочайшему духовному кризису — залогом преодоления судьбы. В предсмертный час Шенье отрекается от своего жребия — чтобы принять его на новых основаниях. Только теперь, накануне казни он совершает свой выбор — впервые избирает свою судьбу, уже зная, что это судьба жертвы. Не в силах изменить обстоятельства внешние, он кардинально меняет их внутреннюю природу, осуществляет акт индивидуальной свободы, подтверждает личную, теперь уже не невольную готовность к предстоящему. *Такое* приятие жребия равносильно перемене его.

И перемена происходит: герою открывается дар пророчества — высший дар поэта. В последних словах батюшковского Тасса звучат смирение и надежда. Пушкинский Шенье, пройдя *другой* жертвенный путь, умирает, пророчествуя.

Эти отличия «Андрея Шенье» от «Умирающего Тасса» должны были бросаться в глаза: они переосмыслили целую элегическую традицию, для которой мотивы «пассивного страдания» и последних скорбных слов умирающего были типовыми⁸.

Ситуации последнего слова Пушкин придавал значение не только в элегическом контексте. Он явно видел в ней содержание, достойное исторической памяти. Показательна переключка «Андрея Шенье» с заметкой 1829 г., в которой Пушкин рекомендовал читателям «Литературной газеты» мемуары французского палача Сансона: «Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон <...>: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают опять перед нами, произнося каждая свое последнее слово...» (XI, 94—95). Людовик XVI, Робеспьер, Шарлотта Корде — это вереница героев «Андрея Шенье». В черновом варианте ряд был еще более полным: «Мученики, убийцы, мятежники, герои и царственный страдалец и убийца его и Шарлотта Корде и поэт» (XI, 367). Шенье здесь не назван по имени. Царственный страдалец, убийца его и поэт — эти культурно исторические амплуа оказываются более весомыми, чем имена, более уникальными, чем имена, и в то же время более обобщенными. Эта фраза черновика свидетельствует, что фигура Шенье с его последним словом обрела для Пушкина

символический смысл, стала синонимичной фигуре поэта как такового. Причиной тому могла стать только созданная в «Андрее Шенье» легенда о жертвенном пути поэта и о дарованной ему на этом пути способности к пророчеству.

В августе 1830 г. умирал Василий Львович Пушкин. Племянник проявил несколько даже суетную заботу о том, чтобы последние слова дяди-поэта вошли в его биографическую легенду. «Бедный дядя Василий! — писал Пушкин Плетневу 9 сентября 1830 г., — знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытьи, очнувшись, он узнал меня, погоревал, потом помолчал: *как скучны статьи Катенина!* и более ни слова. Каково? Вот что значит умереть честным воином, на щите, *le cri de guette à la bouche!*» (XIV, 112). В записной книжке Вяземского, где тоже передан этот эпизод, отмечена еще одна деталь: «Пушкин говорит, что он при этих словах и вышел из комнаты, чтобы дать дяде умереть исторически»⁹.

«Умиравший Василий Львович, а не Торквато...» Когда делались записки на полях «Опытов...», в точности неизвестно. По мнению В. Л. Комаровича, — после 20 августа 1830 г., так как «психологически едва ли допустимо, чтоб Пушкин стал сравнивать героя Батюшкова с «умирающим Васильем Львовичем» до того, как последний действительно умер»¹⁰. По мнению В. Б. Сандомирской, «сразу же после смерти В. Л. Пушкина подобная шутка, легкомысленная и озорная, была бы еще более невозможна <...> для Пушкина было важно не то, что он «умирающий», а то, что он — «Василий Львович», т. е. определенный тип характера, противоположный Тассо»¹¹. Опираясь на сумму чрезвычайно весомых, но все же не абсолютно решающих аргументов, В. Б. Сандомирская датирует пушкинские пометы 1821—1824 гг.¹² Отметим еще один, также не решающий, аргумент в пользу датировки, предложенной В. Л. Комаровичем: после 20 августа 1830 г. ассоциация с Василием Львовичем возникла бы не только по линии общего соположения характеров двух умирающих поэтов — импульсом к ней в это время могла стать именно ситуация «последнего слова». И если Тасс, с точки зрения Пушкина, низведен Батюшковым до масштаба Василия Львовича, то сам Василий Львович в пушкинском анекдоте возводится на хоть и скромный, но — пьедестал. Его последнее mot — это мини-пророчество, содержащее, как и в «Андрее Шенье», приговор (на сей раз литературный, призванный внести свою лепту в формирование репутации Катенина).

Итак, трансформируя поэтику и сюжет «Умиравшего Тасса», Пушкин ввел в свою элегию драматическую перипетию, которая изменяет природу страстного пути поэта. Батюшковскому Тассу, жертве людей и обстоятельств, в которых проявляется «надличная воля “железной судьбы”»¹³, он противопоставил личную волю Шенье, его готовность к приятию жертвенного жребия — готовность, приведшую поэта к обретению пророческого дара. Таков сюжетный смысл трех главных отличий «Андрея Шенье» от «Умиравшего Тасса». Четвертое связано с посвящением.

Причины, по которым «Андрей Шень» посвящен Н. Н. Раевскому-младшему, подробно рассматривались в исследовательской литературе: с Раевским Пушкин делил свои впечатления о Шень в 1820 г., в пору своего первого увлечения французским поэтом; в 1825 г. в переписке с Раевским обсуждал важнейшие предметы творчества¹⁴. Думается, была еще одна причина.

Раевскому посвящен не только «Андрей Шень», но также «Кавказский пленник» и в черновом замысле — «Бахчисарайский фонтан». В посвящении «Кавказского пленника» читаем:

Мы в жизни розно шли: в объятиях покоя
 Едва, едва расцвел и вслед отца-героя
 В поля кровавые, под тучи вражьих стрел,
 Младенец избранный, ты гордо полетел.
 Отечество тебя ласкало с умилением,
 Как жертву милую, как верный цвет надежд.
 Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;
 Я жертва клеветы и мстительных невежд...

(IV, 92)

Здесь описаны те самые два типа жертвы, на различении которых построен «Андрей Шень». Жертва людей и обстоятельств — и героическая, избранная, «милая» жертва.

Говоря о Раевском и в юношеские, и в зрелые годы, Пушкин неизменно помнит о его легендарном подвиге. Этой памятью окрашены и дружеские, бытовые отношения.

Раевский, *младенец* прежний,
 А там уже *отважный* сын,
 И Пушкин, школьник неприлежный
 Парнасских девственных богинь,
 К тебе, Жуковский, заезжали...

(II, 108)

— в этой стихотворной записке 1819 г., стоящей на грани литературы и быта, обыгран канонизированный «Певцом во стане русских воинов» героический эпизод. Отсутствие его в «Некрологии генерала от кавалерии Н. Н. Раевского» (старшего) вызовет в 1829 г. досаду Пушкина, которую он сочтет необходимым выразить печатно: «С удивлением заметили мы непонятное упущение со стороны неизвестного некролога: он не упомянул о двух отроках, приведенных отцом на поля сражений в кровавом 1812-м году!.. Отечество того не забыло» (XI, 84)¹⁵.

В «Кавказском пленнике» Пушкин дал наиболее полную поэтическую формулу, запечатлевшую образ Раевского (не случайно заметка о некрологии фразеологически варьирует ее). Ключевое слово в этой формуле — «жертва». Ключевым оно было и в закрепленных легендой словах Раевского-отца: «Вперед, ребята, за веру и за Отечество! я и дети мои, коих приношу в жертву, откроем вам путь!»¹⁶ У Пушкина характеристика Ра-

евского-сына как жертвы впрямую больше не повторится — но прежде чем она станет внутренней мотивировкой посвящения «Андрея Шенье», она возникнет еще раз — в качестве косвенной ассоциации.

В конце 1824 г. (т. е. незадолго до «Андрея Шенье») Пушкин написал Дельвигу письмо, предназначенное для публикации в «Северных цветах». В 1830 г. оно было перепечатано в качестве приложения в третьем издании «Бахчисарайского фонтана». Письмо представляет собой очерк путешествия по Крыму, совершенного некогда Пушкиным вместе с Раевскими, из которых упомянут только один — N. N. В центре очерка — стихотворение «К чему холодные сомненья?..», отстаивающее правду еще одного предания — о таврическом храме Дианы, где служила Ифигения — тоже жертвенное дитя «отца-героя», избежавшее смертной доли. И очерк, и помещенные в нем стихи писались, конечно, не ради сближения двух этих образов — но Пушкин хорошо знал цену «случайных сближений».

Раевский, разумеется, не поэт. Но вот фраза, возникшая в черновике заметки о некрологии: «Дети Н. Н. Раевского <старшего. — М. В.> внуки Ломоносова» (XI, 357). Вероятнее всего, тут простая констатация генеалогического факта. Но подобным фактам Пушкин часто придавал сюжетостроительный, мифологизированный смысл. Не поэт, но из рода поэта, прославивший жертвенным подвигом этот род — было бы безусловной натяжкой однозначно приписать такое значение данной фразе. Однако и полностью исключить его не позволяют контексты, в которых живет у Пушкина имя Раевского.

Продвинемся еще дальше в область гадательного.

Два жребия означены в посвящении «Кавказского пленника»: высокий удел Раевского и — «гассовская» доля Пушкина, описанная с помощью формулы, восходящей к типовым элегическим контекстам. Формула, конечно, условна — но лишь в известной мере.

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

(III, 432)

Раевский не принадлежал к поколению старших братьев. Он был двумя годами моложе Пушкина, но когда состоялось их знакомство, Пушкин все еще был школьником, а Раевский — гусаром, героем. Это изначальное различие оставалось актуальным и позже, когда лицейская пора осталась позади: именно оно зафиксировано в шуточной форме запиской к Жуковскому 1819 года.

В «гусарских» стихах Пушкина, написанных в Лицее («Слеза», «Усы» и др.) ощутим дух соревнования. Они построены на размежевании культурных ролей: «гусар» и «поэт». Пусть мальчик, пусть школьник — но поэт. Между тем в строках, обращенных к Раевскому, никакой соревновательности нет. Есть лишь неоднократная констатация разности судеб,

повторяющееся сравнение — в пользу Раевского. Есть признание его славы, которую Отечество не забудет.

...В «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» имя Раевского встречается среди множества других имен старых и новых знакомых. Паскевич, Вольховский, М. Пущин, Семичев, Басов, Остен-Сакен, Н. Н. Муравьев, Симонич, Анреп, Юзефович — обстоятельства похода сталкивают Пушкина то с тем, то с другим. Упоминания о Раевском так же лаконичны, как и о любом из них. И тем не менее Раевский — центральное лицо в этом ряде лиц. Не с точки зрения военной истории, а в контексте того, что происходит с Пушкиным.

«В Тифлисе надеялся я найти Р<аевского>, но узнав, что полк его уже выступил в поход, я решился просить у графа Паскевича позволения приехать в армию» (VIII, 457). «Я с нетерпением ожидал разрешения моей участи. Наконец получил записку от Р<аевского>. Он писал мне, чтобы я спешил к Карсу, потому что через несколько дней войско должно было идти далее. Я выехал на другой же день» (VIII, 459). На театр военных действий Пушкин следует за Раевским, к Раевскому. Вот наконец добирается он до лагеря: «...я взъехал на отлогое возвышение и вдруг увидел наш лагерь, расположенный на берегу Карс-чая; через несколько минут я был уже в палатке Р<аевского>» (VIII, 465). Смена планов в этой фразе, завершающей вторую главу (т. е. стоящей в сильной позиции), имеет особую выразительность: лагерь дан в отдаленной перспективе, а затем сразу в самом средоточии его — и этим средоточием оказывается палатка Раевского. Поведение Пушкина на войне определено другой фразой: «Я почитал себя прикомандированным к Нижегородскому полку» (VIII, 473) — Нижегородским драгунским полком командовал Раевский. С Раевским же Пушкин входит, по завоевании города, в Арзрум — т. е. достигает цели всего «путешествия», какой она обозначена в заглавии.

Собственно, мы и без анализа текста, из документальных свидетельств знаем, что Пушкин жил во время похода в одной палатке с Раевским, что «от него не отставал и при битвах с неприятелем»¹⁷. Но в данном случае важен не один только голый факт. Важно, что в «Путешествии в Арзрум», единственном обстоятельном автобиографическом произведении Пушкина (в котором о чем-то, весьма существенном, он умолчал, а что-то придумал) с неуклонной последовательностью проведена легкая пунктирная линия, очерчивающая связанный с Раевским автобиографический сюжет. Резюмировать его можно так: небольшой эпизод выпавшей на долю Пушкина военной судьбы он разделил с Раевским и не преминул засвидетельствовать это в литературном слове.

То не был сюжет 1829 года. То был сквозной жизненный сюжет: двух разных жребиев, однажды совпавших, соединившихся, причастившихся друг другу. И здесь мы сталкиваемся не только с историей отношений Пушкина с одним из его друзей — здесь обнаруживает себя пушкинская поэтика судьбы. Прикосновение к ней заставляет вновь обратиться к тексту «Андрея Шенье».

Давно известно, что, создавая образ Шенье, Пушкин импровизационно использовал образы и фразеологию, стилистику и поэтику его од и гимнов, элегий и ямбов. Что насыщенные реминисценциями из Шенье, стихотворение не в меньшей мере насыщено пушкинскими автореминисценциями. Это не только элегические, эпикурейские, гораццианские мотивы, характерные для лирики Пушкина. Политические мотивы элегии тоже одновременно восходят и к Шенье, и к Пушкину. «Ты звал на них, ты славил Немезиду; Ты пел Маратовым жрецам Кинжал и деву-Эвмениду!» (II, 401) — отсылая к оде Шенье «A Marie-Anne-Charlotte Corday», эти строки с не меньшей очевидностью являются отсылкой к пушкинскому «Кинжалу». Вся политическая тематика элегии целиком и полностью вписывается в контекст пушкинской политической лирики. Упования и разочарования Шенье в равной мере описывают путь, пройденный Пушкиным от оды «Вольность» к политическому пессимизму, запечатленному стихотворением «Свободы сеятель пустынный...». Вместе с тем «Андрей Шенье» содержит новую оду Свободе, где вновь звучит пафос «Вольности», уже скорректированный трагическими открытиями 1820-х годов — и таким образом, преодоление мировоззренческого кризиса является актом, одновременно совершаемым и героем стихотворения, и его автором. Автобиографическую проекцию, несомненно, имела для Пушкина и судьба Шенье: ссыльный поэт писал о поэте в темнице¹⁸.

Совокупность этих обстоятельств вызвала разноречивые толкования. Является ли героем элегии историческое лицо, или фигура Шенье — лишь условный образ, аллегория, иносказание, за коими скрывается сам автор? Последняя версия была со всей решительностью заявлена Б. В. Томашевским¹⁹.

Между тем само выдвижение подобной альтернативы едва ли является правомерным. Ибо в пушкинской элегии вообще наличествует не два, а три прототипа, и они отнюдь не находятся в конкурентных отношениях между собой. Да, здесь описана судьба Шенье и, с не меньшей очевидностью — судьба Пушкина. Но кроме того сюжет жертвы и пророчества в «Андрее Шенье» описывает еще и третью, в другом смысле прототипическую реальность, а именно *путь поэта*, эталон, парадигму этого пути. И она становится сферой, в которой возможно сложение судеб двух разных поэтов, единение двух художественных миров. Точно так же арзрумский эпизод соединения двух «розных» жребиев оказался возможен лишь благодаря тому, что первое звено данного сюжета, связанное с различием и противопоставлением двух типов жертвы, было формульно зафиксировано в «Кавказском пленнике» и получило собственное эталонное значение в «Андрее Шенье». Речь, таким образом, идет не о непосредственном узнании себя в другом или другого в себе — причастность, прикосновенность друг другу обеспечена наличием (или созданием) совершенно особой реальности, которую мы обозначили здесь как эталонный сюжет.

Такого рода сюжет обладает у Пушкина определенным набором обязательных качеств.

Он укоренен в реальной биографии, в реально прожитом, пройденном и совершенном. Иными словами — он оплачен жизнью. Но он допускает домысливание (как домыслены главные сюжетные звенья в «Андрее Шенье»). Это не значит, что он может возникнуть из чистой фантазии. Если воспользоваться гегелевским различием действительности и реальности, то пушкинский домысел в таком сюжете можно определить как прозрение в реально случившемся высоких и подлинных черт действительности, как обнаружение в биографии черт судьбы, неких ключевых моментов, имеющих сакрализованный, мифологический статус (как пророчество или жертва).

Важно, однако, что сюжет затем вовсе не сводится к мифологическому архетипу (каким, например, мог бы стать для «Андрея Шенье» миф об Орфее, о пророчествующей голове Орфея, ставшего жертвой растерзавших его менад). Не происходит ни абстрагирования от индивидуального, ни движения от него к общему. Напротив того: неповторимые черты личных биографий бережно сохраняются, но в их состав вводятся кристаллы других, уже ставших эталонными и мифологичными биографических легенд. Назовем те, что имеют потенциальную связь с «Андреем Шенье».

Как показал В. Э. Вагуро, пророчество Шенье, вероятнее всего, ориентировано на легенду о Жаксе Моле, магистре ордена тамплиеров, сожженном на костре в 1314 г. и перед смертью предсказавшем близкий конец виновникам своей гибели, папе и королю. В начале XIX в. легенда была актуализирована трагедией Ф.-Ж.-М. Ренуара «Тамплиеры», подававшейся в ореоле событий французской революции политически-аллюзионному прочтению. Образ Моле явно имел резонанс в русском культурном сознании: Денис Давыдов говорил о себе, что в пылу всесокрушительных событий Наполеонова века он пел, «как на костре тамплиер Моле, объятый пламенем»²⁰.

Легенда о тамплиерах очевидным образом соотносилась с масонским контекстом, в котором мотив жертвы звучал как особо маркированный. Так на дальнем контекстном фоне «Андрея Шенье» возникает миф о Хираме.

Другой несомненно известный Пушкину источник, где говорится о казни тамплиеров, — «Письма русского путешественника». Описанный в элегии духовный кризис Шенье, возможно, имеет здесь свое соответствие: Карамзин сообщает, что Моле под пытками отрекся было от своей веры, но в последнее мгновение укрепился душой и провозгласил ее с новой силой. Минута слабости, предваряющая готовность принять мученический венец — эпизод вовсе не проходной. Он восходит к Евангелию, к молению о чаше в Гефсиманском саду.

Авель, Орфей, Ифигения, Христос, Хирам, Моле — за всеми этими именами стоит миф жертвы (иногда — пророчествующей). Но не единый, не общий миф, а каждый раз разворачивающийся в неповторимый, уникальный сюжет. Каждый из них вполне автономен, не может служить ни

символическим, ни знаковым выражением другого. Такую же автономию получает и судьба Шенье.

Пушкин по отношению к нему совершает нечто большее, чем сочинение биографической легенды с эпизодом пророчества. Он придает истории казенного поэта статус мифа — соотносимого с мифами о других жертвах, но абсолютно самостоятельного, вырастающего из собственной исторической и жизненной конкретности и имеющего собственное эталонное значение, отныне причастное и к судьбе Пушкина.

Эталонность и автономность — два главных признака подобного рода сюжета. Не воспроизводящий готовых образцов, он строится на глубинном корреспондировании с ними, причащается к ним — и остается свободным от них.

Мы назвали здесь несколько мифов, то прямо, то косвенно ассоциирующихся с сюжетом «Андрея Шенье». Не будем настаивать на том, что Пушкин сознательно учитывал именно их, и только их. Важно другое: архетипический по своей природе, сюжет «Андрея Шенье» соотносим не с одним, а с несколькими архетипами. Приобщаясь через них к вечности, он в то же время не может быть поглощен никакой универсалией в силу самой множественности универсалий, их нетождественности друг другу. Соприкасаясь с ними то в той, то в другой точке, избирая то один, то другой ориентир, новый, рождающийся сюжет свободен в своем движении. Когда, воплотившись, он сам становится эталоном, истории, которым еще предстоит возникнуть, тоже найдут в нем свою опору. Но это тоже произойдет лишь в какой-то из их ключевых точек, принадлежащей к другому, новому, множеству вечных ориентиров, к другому, новому, сюжету. Приведем пример.

Шенье пушкинского мифа меняет свою судьбу, обретает высокую долю, перестав быть невольной жертвой, совершив личный выбор жертвенного пути. Именно так поведет себя пушкинский Моцарт: обреченный стать жертвой отравителя, он сам, по своей воле, руководствуясь собственным, а не извне навязанным категорическим императивом, испивает чашу судьбы, меняя как свою участь, так и участь Сальери²¹. Так поведет себя в дуэльной истории Пушкин. Жертва интриги, он предпримет все от него зависящее, чтобы не стать игрушкой в руках противника, чтобы подчинить внутренний ход событий собственной, а не извне навязанной воле²². Во всех трех случаях финал остается тем же. Смысл произошедшего меняется кардинально. В целом же моцартовский и пушкинский сюжеты, конечно, не повторяют ни друг друга, ни сюжет «Андрея Шенье».

Не следует забывать, что Шенье и Моцарт — не персонажи. Это реально жившие, еще совсем недавно жившие люди, художники, корпоративно близкие Пушкину. Именно потому в данном случае литературный текст и текст жизни могут быть поставлены рядом. «Андрей Шенье», так же, как «Моцарт и Сальери», построен на взаимопереходе этих текстов, который точнее всего можно описать так: воплощаясь в произведение, получая в нем мифологический потенциал, текст жизни становится

текстом истории — той священной истории, в которой имена Шенье, Моцарта встают рядом с именами Авеля, Хирама, Моле... Пушкин хорошо знал, что в *этом* пантеоне отведено место и ему. *Эту* линию своей судьбы он прижизненно прочертил, вводя в такие произведения как «Андрей Шенье» или «Моцарт и Сальери» детали, указывающие на его личную причастность к сюжету. Не удивительно, что зимой 1836—1837 года сюжет этот отозвался.

Периферийное место, которое занимает в данной истории Раевский ничуть не менее интересно, чем центральное место Шенье. Имя героя своей элегии Пушкин вводил в пантеон — имя Раевского в том не нуждалось: оно изначально было облечено легендой, могло служить путеводной звездой сюжетостроения. Особая красота заключается в латентности этой звезды.

Живой человек, друг, отношения с которым не имеют эстетической завершенности, пока идет жизнь, Раевский в то же время человек легенды — завершенной, сложившейся, героической, прекрасной. Эти два измерения остаются у Пушкина взаимно свободными, они не имеют жесткой скрепленности — символической или знаковой. Но они корреспондируют друг с другом, имеют постоянную потенциальную соотношенность, которая изредка, эпизодически реализуется — и тогда прихотливо бегущие линии жизни пересекаются с линиями судьбы, возникают сюжетные пуанты событий, их внутренний смысл получает эталонный статус, и художественное слово фиксирует его. Фиксирует ненавязчиво, почти незаметно — как легкую поступь судьбы, почти неслышимые ее шаги, как одно из касаний истории к человеческой жизни. Той, освященной мифом, истории.

- 1 Она звучит в «Борисе Годунове» из уст Самозванца — см.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. VII. [М.; Л.,] 1948. С. 54. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.
- 2 *Latouche H. de* Sur la vie et les oeuvres d'André Chénier. — *Oeuvres complètes d'André de Chénier*. Paris, 1819. P. XXIII.
- 3 *Вацуро В. Э., Мильчина В. А.* Комментарии. — Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 671—672.
- 4 *Вацуро В. Э.* Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры. — Французская элегия... С. 39—40.
- 5 *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 213—225.
- 6 *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». — Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 18—21.
- 7 «Еще Л. Н. Майков показал, что первоначальный замысел элегии <Батюшкова. — М. В.> восходит к посланию «К Тассу», где намечились общие контуры концепции характера — «жертвы любви и зависти»; это соответствовало тому представлению о биографии Тассо, которое начало утверждаться в Европе и России в начале XIX в.» — *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры... С. 226.

- 8 См. об этих мотивах: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры... С. 205.
- 9 *Вяземский П. А.* Из «Записных книжек». — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1974. С. 161.
- 10 *Комарович В. Л.* Пометы Пушкина в «Опытах» Батюшкова. — Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934. С. 894.
- 11 *Сандомирская В. Б.* К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова. — Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 21—22.
- 12 Там же. С. 16—35.
- 13 *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры... С. 230.
- 14 *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 306—327.
- 15 Как известно, в записной книжке Батюшкова «Чужое: мое сокровище!» содержится рассказ Н. Н. Раевского-старшего, опровергавшего подлинность этого события. Аналогичный рассказ мог слышать и его зять М. Ф. Орлов («неизвестный некролог») и Пушкин. Тем выразительнее желание Пушкина, чтобы высокая легендарная версия закрепились в истории.
- 16 *Русский вестник.* 1812. № 10. С. 79. Неоднократно повторявшаяся, эта формула была и в памяти самого Раевского-старшего, говорившего Батюшкову: «Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих» (*Батюшков К. Н.* Сочинения. Т. 2. М., 1989. С. 37).
- 17 *Гангеблов А. С.* Воспоминания декабриста. М., 1888. С. 188.
- 18 См., напр.: *Гроссман Л.* От Пушкина до Блока. Л., 1926. С. 15—51; *Томашевский Б.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 185—189; *Мейлах Б.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 179—189; *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 22—27.
- 19 *Томашевский Б. В.* Пушкин. Т. 2. М., 1990. С. 320—327.
- 20 *Вацуро В. Э.* Пророчество Андрея Шенье. — *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 84—91.
- 21 Подобное прочтение сюжета возможно, разумеется, лишь в том случае, если принимается версия открытого отравления Моцарта (см. о ней: *Чумаков Ю. Н.* Ремарка и сюжет. (К истолкованию «Моцарта и Сальери»). — Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 48—69; *Виралайнен М. Н., Беляк Н. В.* «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет. — Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., 1995. С. 108—120). Версия тайного отравления Моцарта делает его жертвой второго типа — пассивной жертвой человеческой зависти.
- 22 Именно это многократно акцентировано в последнем письме Пушкина Геккерну и составляет не менее важное его содержание, чем прямые оскорбления, должностующие привести к неминуемой развязке.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

А. Г. Тартаковский

«СТОИЧЕСКОЕ ЛИЦО БАРКЛАЯ...»

Опала, постигшая М. Б. Баркляя де Толли в 1812 г., тяжело отозвалась на всей последующей его судьбе — прижизненной и посмертной. Пожалуй, ни один другой крупный русский военачальник нового времени не был окружен такой плотной завесой пристрастных и противоборствующих мнений, слухов и предрассудков, иногда чисто мифологического свойства, не изжитых в общественном сознании и поныне. С особой остротой драматизм судьбы Баркляя выразился в гениальной поэтической апологии Пушкина «Полководец» и в вызванной им жаркой полемике 1830-х годов. Она не раз уже служила предметом специальных и весьма ценных исследований. В трудах В. А. Мануйлова и Л. Б. Модзалевского, Г. Кокки, Н. Н. Петруниной, В. Э. Вацуро, В. П. Старка всесторонне и глубоко освещен этот важный эпизод творческой биографии Пушкина и идейно-общественной борьбы 1830-х годов. В нижеследующих заметках, всецело опираясь на названные труды, мы хотели бы только привлечь внимание к некоторым еще недостаточно проясненным сторонам полемики вокруг «Полководца» и позиции в ней Пушкина.

«ПОЛКОВОДЕЦ»

Свою апологию Баркляя Пушкин напечатал в III томе «Современника», вышедшем в начале октября 1836 г.¹ Но написана она была, как известно, в апреле 1835 г., около полутора лет пролежав без движения в письменном столе поэта.

«Полководец» явился перед публикой в преддверии 25-летнего юбилея Отечественной войны. Его празднованию был придан поистине государственный размах, готовились пышные военно-демонстративные мероприятия, по правительственному заказу составлялись капитальные труды о наполеоновских войнах, живой интерес к ним то и дело выплескивался на страницы журналов и газет различной идейно-литературной ориентации, печатались всякого рода исторические сочинения о кампании 1812 г., воспоминания и «военные анекдоты» ее участников, поэтические и беллетристические отклики на войну, историко-публицистические статьи и военно-теоретические трактаты, рецензии на посвященную ей лите-

ратуру и т. д.² В августе — октябре 1836 г. в печати появляется также немало исторических материалов об участии самого Баркляя в наполеоновских войнах. Это и написанная С. А. Маркевичем биография полководца, и его же статья «Бородино» в IV томе «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара, перепечатанная тогда же в периодических изданиях, и серия очерков в «Русском инвалиде» о командовании Баркляем союзными войсками в кампании 1813 г.³

Естественно, что в этой насыщенной реминисценциями Отечественной войны и заграничных походов обстановке Пушкин, при том, что его творческое сознание издавна волновала эпоха 1812 г., не мог оставить ее без внимания. В 1836 г. он помещает на эти темы в своем журнале ряд очень значительных произведений мемуарного, военно-исторического, критико-библиографического, литературного характера, в том числе и фрагмент собственной повести о событиях того времени — «Отрывок из неизданных записок дамы» («Рославлев»)⁴.

В ряду этих публикаций «Полководец» занимал, однако, место совершенно особое.

Стихотворение было создано под впечатлением посещения Пушкиным Военной галереи Зимнего дворца, где среди более 330 портретов русских генералов 1812—1815 гг. работы английского художника Дж. Доу поэта привлекло торжественно-приподнятое изображение Баркляя де Толли — сильной, мыслящей, полной благородства и духовной сосредоточенности личности, с «презрительною думою» смотрящей на зрителя.

Пушкинистами с достаточной полнотой раскрыт многослойный смысл стихотворения, сложное сочетание его философских и лирико-поэтических ассоциаций. Трагический образ Баркляя оказался как нельзя более созвучен сокровенным переживаниям Пушкина, как бы накладываясь на его собственную судьбу в 1830-х гг. Соответствуя общим принципам романтического мироощущения, стихотворение явилось одним из цикла его произведений последнего десятилетия жизни, посвященных участи призванного к историческому служению, но отверженного современниками Творца — будь то Пророк, Поэт, Государственный муж. В «Полководце» эта тема была углублена еще и религиозно-нравственным истолкованием, почерпнутым из Евангелия и этического учения стоиков, — это придавало стихотворению высокую степень художественно-философского обобщения.

Тяжкая участь Баркляя в 1812 г. была переосмыслена в свете аналогий с крестным путем Христа, воплотившихся во всем образном строе «Полководца». Отсюда и облик мудрого, уверовавшего в свое предназначение вождя, непоколебимого в своих моральных устоях, со стойческой твердостью, с полным самоотвержением переносящего поношения «тайнственно спасаемого» им народа, — подобно тому, как, по Евангелию, толпа тоже, «ругаясь и смеясь», преследовала Христа⁵. Не случайно, высказываясь и позднее по поводу роли, сыгранной Баркляем в 1812 г., Пушкин дважды подчеркивает как раз эту «стойческую» черту его характера.

При столь сгущенной философско-поэтической семантике стихотворения, оно заключало в себе и некий исторический подтекст, питаемый реальными познаниями Пушкина в эпохе 1812 г.

Именно этот подтекст выступал прежде всего на поверхность, именно он был главным образом замечен читающей публикой, породив полемику в печати. Публицистическое его звучание в разгар юбилея Отечественной войны было особенно злободневно еще и потому, что самой темой стихотворения Пушкин вторгался в сферу официальной истории — ведь Барклай и не названный по имени, но легко угадываемый за его строками Кутузов были историческими фигурами национального масштаба, та или иная репутация которых была для многих далеко не безразлична. Еще жили их сподвижники и враги, сослуживцы и родственники, друзья и потомки, хранившие в своей среде отголоски ожесточенных пристрастий 1812 г., да и затронутые в «Полководце» коллизии той эпохи, не вполне ясные в своей истинной подоплеке современникам, продолжали оставаться еще в значительной мере потаенными.

ОТКЛИК ГРЕЧА

Первая реакция на «Полководца» последовала оттуда, откуда ее, казалось бы, менее всего можно было ожидать. Она исходила от Н. И. Греча — критика, переводчика, беллетриста, филолога, журналиста консервативного толка, издававшего вместе с Ф. В. Булгариным официозную политическую и литературную газету «Северная пчела». В наших нынешних расхожих понятиях оба они сливаются часто в один одиозный «булгаринско-гречевский» образ. Между тем по культурному «цензу», месту в литературном движении, общественному поведению Греч все же заметно отличался от своего журнального «двойника», и Пушкин вовсе не ставил их на одну доску. С Гречем еще с первой половины 1820-х гг., в пору его близости к либеральным и декабристским кругам, он поддерживал знакомство, печатался в основанном им в 1812 г. «Сыне отечества»; отношения, правда, резко ухудшились в 1830—1831 гг., когда Греч втянулся в развязанную Булгариным кампанию против поэта, но после — наладились и стали деловыми и достаточно прочными. В 1832 г. Пушкин собирался привлечь Греча к замышлявшейся им газете, в 1834—1836 гг. посещал его литературные «четверги», бывал даже у него на семейных торжествах и уже после дуэли, на смертном одре 27 января 1837 г., узнав о кончине сына Греча, просил передать ему свое душевное соболезнование⁶.

При всем том Греч не входил в число друзей и литературных соратников Пушкина — тем важнее для нас его моментальная реакция на «Полководца».

9 октября был отпечатан и поступил в продажу тираж III тома «Современника», а уже 12 октября Греч пишет Пушкину письмо с впечатлениями от только что прочитанного стихотворения. Восхищаясь «исполнинс-

ким талантом» автора, в его апологии Баркляя он видит литературную акцию, исполненную высокого гражданского долга. «Вы доказали свету, — продолжает Греч в тональности, близкой к стилистике пушкинского стихотворения, — что Россия имеет в вас истинного поэта, ревнителя чести, жреца правды, благородного поборника добродетели, возносящегося светлым ликом и чистою душою над туманами предрассудков, поветрий и страстей, в которых коснеет пресмыкающаяся долу прозаическая чернь. Честь вам, слава и благодарение!»⁷

Пушкин не замедлил с ответом и 13 октября отправил Гречу благодарственное письмо, где, отметив величие духа Баркляя, обозначил, в сущности, тот угол зрения, под каким освещен его облик в «Полководце». Вот эта почти афористическая по своей выразительности максима: «Стоическое лицо Баркляя есть одно из замечательнейших в нашей истории. Не знаю, можно ли вполне оправдать его в отношении военного искусства, но его характер останется вечно достоин удивления и поклонения»⁸.

Два дня спустя, 15 октября «Полководец» от первой до последней строки был перепечатан в «Северной пчеле» с весьма похвальным отзывом: «превосходное по предмету, по мысли, по исполнению», это стихотворение — «одно из лучших свидетельств, что гений нашего поэта не слабеет, не вянет, а мужается и растет, что Россия должна ждать от него много прекрасного и великого».

Некоторые пушкинисты этот отзыв, как и саму инициативу перепечатки в «Северной пчеле» «Полководца», приписывают Ф. В. Булгарину, усматривая в его попытках «выставить поэта своим союзником» «низкую интригу» и тонкий верноподданнический расчет. Такая трактовка подкрепляется, в частности, тем, что тогда же Булгарин выступал в «Северной пчеле» с враждебными нападками на пушкинский журнал. «Поразительно, — пишет исследователь, — с какой легкостью Булгарин в самый разгар борьбы с «Современником» отказался от своих постоянных выпадов против Пушкина»⁹.

Но в оценке роли Баркляя в 1812 г. Булгарин, как бы это ни показалось сейчас странным, был в известном смысле «союзником» Пушкина. В вышедшем еще за пять лет до того «нравоописательно-историческом» романе «Петр Иванович Выжигин» он, как только мог, превозносил Баркляя — одного «из величайших полководцев нашего времени», полагая, что стратегический «план его есть верх мудрости, а исполнение превосходит всякую похвалу»¹⁰.

Поэтому никакой интриги за этим стоять не могло, а от нападков на Пушкина Булгарин в данном случае вообще «не отказывался» по той простой причине, что автором похвального отзыва о «Полководце» в «Северной пчеле» был вовсе не он, а, как верно заметил В. Э. Вацуро, сам Греч¹¹ — слишком созвучен этот отзыв не только идейно, но и фразеологически его письму к Пушкину от 12 октября 1836 г., чтобы относительно его авторства могли бы закраться какие-либо сомнения.

Греч до конца жизни ценил поэтическую защиту Пушкиным опального полководца и, вспоминая в своих записках, что в 1812 г. Барклай, «человек возвышенный и чистый», был «бесславно порицаем», не преминул добавить: «Честь Пушкину, что он прекрасными своими стихами отдал должную справедливость неузнанному и непонятому другу правды и добра»¹².

ВОЗРАЖЕНИЯ СТАРОГО ПЛЕМЯННИКА

Не все, однако, разделяли восторг по поводу «Полководца». В светском обществе, в столичных салонах и аристократических кружках о нем складывались и совсем иные мнения. Их очагом стал дом доживавшего на покое свой век президента адмиралтейской коллегии, флота генерал-казначей, председателя Ученого комитета Морского министерства и члена Российской Академии Логгина Ивановича Голенищев-Кутузова. Приверженец культурных и военных традиций XVIII в., весьма консервативно настроенный, но и слегка фрондирующий, Голенищев-Кутузов еще в начале века был тесно связан с деятелями «архаистского» толка — Г. Р. Державиным, Д. И. Хвостовым, А. С. Шишковым, М. Ф. Каменским, П. И. Багратионом, но более всего — с М. И. Кутузовым, которому он приходился по отцу четвероюродным братом, а по матери, Евдокии Ильиничне, урожденной Бибиковой, родной сестре жены полководца, — племянником. По воспоминаниям известного скульптора-медальера Ф. П. Толстого, их общего родственника, когда Кутузов в августе 1812 г. был назначен главнокомандующим, то именно в доме Логгина Ивановича провел в уединении последние дни, готовясь к отъезду в армию¹³.

Не чуждый литературных интересов и сам выступавший в печати с переводами иностранных сочинений по морской истории, Голенищев-Кутузов не упускал журнальных новинок и, как только начал издаваться «Современник», стал его вдумчивым читателем и, видимо, подписчиком. Во всяком случае, когда вышел I том журнала с пушкинским стихотворением «Пир Петра Первого», в форме историко-поэтического иносказания призывавшим Николая I проявить милосердие к каторжным и ссыльным декабристам, Голенищев-Кутузов тут же оценил этот поступок поэта как «урок, преподанный им нашему дорогому и августейшему владыке»¹⁴.

Но появившийся в «Современнике» полгода спустя «Полководец» встретил с его стороны взрыв негодующих чувств — строки стихотворения, возвышавшие Барклая де Толли, были расценены как сознательное умаление заслуг в 1812 г. Кутузова. 17 октября, по случаю именин Логгина Ивановича, у него был большой съезд гостей, и эта тема, конечно, горячо обсуждалась здесь, причем «очень возбуждена и крайне раздражена стихами» была, как отмечено в его дневнике, «кузина Лиза Хитрово»: со слезами на глазах «она говорила мне о неблагодарности Пушкина, которого так хорошо принимала»¹⁵. (Это обстоятельство, действительно, ставило

Пушкина в двусмысленное положение, ибо Елизавета Михайловна Хитрово — пламенная патриотка и верная наследница славы своего отца — была и ревностной почитательницей таланта поэта, его давним, преданным и бескорыстным другом, не раз приходившим ему на помощь в моменты трудных жизненных испытаний, и Пушкин меньше всего хотел задеть ее дочерние чувства.)

Последней каплей, переполнившей чашу терпения Голенищева-Кутузова, явилась перепечатка «Полководца» в «Северной пчеле». Не очень искусственный в тонкостях литературно-журнальных отношений, он почему-то вообразил, что Пушкин, дабы добиться большей известности стихотворения, сам передал его сюда для публикации. «Северная пчела», в три раза превосходящая по тиражу I том «Современника», была наиболее читаемой в столицах и провинции газетой, и появление в ней «Полководца», безусловно, усиливало его резонанс в обществе.

И тут Голенищев-Кутузов выступает с публичным опровержением «несообразности» Пушкина. 3 ноября оно было представлено в цензуру, в тот же день встретив поддержку главы цензурного ведомства С. С. Уварова — злобного врага поэта, одобрено и к 5 ноября уже отпечатано в типографии Российской Академии отдельной брошюрой. Сперва Голенищев-Кутузов намеревался выпустить ее в публику в качестве приложения к «Северной пчеле», поэтому брошюра, в соответствии с тиражом газеты, была отпечатана в количестве 3 400 экземпляров, но Греч, очевидно, отказался рассылать своим подписчикам полемический выпад против столь восторженно оцененного им стихотворения, и, в конце концов, брошюра была распространена в виде вкладыша к «Санкт-Петербургским ведомостям» от 8 ноября, но, возможно, имела и более широкое хождение, на что, в частности, несколько позднее намекал Булгарин, характеризуя ее, как «листок, приложенный ко всем газетам 1836 года»¹⁶.

Как ни старался Голенищев-Кутузов соблюсти внешне корректный тон (он не скупится на похвалы «пиитическому дару» Пушкина, красноречивому описанию портретной галереи Дж. Доу и т. д.), брошюра наполнена ядовитыми и компрометирующими его намеками.

Возражение вызвали уже начальные строки пушкинской характеристики Барклая: «Все в жертву ты принес земле тебе чужой» — здесь Голенищев-Кутузов берет даже под защиту Барклая от Пушкина. Это «противно истине», возмущается он, ибо «воспеваемый полководец был лифляндцем», а «лифляндские дворяне», со времен Петра I и его преемников верой и правдой служившие России, «кровью своей доказали», что она «для них не чужая земля», и «приобрели полное право носить имя русских». Несогласие с поэтом он дополнил и личными воспоминаниями о Барклае, с которым был знаком еще со Шведской кампании 1790 г., — «неоднократно от него слышал»: «мы лифляндцы уже русские»¹⁷.

Автор брошюры пренебрег поэтическим обобщением Пушкина, абстрагировавшегося в целях усиления черт жертвенности своего героя от

действительных обстоятельств его биографии. Но с чисто фактической стороны Голенищев-Кутузов был не так уже и не прав и в этом своем мнении вовсе не одинок.

П. Х. Граббе — представитель младшего сравнительно с ним поколения и совсем иной общественной среды — участник наполеоновских войн, адъютант Баркляя в 1812 г., позднее декабрист, член Союза благоденствия, добрый знакомец и поклонник поэта — в конце 1836 г. в своих записках бросил ему тот же упрек: «Пробуждением Пушкина были в нынешнем году стихи «Полководец», в которых он отыскался весь, со всем своим высоким дарованием. Стихи превосходны, не смотря на несправедливую строку: Все в жертву ты принес земле тебе *чужой*. Несправедливую против Баркляя де Толли и всех его соотичей, купивших усердьем и кровью в продолжении слишком столетия полное право называться русскими»¹⁸. Совпадение, как видим, почти текстуальное, но возникшее, надо полагать, само собой, ибо каких-либо данных о знакомстве П. Х. Граббе с брошюрой Голенищев-Кутузова у нас нет. Несколько позднее Греч заметит не без оснований по тому же поводу: «Да и чем лифляндец Баркляй менее русский, нежели грузин Багратион? Скажите: этот православный, но дело идет на войне не о происхождении Святого Духа!»¹⁹

Не было бы, однако, большой беды, ограничься автор брошюры указанием на эту историческую неточность, но в своих филиппиках он вышел за пределы собственно литературной полемики. Если ради «мнимого превознесения» Баркляя Пушкин представил его лифляндцем, а не русским, то «следовательно, поэт решил, что и другие лифляндцы, служившие России на разных поприщах, тоже не русские» — «и они и мы должны удивляться сему изречению». Тем самым в пушкинское стихотворение был привнесен смысл, совершенно чуждый его художественно-исторической концепции и не имевший ничего общего с истинным замыслом поэта. Умышленно или по неловкости, но Голенищев-Кутузов коснулся материи более чем деликатной: все прекрасно знали, что на правительственных и дипломатических должностях, в верхах военной бюрократии, в придворном окружении Николая I было немало этих самых «других лифляндцев» — выходцев из остзейского дворянства, и, давая понять, что поэт лишает их права называться русскими, Голенищев-Кутузов придавал своей критике явно доносительный, опасный для Пушкина оттенок²⁰.

Но самый острый его выпад был обращен против тех строк стихотворения, где фигура Баркляя в 1812 г. соотносилась с Кутузовым. Автор оспаривает взгляд Пушкина на спасительную роль Баркляя в событиях того времени («Народ, таинственно спасаемый тобою»). Если у него и были какие-то успехи в период отступления, то явились они лишь следствием грубых просчетов Наполеона, что удостоверено не только «многими военными писателями на разных языках», но и в «классическом военном сочинении» русского историка Д. П. Бутурлина о кампа-

нии 1812 г., удостоенном «высочайшего одобрения» «покойного государя». Апелляция к авторитету Александра I сообщала этим доводам официальный и опять же крайне неблагоприятный для Пушкина привкус — ведь в соответствии с такой логикой его поэтическая оценка Барклая приходила в очевидное противоречие с царским мнением.

Напомнив об официально признанных заслугах Барклая в заграничных кампаниях 1813—1814 гг., перечислив награды и титулы, которыми он был пожалован, Голенищев-Кутузов отвергает, по сути дела, какой-либо положительный смысл в его действиях в Отечественной войне, и потому особый гнев критика вызывает узловые в развитии драматического сюжета стихотворения строки:

И на полу-пути был должен наконец
Безмолвно уступить и лавровый венец
И власть, и замысел, обдуманый глубоко.

«Поэт позволил себе <...> совершенно неприличный вымысел», — повышает регистр критического голоса автор брошюры. Отводя возможные подозрения в том, что вступился за честь Кутузова по семейным соображениям — по «двойному родству, по сердечной дружбе, которые меня соединяли с князем Михаилом Ларионовичем», — и рядясь в тогу беспристрастного судьи, он ссылается на давно обнародованные документы фельдмаршала за 1812 г., на труды военных историков и опять же на «всеобщее мнение просвещенных русских и иностранцев». А из всего этого следует, что только Кутузову принадлежал замысел отражения нашествия, и избавлена от него Россия не «пресловутыми маневрами Барклая в 1812 году» (фраза из дневниковой записи Голенищева-Кутузова от 17 октября 1836 г., отразившая раздраженные разговоры его близких о напечатанном перед тем «Полководце») ²¹, не «действиями армии до взятия Смоленска», а главным образом ее «действиями после оставления Москвы», значит, Кутузов, а не Барклай — истинный спаситель отечества ²².

В процитированных выше строках Голенищев-Кутузов верно почувствовал кульминацию в освещении Пушкиным коллизии между двумя военачальниками. Но он не знал еще того, что перед ним был лишь смягченный вариант. В беловом автографе, предшествовавшем печатному тексту, содержалась строфа, которую Пушкин не считал возможным включить в публикацию «Полководца» в «Современнике» и в которой представление о герое стихотворения как творце спасительного плана кампании и сама мысль о том, что ее успешный исход был предопределен Барклаем еще на начальном этапе войны, выразились куда как сильнее:

Преемник твой стяжал успех сокрытый
В главе твоей. — А ты непризнанный, забытый
Винючник торжества почил <...> ²³

Если в печатном тексте тот, кому Барклай уступал «лавровый венец», не был каким-либо образом указан и оттого вся строфа звучала безлич-

но, то здесь Кутузов, по имени по-прежнему не названный, обозначен уже вполне определенно: ни для кого же не было секретом, кто явился в 1812 г., хотя бы по времени, «преемником» Баркляя, причем сам этот термин заключал в себе активно-действенный акцент: не Барклай уступал свой «венец», а Кутузов «стяжал» его успех, т. е. выступал как военачальник, воспользовавшийся планом своего опального и отвергнутого предшественника.

Уже в наши дни, в 1969 г., был обнаружен в архиве неизвестный ранее Беловой автограф «Полководца» — в альбоме великой княгини Елены Павловны (жены брата Николая I, Михаила Павловича). В конце 1836 или начале 1837 г. Пушкин по ее просьбе и в расчете на узкий круг посвященных вписал сюда полный текст стихотворения. Либеральная и просвещенная женщина, покровительница литераторов, художников, музыкантов — «белая ворона» в царской семье, — она оказывала поэту свое внимание и между ними установились отношения дружеские и даже доверительные. Есть поэтому все основания считать альбомный автограф авторитетным и отражающим, очевидно, последнюю авторскую волю текстом стихотворения²⁴.

Что касается только что разобранный строфы, то записывая ее в альбом, Пушкин не просто механически воспроизвел прежние строки из чернового автографа, а существенно уточнил их, в том числе заменил «Преемник» на «Соперник», что придало строфе уже явно антикутузовский смысл.

Не касаясь сейчас причин, побудивших поэта исключить данную строфу из печатного текста стихотворения, — на этот счет среди литературоведов давно ведутся горячие дебаты, — отметим тонкое наблюдение Н. Н. Петруниной, автора монографического исследования о «Полководце»: в этой замене невольно «выявился и вышел на поверхность внутренний смысл стихов»²⁵.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что именно этот «внутренний», антикутузовский смысл стихотворения — а не просто апология Баркляя сама по себе — и явился главным стимулом для публичного выступления Голенищева-Кутузова.

Ведь Пушкин был тогда не единственным и не первым, кто отозвался в русской печати столь возвышенным образом об опальном в 1812 г. полководце. Еще в 1832 г. вышел русский перевод многотомного труда Вальтера Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарта», где Барклай признавался главным виновником поражения французского императора²⁶. В следующем году в «Московском Телеграфе» появилась критическая статья К. А. Полевого о труде Вальтера Скотта, полемически заостренная против официальной интерпретации истории 1812 г. и чуть было не послужившая поводом для запрещения журнала. В разборе описания Скоттом Отечественной войны, ставя вопрос о том, кому же Россия обязана своей победой, Полевой отдает «справедливость бессмертным мужам, спасителям России: Александру, мужественному, неколебимому противнику за-

падного исполина и мудрому великому полководцу Барклаю» — последний был не только поставлен, таким образом, в один ряд с царем (его заслуги усматривались лишь в том, что он не капитулировал перед Наполеоном), но всей логикой рассуждений выдвинут на передний план: «Барклай де Толли, который умел спасти армию и затруднил, изумил Наполеона своею системою медления вследствие глубокого расчета, Барклай де Толли был другим хранителем России. К сожалению, обстоятельства не позволили ему самому довершить своего великого подвига, который от того и оценивается многими не так, как бы надлежало. Но история будет справедливее современников: она отдаст каждому законный участок славы»²⁷.

В биографии Барклая, напечатанной в 1836 г. в IV томе «Энциклопедического лексикона», содержалась высокая его оценка, созвучная с характеристикой Полевого не только по смыслу, но и почти словесно: «услуги, оказанные им отечеству, делают память его священной для каждого Россиянина. Но несправедливость современников часто бывает уделом людей великих: не многие испытали на себе эту истину в такой степени, как Барклай де Толли. В тяжелом 1812 году, когда он, следуя искусно соображенному плану, отступал без потери перед многочисленными полчищами неприятельскими, готовя им вечную гибель, многие, весьма многие, не понимая цели его действий, обвиняли его в бедствиях отечества!»²⁸ IV том лексикона был разрешен цензурой к печати 31 декабря 1835 г. и реально вышел в свет в начале 1836 г., однако еще 25 и 27 января текст биографии Барклая был помещен в «Русском инвалиде», а несколько позднее — и в других военно-ведомственных изданиях²⁹. Трижды напечатанная в Петербурге за короткий промежуток времени, эта биография вряд ли могла пройти мимо просвещенного, внимательно следившего за столичной прессой Голенищева-Кутузова, равно как не могла остаться незамеченной им и напумевшая в свое время статья Полевого.

Тем не менее прославление в них Барклая не вызвало с его стороны никакой гласной реакции и, как нам кажется, прежде всего потому, что и в том и в другом случае не имели места какие-либо намеки, аллюзии, непосредственно задевавшие репутацию дядюшки-полковдца, тогда как в пушкинском стихотворении они были выражены достаточно явственно.

Из историков, пожалуй, только В. В. Пугачев обратил внимание на этот антикутузовский подтекст «Полковдца»³⁰, пушкинисты же склонны его приглушать, обходить на том основании, что Пушкин, признававший громадную роль Кутузова в отражении наполеоновского нашествия, не мог-де так резко противопоставить ему Барклая и бросить какую-либо тень на его полководческие заслуги в 1812 г.

В самом деле, Пушкин искренне почитал великий воинский подвиг Кутузова. В 1831 г., в пору нахлынувших на поэта воспоминаний об Отечественной войне, он посвятил его памяти высокаторжественные стихи,

где Кутузов — «Маститый страж страны державной» — представлен спасителем России в 1812 г.

Разумеется, успех России в войне с Наполеоном Пушкин не считал единоличной заслугой Кутузова и уже тогда обратил свой взор на незаурядную в этом отношении фигуру Барклая. Еще в 1830 году, — а к тому времени представления Пушкина об его выдающейся роли в Отечественной войне сложились окончательно, — в X главе «Евгения Онегина» на вопрос:

Гроза 12 года
Настала — кто тут нам помог? —

давал ответ, сама форма которого свидетельствовала о делящихся еще с 1812 г. спорах:

Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог³¹.

Но, так или иначе, полководческие усилия Барклая отмечены здесь в качестве одного из решающих факторов русской победы — наравне с народной войной.

В следующем году в «Рославле», рассказывая о патриотическом отчаянии героини повести Полины из-за отступления летом 1812 г. русской армии к Москве, Пушкин писал, что «она не постигала мысли тогдашнего времени, столь великой в своем ужасе, мысли, которой смелое исполнение спасло Россию и освободило Европу»³². Но ведь «великая мысль» «тогдашнего времени», спасшая Россию, это и есть тот самый отступательный план Барклая, тот «замысел, обдуманый глубоко», та «мысль великая», о которых сказано и в «Полководце».

В марте 1836 г., почти год спустя после его написания, но еще задолго до публикации и возгоревшейся вокруг него полемики, обозревая в мастерской скульптора Б. И. Орловского модели памятников двум военачальникам, которые готовились к установке перед Казанским собором в Петербурге, Пушкин в краткой поэтической строке дал предельно точную формулу своего понимания спасительной миссии каждого из них в 1812 г.: «Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов»³³.

Но в посвященном Барклаю стихотворении он вовсе не стремился пересматривать историческую оценку полководческих действий Кутузова. Его вообще не интересовала здесь чисто военная сторона дела — даже применительно к своему герою. Именно это он и подчеркнул, как мы помним, в письме к Гречу, где, разъясняя творческий замысел «Полководца», отметил, что Барклай его занимает не «в отношении военного искусства», а как «характер», т. е. с нравственной точки зрения. В центре поэтического внимания Пушкина была трагедия непризнанного современниками военачальника, и все стихотворение проникнуто пафосом установления не только исторической, но нравственной, человеческой справедливости относительно Барклая.

Поэтому и его отношения с Кутузовым трактуются в «Полководце» не

с военно-стратегической, а с той же нравственной точки зрения в общественно-психологическом контексте эпохи. Но заострение этой темы ни в коей мере не было данью поэтическому преувеличению. При всем художественном лаконизме и отвлеченности от историко-бытовой конкретики антикутузовских строк стихотворения, в них вполне различимы следы осведомленности Пушкина в действительно сложных и противоречивых взаимоотношениях двух полководцев в 1812 г.

«ОБЪЯСНЕНИЕ»

Вернемся к ноябрю 1836 г., когда брошюра Голенищева-Кутузова рассыпалась подписчикам «Санкт-Петербургских ведомостей». Вопреки своему обыкновению не отвечать на критические выпады, на сей раз Пушкин решил немедля высказаться в печати, и на то были основания достаточно серьезные — дело касалось политической репутации поэта.

Помимо всего прочего, упреки автора брошюры в намеренной недооценке официально канонизированного Кутузова неизбежно оборачивались и подозрениями в недостатке патриотизма. Мало того, в условиях разгоревшейся полемики обнажилось и несоответствие с официальными представлениями самой трактовки в «Полководце» образа Барклая.

Сразу же по выходе брошюры, между 8 и 11 ноября, Пушкин пишет в ответ на нее «Объяснение» и включает его в IV том «Современника» — в книжных лавках Петербурга он появится в конце декабря 1836 — первые дни января 1837 г.³⁴

В жанре сжатого историко-публицистического очерка поэт подводит итоги своим многолетним размышлениям над ключевыми событиями 1812 г. и ролью в них Барклая и Кутузова, но начинает он с того, что отвергает приписанное ему «намерение оскорбить чувство народноой гордости и старание унижить священную славу Кутузова».

В работах о Пушкине встречается иногда такое мнение, что в историческом плане между «поэтическим «Полководцем» и прозаическим «Объяснением» «нет <...> никакого противоречия», причем само стихотворение рассматривается во внелитературном ряду, через призму концепции «Объяснения»³⁵. Но в том, что касается коллизии «Кутузов — Барклай», если не противоречия, то уж различия были и притом довольно заметные.

Побуждаемый навязанной и в такой острой форме скорее всего непредвиденной им полемикой, Пушкин в «Объяснении» ослабил, а кое-где и снял совсем мотив конфликта двух полководцев. Наоборот, он стремится примирить их в историческом сознании поколений: «Неужели должны мы быть благодарны к заслугам Барклая де Толли, потому что Кутузов велик?» В «Объяснении» ему вообще отведено место ничуть не меньшее, чем Барклаю, — в этом определенно сказалось стремление Пушкина заново и более точно расставить акценты. Слава Кутузова «неразрывно соединена <...> с памятью о величайшем событии новей-

шей истории» и «его титло: спаситель России». «Превосходство военного гения» Кутузова непререкаемо: только он «мог предложить Бородинское сражение, <...> отдать Москву неприятелю, <...> оставаться в этом мудром деятельном бездействии» в Тарутине, «усыпляя Наполеона на пожарище Москвы и выжидая роковой минуты», — «Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал!»

Любопытно, что эти похвальные слова в адрес Кутузова разительным образом перекликаются и даже совпадают терминологически с «Замечаниями на нынешнюю войну» любимого лицейского профессора Пушкина А. Н. Кунцидына. Напечатанные еще осенью 1812 г. в «Сыне отечества» Н. И. Греча, они явились едва ли не первым в России опытом публичного истолкования стратегических усилий полководца. Здесь, например, можно было прочесть такие строки: «*Победительное бездействие* <в другом месте «трудолюбивое». — А. Т.> Кутузова при Тарутине и Леташевке было пагубно для Наполеона», который «в самой Москве сделался неопасным для русских», Кутузов основывал «свою славу не на пустом самохвальстве, а на истинном *превосходстве гения*» и т. д.³⁶ Не есть ли это лучшее доказательство того, что оценка Пушкиным в «Объяснении» исторических заслуг Кутузова возникла не спонтанно на волне полемики 1836 г., а была давно выношена, питаясь еще юношескими, лицейскими впечатлениями 1812 г., в частности, глубоко запавшими в сознание поэта чеканными формулами кунцидынских «Замечаний»?

По поводу этой оценки Е. В. Тарле в свое время заметил: «Пушкин и в стихах и в прозе <...> успел исчерпывающе полно выяснить свое воззрение на роль Барклая и утвердить решающую роль Кутузова и тем покончить со всеми недоразумениями»³⁷. Думается, однако, что это — неточная, упрощенная трактовка «Объяснения», равно как и позиции Пушкина в полемике 1830-х годов в целом. Ибо было бы неверно видеть в процитированных выше строках из «Объяснения» чуть ли не измену поэта своим взглядам на Барклая и Кутузова. Впервые такую версию выдвинул в «Северной пчеле», вскоре после публикации «Объяснения», Булгарин в официально-верноподданнической статье «Правда о 1812-м годе...». Расточая похвалы «превосходному стихотворению «Полководец», в котором поэт «первый доказал, что Барклай де Толли — великий муж» — «есть великий предмет для русской лиры», критик тут же уличает Пушкина в том, что он «почти отрекся от прежнего», назвав на сей раз «спасителем России Кутузова»³⁸. Мнение о том, что Пушкин тем самым отошел от своих прежних взглядов на роль Барклая, неожиданно повторил недавно В. В. Пугачев³⁹. Но если вдуматься, то о каком-либо отречении говорить нет оснований, поскольку в «Объяснении» Пушкин изложил и развил свои давние, как мы теперь знаем, воззрения на роль Кутузова в 1812 г. Но что он высказал их здесь далеко не в полной мере — это тоже бесспорно. Ведь примерно тем же временем, когда «Объяснение» вышло из печати, датируется и «альбомный» автограф «Полководца» с откровенно резкой характеристикой Кутузова как «соперника» Барклая.

Умолчание в «Объяснении» этого щепетильного обстоятельства, на которое в печатном тексте стихотворения Пушкин лишь слегка намекнул, но смысл которого был тут же распознан, надо, видимо, расценивать как тактическую уступку с его стороны, вынужденную напряжением идейно-общественной борьбы вокруг наследия 1812 г.

Но зато в характеристике Барклая Пушкин в «Объяснении» ни в чем существенном не отошел от своей поэтической аполгии. Единственное, чем он пожертвовал, так это, действительно, словом «спаситель», которое к Барклаю теперь не применил, но это не шло вразрез с общей проникновенно-эпической его оценкой и идей «равновеликости» двух полководцев, лежащей в основе «Объяснения». С недопускающей никаких сомнений ясностью, переводя поэтические строки на «метафизический» язык прозы, Пушкин снова напоминает о «заслуженном полководце, который в великий 1812 год прошел первую половину поприща и взял на свою долю все невзгоды отступления, всю ответственность за неизбежные урны, предоставя своему бессмертному преемнику славу отпора, побед и полного торжества». И далее раскрывает самое суть его трагического столкновения с обществом: «Минута, когда Барклай принужден был уступить начальство над войсками, была радостна для России, но тем не менее тяжела для его стоического сердца. Его отступление, которое ныне является ясным и необходимым действием, казалось вовсе не таковым: не только роптал народ ожесточенный и негодующий, но даже опытные воины горько упрекали его и почти в глаза называли изменником. Барклай, не внушающий доверенности войску, ему подвластному, окруженный враждою, язвимый злоречием, но убежденный в самого себя, молча идущий к сокровенной цели и уступающий власть, не успев оправдать себя перед глазами России, останется навсегда в истории высоко поэтическим лицом».

Трижды повторена центральная идея «Полководца» об уступлении Барклаем своему «преемнику» начальствования над войсками и славы победного торжества, снова перед нами образ исполненного внутренней убежденности и христианского смирения стойка, взявшего на себя бремя ответственности и самопожертвования, опять возникает тема «сокровенной цели» как доминанты всех действий Барклая. Но в самом конце появляется и новый мотив, ранее не звучавший в пушкинских текстах и с совсем неожиданной стороны рисующий облик Барклая в 1812 г.: «не успеv оправдать себя перед глазами России». <Курсив мой. — А. Т.> Тут сразу приходит, кстати, на память, что слово это: «оправдать» в отношении Барклая употреблено Пушкиным и в письме к Гречу от 13 октября 1836 г.

ЗАГАДОЧНАЯ ФРАЗА

Пушкинисты обычно не вчитываются в эти строки. В обширной литературе о «Полководце» мы не найдем ни сдного их толкования. Между

тем эта фраза таит в себе неразъясненный доселе, некий загадочный смысл.

Присмотримся же к ней внимательно.

Что значит прежде всего конструктивно опорный элемент фразы — «оправдать себя»? Каким образом Барклай мог это сделать: своими ли полководческими действиями, если бы не пришлось «уступить власть» и он, по-прежнему командуя войсками, дал бы Наполеону успешное сражение? Но тогда и оправдываться-то было не в чем, сам ход боевых действий служил бы лучшим доводом в его пользу и окрасил бы победоносным светом все предшествующие его усилия.

Поэтому естественнее предположить, что здесь подразумевалась акция Барклая не военного, а политического свойства по обоснованию — «оправданию» — правильности избранной и проводимой им в начальный период войны стратегической линии.

Но почему Пушкин написал: «не успеv оправдать себя»? Ведь Барклай прожил после Отечественной войны 6 лет и времени для оправдания было более чем достаточно. К тому же он занимал тогда крупнейшие посты в армии, обладал значительным влиянием и т. д. Скорее всего «не успеv» следует приурочить к ситуации самого 1812 г., к моменту «уступления власти» и близкому к нему времени. Этот оборот заключает в себе и намек на какие-то препятствия, трудности, стоявшие на пути оправдательных усилий Барклая, преодолеть которые до конца он так и не смог — «не успел».

Наконец, не успел «оправдать себя *перед глазами России*» — тут уже совершенно ясно речь шла об открытом, публичном оправдании Барклая в общественном мнении страны.

В полемике вокруг «Полководца» есть еще один не проясненный момент: почему именно Греч так быстро откликнулся на пушкинские стихи письмом с высокопохвальным отзывом, — ведь он жил с поэтом в одном городе и мог бы, казалось, передать свои впечатления при очередной встрече?

Сам Пушкин был далеко не безразличен к тому, как воспринималось стихотворение в публике. Правда, беседуя об этом с А. О. Россетом, он говорил, что «не дорожит мнением знатного, светского общества», но мнение литераторов, ученых, журналистов, военных его не на шутку занимало, и он выспрашивал у своего собеседника, как относится к «Полководцу» офицерская молодежь⁴⁰.

В этой связи нельзя пройти мимо гипотезы об адресате одного стихотворного отрывка М. Ю. Лермонтова — в ту пору корнета лейб-гвардии гусарского полка. Он сохранился в тетради автографов поэта и впервые был напечатан в 1875 г. известным историком русской литературы П. А. Ефремовым. Вот его текст:

Великий муж! Здесь нет награды
Достойной доблести твоей!
Ее на небе сыщут взгляды
И не найдут среди людей.

Но беспристрастное преданье
Твой славный подвиг сохранит,
И, услыхав твоё названье,
Твой сын душою закипит.

Свершит блистательную тризну
Потомок поздний над тобой
И с непритворною слезой
Промолвит: «Он любил отчизну!»

Строфы эти записаны на оборванном сверху и не датированном листке, — возможно, им предшествовали утраченные ныне стихи, в которых содержалось указание на того, кому они были адресованы. Относительно последнего высказывались самые разные предположения и догадки. Б. М. Эйхенбаум еще в 1930-х годах полагал, например, что «Великий муж» — это П. Я. Чаадаев. Назывались и другие имена — А. Н. Радищева, П. И. Пестеля, К. Ф. Рыльева, А. П. Ермолова, Н. Н. Раевского. Рядом авторитетных ученых (В. А. Мануйлов, Л. Б. Модзалевский, И. Л. Андроников) было выдвинуто предположение, подержанное впоследствии Эйхенбаумом, о Барклае де Толли как адресате лермонтовского стихотворения, и эта гипотеза расценивается в современном литературоведении одной из наиболее аргументированных атрибуций «Великого мужа». Но в таком случае эти стихи следует считать не столько самостоятельным поэтическим актом, сколько живым откликом молодого поэта на полемику середины 1830-х годов вокруг оценки роли военачальников 1812 г., в которой он занял определенно пропущинскую позицию, — своего рода вариацией на темы «Полководца». В том, что это так, нас убеждает идейное и стилистико-фразеологическое созвучие с ним лермонтовских стихов. В них тот же образ некоего высокого, исполненного благородства и доблести, лица — воина, гражданина, государственного деятеля, совершившего патриотический подвиг, который не нашел признания у современников, но будет по достоинству оценен отдаленными потомками. Да и само высокаторжественное обращение «Великий муж» в сочувствовавшей полководцу среде в эпоху 1812 г. и в журнальной полемике 1830-х годов употреблялось применительно именно к Барклаю.

Его облик должен был вообще импонировать Лермонтову — тоже отпрыску старинной шотландской фамилии, переселившейся в Россию и здесь ассимилированной. Поэт не мог не ощущать в этом смысле известной общности своей судьбы с судьбой знаменитого полководца. Трагическая участь отвергнутого и непонятого современниками Барклая находила, вероятно, соответствие в размышлениях Лермонтова над собственным положением в обществе, в его личном мироощущении и душевном опыте⁴¹.

Но как, однако, ни индивидуально окрашены эти строфы о «Великом муже», есть все же основания думать, что в них отразилось восприятие пушкинской апологии Барклая и столичной военной молодежью, разумеется, ее достаточно узким, элитарным кругом.

Что же до близкого окружения Пушкина, то «Полководец» встретил здесь восторженный прием. «Барклай — прелесть!» — лаконично отзывался о «Полководце» 19 октября 1836 г. А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому. А 13 января 1837 г. Н. В. Гоголь с восхищением пишет из Парижа Н. Я. Прокоповичу, имея в виду и напечатанную в IV томе «Современника» историческую повесть Пушкина из эпохи Пугачевского восстания: «Где выберется у нас полугодие, в течение которого явились бы разом две такие вещи, каковы «Полководец» и «Капитанская дочка». Видана ли была где-нибудь такая прелесть!»⁴² Учетом здесь и приведенную выше высокую оценку стихотворения из дневника П. Х. Граббе. Имели место, наверное, и другие, в том числе устные, отклики на «Полководца» друзей и знакомых поэта, но ни один из них письменно по этому поводу к Пушкину не обратился (если бы такие письма существовали, они не могли бы не оставить своих следов в мемуарной традиции и документальных источниках), — только Греч и никто другой.

Он вообще проявил тогда особую заинтересованность в пушкинской апологии Барклая. Еще раз напомним, что, помимо письма, о котором мы здесь говорили, Греч тут же перепечатал текст «Полководца» в «Северной пчеле» и сопроводил его панегирической заметкой, а когда Голенищев-Кутузов попытался через газету распространить свою брошюру не только с антипушкинскими, но и с антибарклаевскими выпадами, очевидно, отклонил его домогательства. К этому следует добавить, что Греч был редактором исторического раздела в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, в IV томе которого в конце 1835 г. появилась не без его ведома, а, возможно, и прямого участия упомянутая выше статья С. Маркевича о Барклае, поражающая своей близостью к пушкинскому истолкованию его облика. Греч, видимо, всюду, где только мог, пропагандировал «Полководца». Например, сам же он, вспоминая о разрыве осенью 1836 г. с Плюшаром и отказе от редактирования «Энциклопедического лексикона», рассказывал, что, выйдя от Плюшара, встретил на Невском Н. С. Голицына и в завязавшемся разговоре спросил: «читал ли он прекрасные стихи Пушкина о Барклае <...> и на ответ его, что не читал, пошел с ним в книжную лавку Жебелева и прочитал их»⁴³.

Думается, не будет преувеличением предположить, что Пушкина и Греча связывали с памятью о Барклае в 1812 г. какие-то предшествовавшие появлению «Полководца» и лично значимые для них разговоры. Примечательно в этой связи суждение о Грече-мемуаристе Р. В. Иванова-Разумника, подготовившего более 60 лет назад издание его записок — памятника непреходящей литературно-исторической ценности. Сетую на то, что немалая часть богатейших жизненных впечатлений Греча осталась за пределами закреплённых на бумаге воспоминаний, Иванов-Разумник заметил: «чего бы стоила, например, одна его статья о Пушкине <...>, о котором он знал многое такое, что теперь неизвестно ни одному из пушкинистов»⁴⁴.

Но будь такая «статья» написана, она, наверное, пролила бы свет и на эту сферу отношений Пушкина с Гречем, а, быть может, и на источники

осведомленности поэта о исторической подоплеке темы его стихотворения. Короче, дело касается неких важных обстоятельств биографии Баркляя в эпоху 1812 г., о которых Пушкин, видимо, знал, но не хотел или, по условиям своего времени, не мог сообщить подробно, ограничившись сжатой фразой, и о которых мы ныне — по прошествии более 150-ти лет после смерти поэта и 180-ти лет после Отечественной войны — ничего не знаем или знаем очень мало.

Чтобы понять глубинный исторический смысл этой фразы, надо, погружившись в общественную атмосферу той эпохи, разобраться в сложных перипетиях положения Баркляя в военно-политической ситуации 1812 г., но это — уже тема отдельной большой работы, выходящей за рамки настоящих заметок⁴⁵.

- 1 Современник. Литературный журнал, издаваемый А.Пушкиным. СПб., 1836. Т. III. С. 192—194.
- 2 *Тартаковский А.Г.* 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 186—205.
- 3 Русский инвалид. 1836. №№ 216—219, 227, 234, 237—245, 263.
- 4 Современник. 1836. Т. I. С. 14—16, 304—305; Т. II. С. 53—138, 247—284; Т. III. С. 138—151, 197—203; Т. IV. С. 5—31, 303.
- 5 *Петрунина Н.Н.* «Полководец». — Стихотворения Пушкина 1820-х — 1830-х годов. Л., 1974. С. 278—305; *Вацуро В.Э.* «Полководец». — *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1986. С. 316—327; *Старк В.П.* К истории создания стихотворения «Полководец». — Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 145—158.
- 6 *Пушкин.* Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969. С. 392—393. (Биогр. справка В.Э.Вацуро о Н.И.Грече.)
- 7 *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.;Л., 1949. Т. XVI. С. 163—164. (Далее — *Пушкин.*)
- 8 Там же. С. 164.
- 9 *Кока Г.* Пушкин и полководцы двенадцатого года. — Прометей. М., 1969. Т. 7. С. 25—26.
- 10 *Булгарин Ф.В.* Петр Иванович Выжигин. СПб., 1831. Ч. II. С. 269; Ч. III. С. 76.
- 11 *Вацуро В.Э.* «Полководец». С. 320.
- 12 *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М.;Л., 1930. С. 349.
- 13 Русская старина. 1873. № 2. С. 137.
- 14 *Гиллельсон М.И.* Отзыв современника о «Пире Петра Первого» Пушкина. — Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.;Л., 1963. С. 49—51.
- 15 *Мануйлов В.А., Модзалевский Л.Б.* «Полководец» Пушкина. — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.;Л., 1939. Т. 4-5. С. 152.
- 16 Северная пчела. 1837. № 7, 11 января; *Черейский Л.А.* К стихотворению Пушкина «Полководец». — Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.;Л., 1966. С. 56—58.

- 17 Соч. А.С.Пушкина /Ред. П.А.Ефремов. СПб., 1905. Т. VIII. С. 361—362.
- 18 Из памятных записок графа П.Х.Граббе. М., 1873. С. 10—11.
- 19 *Греч Н.И.* Указ. соч. С. 353.
- 20 *Вацуро В.Э.* «Полководец». С. 326.
- 21 *Мануйлов В.А., Модзалевский Л.Б.* Указ. соч. С. 152.
- 22 Соч. А.С.Пушкина /Ред. П.А.Ефремов. Т. VIII. С. 364—367.
- 23 *Пушкин.* Т. III. С. 379.
- 24 *Трофимов И.* «Полководец». — Прометей. М., 1974. Т. 10. С. 194—200; *Старк В.П.* Указ. соч. С. 157—158.
- 25 *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 301.
- 26 Жизнь Наполеона Бонапарта, императора французов. Сочинение сира Вальтера Скотта. СПб., 1832. Ч. IX. С. 297, 301, 303, 387—389.
- 27 Московский телеграф. 1833. № 9. С. 139; *Тартаковский А.Г.* Указ. соч. С. 195—197.
- 28 Энциклопедический лексикон. СПб., 1835. Т. IV. С. 356—359.
- 29 Журнал для чтения воспитанникам военно-учебных заведений. 1836. Т. 2. № 8.
- 30 *Пугачев В.В.* Пушкин и 1812 год. (К истолкованию «Полководца»). — Проблемы истории, культуры, литературы, социально-экономической мысли: Межвуз. научный сб. Саратов, 1984. С. 167—169.
- 31 *Пушкин.* Т. III. С. 267; Т. VI. С. 522.
- 32 *Пушкин.* Т. VIII. С. 155.
- 33 *Пушкин.* Т. III. С. 416.
- 34 Современник. 1836. Т. IV. С. 295—298; *Черейский Л.А.* Указ. соч.
- 35 *Кока Г.* Указ. соч. С. 28; *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 278.
- 36 Сын отечества. 1812. № 8. С. 45—47; *Тартаковский А.Г.* Военная публицистика 1812 года. М., 1967. С. 165—168.
- 37 *Тарле Е.В.* Книга о Лермонтове. — Лит. газета. 1951. № 145, 8 декабря.
- 38 Северная пчела. 1837. № 7, 11 января.
- 39 *Пугачев В.В.* Указ. соч. С. 178—180.
- 40 Русский архив. 1882. Кн. 1. Тетрадь 1-2. С. 245.
- 41 *Мануйлов В.А., Модзалевский Л.Б.* Указ. соч. С. 164; *Андроников И.* Лермонтов: Новые разыскания. М., 1948. С. 79—112; *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.;Л., 1961. С. 325—326; *Тарле Е.В.* Указ. соч.; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 81; *Висковатов П.А.* М.Ю.Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 91—93.
- 42 Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. III. С. 334; *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М.;Л., 1952. Т. XI. С. 85.
- 43 Русский архив. 1870. Стб. 1262—1263.
- 44 *Иванов-Разумник Р.* Н.И.Греч и его записки. — *Греч Н.И.* Указ. соч. С. 31.
- 45 Сокращенное изложение некоторых ее разделов см.: *Тартаковский А.Г.* Неразгаданный Барклай. — Звезда. 1993. № 8. С. 138—183.

Л. Г. Лейтон

**КРУГОВОЙ ХОД В СТРУКТУРЕ И СТИЛЕ РОМАНА
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

В своей книге «Естественная сверхъестественность», посвященной изучению поэмы Вордсворта «Прелюдия», М. Г. Абрамс разбирает в широком контексте типы историко-философских представлений о ходе исторического развития, которые, по его мнению, сводятся в истории западной цивилизации к двум образам человеческого мышления: круговой ход, свойственный греко-римскому мировоззрению, и линейный ход, происходящий из иудо-христианской традиции¹. Когда романтические мыслители освободились от статического, механического просветительского восприятия Природы, они вышли к идее о динамичном круговом — в том числе и циклическом, спиральном и осциллическом — ходе исторического развития. Их особенно привлекала неоплатоническая концепция кругового движения от Одного к Многому и обратно к Одному — идея циклизации, которую Абрамс называет «великим кругом». Это новое отношение к миру и истории заставило романтиков бороться с установленными в христианском мире библейскими представлениями о линейном ходе исторического развития. Пытаясь увязать эти противоречащие мировоззрения, неокантианские философы и поэты должны были как-то примирить «линейность» с «круглостью». Они нашли выход из этого тупика в идее о том, что библейское линейное восприятие исторического развития характеризуется в конечном счете «симметричностью». Попросту говоря, по учениям Библии, история кончится там, где она началась, хотя и в новом состоянии; следовательно, история совершает круговой ход от начала к концу, который оказывается началом на высшем уровне развития².

С точки зрения Абрамса, можно разглядеть ходы развития истории и «внешне» — в мифах, религии и литературных произведениях, и «внутренне» — в «индивидуальной истории», т. е. в моральном развитии индивидуальной человеческой личности. Абрамс видит в своей идее о великом круге не «романтический универсум», а «импонируемый» на природу замысел истории человечества, воспринятый большинством философов, историков и поэтов романтического периода. Для него, литературоведа, история человечества проявляет себя наиболее четко в развитии «литературной структуры». Все думающие люди романтического периода «принимали участие в том же всеобщем интеллектуальном стремлении»; они

ощущали то, что Шелли назвал «духом времени»³. Следовательно, великий круг является сознательным или бессознательным достоянием большинства романтиков.

Романтическое движение в России долго считалось производным, т. е. условным, искусственным усвоением европейской культуры, которое лишило русскую культуру возможности «спонтанного», «естественного», «органического» развития национальных ценностей. С этой точки зрения, романтический период в России по сравнению с Европой начался поздно, сохраняя латентные черты неоклассической эстетики, и скоро уступил место реализму⁴. Данное мнение часто подтверждается на примере Пушкина — мастера «прелести нагой простоты». Виктор Террас рассматривал творчество Пушкина в соответствии с «моделью романтизма» Абрамса и пришел к выводу, что творческий профиль Пушкина ей не соответствует⁵. Тем не менее, Террас уверен в том, что русские романтики переживали те же революционные события, что и европейские романтики, разделяли с ними то же анти-просветительское восприятие Природы и принимали участие во всеобщем интеллектуальном стремлении, которое сегодня называется «романтизмом вообще» или «обще-европейским романтическим движением». Если этот взгляд на характер русского романтизма имеет силу — т. е. если можно считать русский романтизм органической частью (как и специфическим выражением) романтического движения в целом, — то следует исследовать вопрос о возможности того же перехода в русской культуре от линейного к круговому образу мышления, который, по мнению Абрамса, переживали европейские романтические мыслители. В этой статье предполагается проанализировать литературный шедевр романтического периода в русской литературе, роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин», с целью проверить, характеризуются ли его структура и стиль, сознательно или бессознательно, круговым, спиральным, циклическим замыслом. Анализ направлен на три аспекта произведения: ход повествования, композиционную структуру в расположении тем и мотивов и развитие характеров.

* * *

По мнению Абрамса, интеллектуальная жизнь классической античности характеризовалась, по существу, двумя философиями истории. Приверженцы «примитивистского взгляда» считали, что «самое лучшее время было в начале... и что с тех пор все постоянно ухудшалось». История приходит в упадок. По второму взгляду, так называемой «теории циклизации», «ход событий ведет от худшего к лучшему, от самого худшего к самому лучшему и т. д., до бесконечности»⁶. История развивается в постоянном круговом ходе, те же события повторяются опять и опять. С другой стороны, по иудео-христианской традиции, история развивается по одной линии. В Библии история считается «конечной», «прямоугольной», «основанной на хорошо разработанном сюжете». Предполагается в Библии, что каждое событие — неповторимое, единственное, исключи-

тельное. Каждое событие раскрывается по фабуле, у которой есть начало, середина и конец. Эта фабула «была написана... скрытым Автором», который «планировал ее». Не то чтобы история развивалась прямо по одной линии; напротив, каждое событие в Библии оказывается катаклизмом: оно все преобразовывает, и «невозможно вернуться в прошлое». История началась с сотворения неба и земли и кончится сотворением «нового неба и новой земли»⁷. Библейская история идет по одной линии с известного начала к предназначенному концу: Генезис, Эдем, Падение, Исход, пророчества Старого Завета, Приход Иисуса, Его Смерть и Воскресение, христианская эра, Второй Приход и Тысячелетие, Апокалипсис и, наконец, «новое небо и новая земля». Именно в этом возвращении к началу дается возможность раскрыть «симметричность» в ходе развития библейской истории.

Абрамс исследует оба хода развития — круговой и линейный — в истории эллинской и иудейской цивилизаций и прослеживает их через христианскую эру, ее ранний период, средневековье, ренессанс, эпоху просвещения, романтический период и далее до нашего времени. Хотя многие неоплатонические философы ренессанса были склонны к идее о круговом ходе истории, авторитетные христианские мыслители отрицали или запрещали ее. Тем не менее при борьбе за независимость от Церкви в период ренессанса думающие люди склонялись к грекоримским образам мышления, следовательно, к идеям о циклическом или круговом ходе развития в истории философии. «Уход от Церкви» продолжался в XVII веке под влиянием развития эмпиризма. Романтики, которые были религиозными верующими в эпоху скептицизма и выступали против неоклассического *raisonné*, искали более естественного и индивидуального отношения к Богу. Это новое отношение к Природе заставило их отказаться от веры в «Автора-посредника» и принять на себя «бремя собственной свободной воли». Так «сверхъестественность» Библии, в том числе и «аллегии в крупном, божественном масштабе вроде Данте и Мильтона», уступили место «индивидуальному исканию духовных ценностей в естественном ежедневном быте», т. е. в новом, «личном» отношении к Природе. Великий круг составляет собой, по словам Абрамса, «радикальный образ цепко сложившегося метафизического (и метафорического) взгляда на человека и космос». «Ход вещей является круговоротом, конец которого оказывается началом, движение которого ведет от единства к размножению и обратно в единство». Это круговое движение «считается идентичным с переходом от добра к злу и с возвращением к добру»⁸.

Возможных логических перестановок в этом ходе исторического развития много. История может развиваться в полном круге и остановиться. Или, как верили в эллинской античности, круговой ход может быть беспрерывно повторяющимся — история повторяет тот же круговой ход опять и опять. Или история может подниматься витками к новому, высшему уровню — т. е. история развивается по спирали. В свою очередь,

спираль может или совершить свой ход и остановиться, или подниматься к конечному единству и совершенствованию. И круг, и спираль могут и спускаться — следовательно, история может колебаться между единством и отсутствием единства, между добром и злом (теория осцилляции)⁹. Пытаясь примирить это восприятие истории с библейским линейным ходом развития, философы от Канта до Гегеля старались увязать линейность и круглость посредством синтеза. По концепции «имманентного движения» Гегеля, история движется вперед спиралеобразно по одной прямолинейной траектории¹⁰.

Как показывает Абрамс, эпопеи классической античности облачаются в конкретную «внешнюю» форму, т. е. они представляют грандиозные внешние события и судьбу целых народов в крупном масштабе. Можно сказать то же самое о Библии — индивидуальные люди играют малозначительную роль в громадных событиях, на которые они вряд ли оказывают влияние. Однако в начале средневековья, особенно в «Исповеди» Августина, и позднее в работах протестантов пуританской революции, проповедующих теологию «Внутреннего света», ход развития истории облачается во «внутреннюю» форму. По мнению Абрамса, приверженцы теологии «Внутреннего света» «осуществили радикально иноверную интерпретацию библейской истории и апокалиптического пророчества», восприняв буквально увещание Христа о том, что «божье царство в тебе». Пуритане «переместили внешние события во внутреннее существование человека». Всеобщие внешние события в громадном масштабе библейской линейности стали «личным и внутренним переживанием [индивидуального человека]»¹¹.

* * *

Не следует приписывать Пушкину все, что Абрамс относит к Вордсворту. Маловероятно, что Пушкин заинтересовался бы теологией «Внутреннего света». Тем не менее, можно применить работу Абрамса к Пушкину в том смысле, что он, как и большинство творческих людей романтического периода, ощущал или сознавал круговой ход исторического развития от начала к концу и обратно в начало, от единства к отсутствию единства и обратно в новое единство. Можно предположить, что Пушкин сознавал круговой ход и во внутреннем развитии индивидуального человека. Например, Пушкин, вслед за Жуковским, передавал движение от вдохновения к отсутствию вдохновения и вновь к обновлению вдохновения на высшем уровне (стихотворение «К***»). Что касается взглядов Пушкина на историю, многие пушкиноведы уже высказали мнение о том, что поэт разделил с другими мыслителями романтического периода общее восприятие динамического, органического исторического процесса развития к новому, высшему уровню. По мнению И. М. Тойбина, философско-исторические взгляды Пушкина 1830-х годов основаны на «идее о закономерности развития, <...> о поступательном ходе истории». Хотя Тойбин уверен в том, что «Пушкину <...> теории круговорота остались

чуждыми», он имеет в виду при этом идею о том, что человечество «проходит те же вечно повторяющиеся стадии, те же возрасты, что и отдельный человек», — т. е. Пушкин отрицал идею о том, что история повторяется без развития. Тойбин ни в чем не противоречит Адамсу, когда говорит, что Пушкин понимает историю «как единый процесс, связывающий прошлое, настоящее и будущее <...>. Пушкинское понимание истории как динамического процесса, в котором имеет место непрерывное обновление, лежит в основе всего его творчества 1830-х годов». В то время как Абрамс рассматривает историю в соответствии с развитием «литературной структуры», Тойбин уверен в том, что «идеи и представления [о круговороте] не оставались лишь в сфере собственно историософии <...>, они находят выражение в структуре произведений, в особенности их композиции и стиля». Относительно вопроса о соотношении литературы и философии истории Тойбин подходит к творчеству Пушкина таким же образом, как Абрамс к творчеству Вордсворта: «Бурное развитие исторической и философско-исторической мысли не могло не отразиться и на литературе. Литература теснее сближается с историей, вступает с ней в сложное взаимодействие, приобретает новые качества. Она не только вбирает в себя поток философско-исторических идей, «заражается» ими — перестраивается сама ее художественная методология. В этих условиях окончательно складывается пушкинская художественная система...»¹².

То, что Тойбин говорит о соотношении поэзии и истории, можно сказать и о связи с мифом. По мнению Абрамса, одним из самых значительных мифов в истории человечества является то, что он называет «круговым путешествием», одним из вариантов великого круга. И в недописанной главе «Путешествие Онегина», и в плане романа как целого «Евгений Онегин» отвечает идее о круговом путешествии как фабуле о «странствиях пилигримов, покидающих и возвращающихся в начальную точку своего пути»¹³.

Сознавал ли Пушкин то, что Абрамс называет великим кругом? Никто еще не исследовал вопроса как такового, но некоторые пушкиноведы уже обращали внимание на такие особенности структуры и стиля романа «Евгений Онегин», как «композиционная симметричность», «стилевая параллельность» и «круговая форма». Здесь было бы возможно сослаться на работы Ходасевича, Тынянова, Томашевского, Виноградова, Благого, Набокова, Дж. Дугласа Клейтона и Дж. Томаса Шоу. Так, например, в своей книге «Мастерство Пушкина» Д. Д. Благой анализирует «композиционную симметричность» структуры романа на основе сравнения композиции романа в восьми главах со стройной композицией плана романа в девяти главах. По мнению Благого, роман в девяти главах построен «по принципу тройственного членения», т. е. «фабульно-сюжетный материал» расположен по структуральному принципу пропорционального деления девяти глав на три части, «каждая из которых складывается, в свою очередь, из трех «песен-глав». Части соединены стиливыми и

тематическими параллелями между главами в каждой из трех частей; они связаны подобными параллелями и между главами одной части с соответствующими главами других частей. Так, «в каждой из трех глав, <...> составляющих первую часть, дается развернутый образ-характеристика каждого из трех главных героев романа — Онегина, Ленского, Татьяны». Образ-характеристика повторяется и развивается в параллельных главах, посвященных одному из героев в других частях, каждому в свою очередь¹⁴. В своем анализе структуры романа, построенного по этому математическому плану, Благой сосредотачивает внимание на «симметричной параллельности» композиции, в том числе и на «симметричной фабульной схеме», симметрии и обратной симметрии «взаимоотношений между четырьмя основными персонажами» и тематически значительном присутствии и отсутствии героев в определенных главах. Относительно связей между главами Благой говорит о «текстовых параллелях», стилевых «перекличках», как, например, между встречами Онегина с Татьяной, и о «зеркально перевернутой симметрии», как, например, между письмом Татьяны Онегину и письмом Онегина Татьяне¹⁵. Благой заключает, что «вся эта соразмерность частей, все эти параллели и переклички не только сообщают архитектурную точность композиционному рисунку романа; они выполняют собой и совершенно определенную художественно-выразительную функцию». Они показывают коренные перемены <...> в положении героя и героини по отношению друг к другу» и «дают наиболее верный ключ к пониманию существа их характеров и их судеб»¹⁶.

Хотя Благой не говорит о круговой форме «Евгения Онегина», но он понимает, что «одним из основных, руководящих композиционных приемов Пушкина было гармоническое соответствие конца произведения его началу». Следовательно, «последняя глава гармонически соответствует как началу всего произведения, так и началу романа между Онегиным и Татьяной»¹⁷. Дж. Клейтон тоже признавал круговую форму романа, оценивая «динамику движения» в переходах героев «от одной окружающей обстановки в другую и обратно» и находя в этих переходах «предумышленные путешествия». По мнению Клейтона, в основе структуры «Евгения Онегина» лежат «замыслы образа и метафоры», расположенные в соответствии «с динамичной символикой кругового движения через время и пространство». Клейтон отрицает то, что он называет «эффектом круглости» в анализе структуры «Евгения Онегина» Владимира Набокова. Вместо этого он предполагает, что «динамический ход через время и пространство <...> связан с основной темой произведения — с неумолимым, невозместимым прохождением времени»¹⁸. С его точки зрения, динамический ход через время и пространство основан на мифах о путешествии. «Вопрос о путешествии важен, потому что он функционирует на символическом уровне». Он даже иллюстрирует замысел хода развития романа, вычерчивая диаграмму путешествий трех главных героев и показывая этим, что два из этих «странствий» являются круговым путешествием¹⁹:

Поэт:	Петербург	юг	Москва	Петербург
Онегин:	Петербург	деревня	путешествие	Петербург
Татьяна:	деревня	Москва	Петербург	

Дж. Томас Шоу находит определенный круговой замысел и «в развитии характеров героев», и «в единстве эстетической позиции автора-повествователя». По его мнению, можно раскрыть в эстетической позиции автора-повествователя романа состояние поэта, который уже прошел через этапы очарования, разочарования и очарования вновь на высшем уровне эстетической зрелости²⁰. Татьяна проходит в романе через все три этапа развития, от очарования до разочарования в любви и потом до полной зрелости человека, достигнувшего высшего уровня достоинства. Молодой поэт Ленский, романтический идеалист, представляется «энтузиастом, очарованным молодым человеком», «экзальтированным поэтом любви и дружбы». Можно предположить, что если бы Ленский не был убит на дуэли, он стал бы либо «великим поэтом, одаренным “святой способностью проникновения”, либо “бывшим поэтом”, рогоносцем, ленивым, страдающим подагрой землевладельцем»²¹. Что касается Онегина, он «представляет собой человека, задержанного в своем духовном развитии на этапе разочарования». Онегин «разочаровался слишком скоро и слишком надолго». Онегину дается возможность достигнуть третьего этапа — в конечном счете он может влюбиться в Татьяну. Но ввиду того, что «основным вопросом романа являются не этапы развития как таковые, а возможность поэта (или поэтического в каждом человеке) достигнуть зрелости», можно предположить, что ни Онегин, ни Ленский, не будучи настоящими поэтами, не оправдают этих надежд. По мнению Шоу, тема зрелости в романе «Евгений Онегин» включает в себя мотив «времени делать и времени быть». Автор-повествователь совершил до написания романа, а Татьяна совершает в течение романа круговое путешествие, они возвращаются к началу на высшем уровне развития. Ленский же умирает, не достигнув даже второго этапа разочарования. Онегин может достигнуть этапа очарования вновь, но автор-повествователь не дает возможности увериться в том, совершил ли герой свое круговое путешествие к полной зрелости²².

В то время как Шоу интересуется структурой романа «Евгений Онегин» лишь в отношении вопроса о развитии характеров героев, Владимир Набоков считает этот вопрос вторичным аспектом структуры романа, построенного по круговой форме. По мнению Набокова, «структура [романа] <...> оригинальная, сложная и чудесно гармоническая». Канонический вариант романа «Евгений Онегин» является «примером единства, восемь глав которого образуют элегантно колоннаду». Так, «первая и последняя главы связаны системой подтем, отвечающих друг другу в приятной игре встроенных [в структуру] эхо. Тема Петербурга в первой главе <...> дублирована темой Петербурга в восьмой главе <...> Тема Москвы, богато представленная во второй главе, развивается в седьмой главе» и т. д. Вторая половина каждой главы связана с первой полови-

ной следующей; вторая половина последней главы опять связана с первой половиной первой главы. В этом ходе развития тем обнаруживается структура романа в форме круговой «колоннады». Так, тема «Деревня» во второй половине первой главы повторяется в первой половине второй главы; тема «Романс» во второй половине второй главы продолжается в первой половине третьей главы; тема «Встреча в аллее» связывает вторую половину третьей главы с первой половиной четвертой главы. В то время, как тема «Зима» связывает четвертую главу с пятой, тема «Именины» связывает пятую главу с шестой, тема «Могила поэта» связывает шестую главу с седьмой, тема «Кружение светских развлечений» связывает седьмую главу с восьмой. Круговой ход завершается — т. е. роман и кончается и возвращается опять к началу — там, где тема «Петербург» во второй половине восьмой главы повторяется — или продолжается — в первой половине первой главы. Основной структурный принцип романа обнаруживается яснее и в том факте, что эта система «частично перекрывающихся половин» повторяется при помощи разных структуральных связей и вне и внутри глав.

Набоков видит в своем сравнении структуры «Евгения Онегина» с классической колоннадой не статическое, механически построенное художественное произведение, а динамичное романтическое творение, в котором все движется, изменяется, перекликается, развивается; замысел структуры романа оказывается «игрой» с неоклассическими и романтическими принципами, т. е. «классическая» регулярность пропорциональности делается красиво рельефной «романтическим» приемом протягивания или переигрывания структуральной темы одной главы в последующей главе»²³. Роман является быстро движущимся органическим произведением в образе постоянно развивающегося круга, который возвращается в свое начало. Все известные композиционные приемы романа — повторения, переходы, отступления от темы, переклички, ускорения и замедления темпа — рассчитаны на то, чтобы запустить его круговой ход.

Давно уже была отмечена своеобразная «повествовательность» романа «Евгений Онегин», т. е. постоянные намеки автора на манеру повествования, на свою роль в фабуле, и как друга Онегина, и как наблюдателя-комментатора. Набоков называет автора-повествователя «стилизированным Пушкиным». По его мнению, намеки «стилизованного Пушкина» обнажают самую структуру романа. Ю. М. Лотман называет эти намеки «признаками» и, в отношении к голосу автора-повествователя, «показателями». По его мнению, «текст «Онегина» как таковой может восприниматься и как многоголосие — при таком подходе будут активизироваться признаки, характеризующие текст как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи, — и как авторский монолог, в который «чужие голоса» входят как показатели широты диапазона голоса повествователя»²⁴. Показатели позволяют Пушкину напоминать, что «сам он сочинитель, а герои романа — плод его фантазии». Пушкинская задача в «Евгении Онегине» — «превращать не жизнь в текст, а текст в жизнь. Не жизнь

выражается в литературе, а литература становится жизнью». Особенность романа, происходящая из нарушения и просветительских, и романтических творческих законов (ср. «неоклассические» и «романтические принципы» у Набокова), заключается в том, что Пушкин может «уверять читателей, что герои — плоды его художественной фантазии, а следовательно, должны подчиняться законам литературы, и что они — реальные люди — приятели и знакомцы автора, никакого отношения к литературе не имеющие»²⁵. Именно на основе этих показателей возможно анализировать динамику кругового хода развития романа.

* * *

Если предположить, что роман написан в форме классической коллоннады, то каждая его глава представляет собой круг, половины которого включают в себя или составляют собой определенную тему (см. диаграмму). Кроме того, тема во второй половине каждой главы продолжается в первой половине следующей: 1. «Петербург» в первой половине первой главы; 2. «Деревня» во второй половине первой и первой половине второй главы (I > II); 3. «Романс» во второй половине второй и первой половине третьей главы (II > III); 4. «Встреча в аллее» во второй половине третьей и первой половине четвертой главы (III > IV); 5. «Зима» во второй половине четвертой и первой половине пятой главы (IV > V); 6. «Именины» во второй половине пятой и первой половине шестой главы (V > VI); 7. «Могила поэта» во второй половине шестой и первой половине седьмой главы (VI > VII); 8. «Кружение светских развлечений» во второй половине седьмой и первой половине восьмой главы (VII > VIII); и, наконец, опять (и обратно) 1. «Петербург» во второй половине восьмой и первой половине первой главы (VIII > I). В свою очередь связный ход развития этих тем образует круговой роман в целом. Каждая глава является кругом; все главы вместе оказываются кругом — романом в круговой форме.

Так, первая глава начинается представлением Онегина на пути в деревню к дяде с надеждой на наследство. «Стилизованный Пушкин» тотчас же обращается к читателю, спешит представить своего друга Онегина:

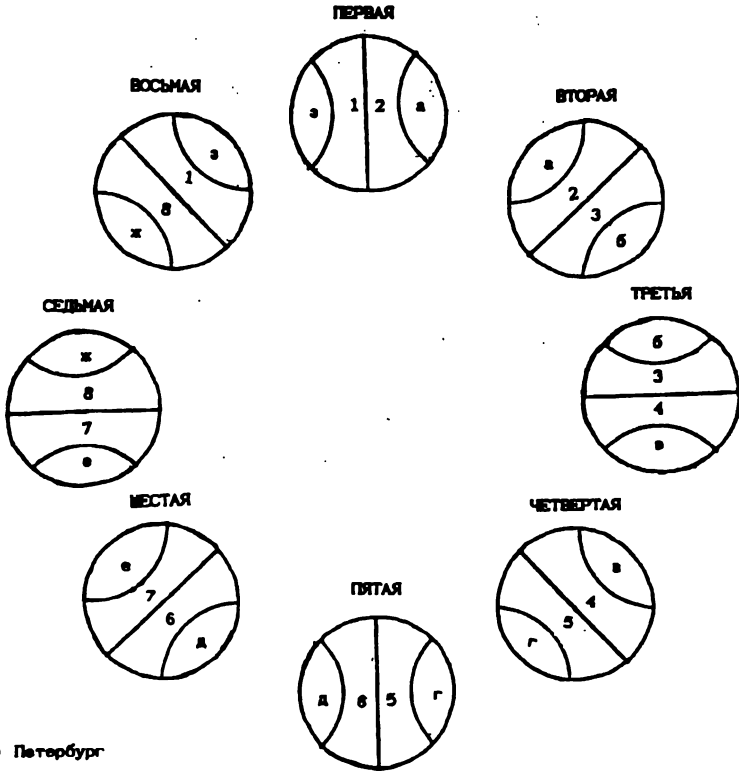
Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель... (I, 2)

Эти стихи включают в себя и представляют собой первые повествовательные показатели. Повествование (а не фабула) начинается, и «стилизованный Пушкин» тотчас же спешит развивать характер своего героя, между тем отступая от темы как угодно («роман требует болтовни»). Первая половина главы посвящена теме «Петербург», вторая — теме «Деревня». Высказав все, что он хочет сказать, «стилизованный Пушкин»

опять, в последней строфе, обращает внимание читателя на повествование и, кроме того, на свое намерение принимать участие в романе:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову.
Покамест моего романа
Я кончил первую главу... (I, 60)

Первая глава совершает круговой ход: начинается на пути к деревне, продолжается в Петербурге, кончается в деревне. Первая глава кончается, теперь можно начать фабулу.



- 1) Петербург
- 2) Деревня
- 3) Любовь
- 4) Рандеву в аллее
- 5) Зима
- 6) Именины
- 7) Могила поэта
- 8) Вал

Первый круг закончен, но не закрыт. Тема «Деревня» продолжается в первой половине следующей главы. Связью является подтема или мотив скуки (I, 2, а - II, 2, а). Когда мы оставили Онегина в последней строфе первой главы, ему уже было скучно в деревне: «Потом увидел ясно он, Что и в деревне скука та же» (I, 54). В начале второй главы ему все еще скучно в деревне: «Деревня, где скучал Евгений, Была прелестный уголок» (II, 1). Две главы связаны: повествование переходит из одной главы в другую; вторая половина темы «Деревня» начинается там, где первая половина кончается, при этом на новом уровне. Заметно, что переход и круго- и спиралеобразный: в то время, как две половины темы связаны круговоротом из одной главы в другую (I, 2 > II, 2), мотив скуки движет повествование через границу между главами «винтом» (см. диаграмму: а - а, б - б, в - в и т. д.). Совершив свой переход, повествование сейчас же продолжается, фабула начинается. В первой половине главы Онегин живет в деревне, знакомится с Ленским. Во второй половине автор-повествователь представляет и развивает тему «Романс». В конце главы «стилизированный Пушкин» опять обращает внимание на повествование и на то, что он пишет роман. Он — поэт; «летучие творенья поэта» будут сохранены в памяти «будущего невежды»:

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!

.....
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика! (II, 40)

Вторая и третья главы связаны тем же образом. Мотив бессмертия поэта повторяется в первой строфе третьей главы, когда Онегин выражает свое мнение о поэтах: «Уж эти мне поэты!» (III, 1) Тема «Романса» продолжается — Ленский приглашает Онегина к Лариным, Онегин знакомится с Татьяной — вслед за встречей начинается тема «Встречи в аллее». Глава кончается опять с повествовательными показателями. На этот раз повествователь признается, что он не в состоянии кончить тему. Он жалеет Татьяну, влюбившуюся в Онегина, он должен продолжать свой роман «после как-нибудь» (III, 41). Следующая глава начинается мыслями Онегина о любви (III, 4, в - IV, 4, в): «Чем меньше женщину мы любим, Тем легче нравимся мы ей» (IV).

Интересно заметить, что тема «Романс» повторяется здесь как *мотив*, т. е. функционирует как повествовательный показатель, связывающий третью главу с четвертой. В этом и обнаруживается сложность повествовательной структуры романа: один и тот же прием может выполнять много фабульных и повествовательных задач. Видно, например, что, выполняя свою функцию показателя, связи и мотива, повторная или переигранная тема «Романс» служит одновременно как введение в настоя-

щую тему первой половины главы: мысли Онегина ведут прямо к продолжению темы «Встреча в аллее». Весь роман основан на том же сложном плане повествования в форме кругово-спирального хода. Так, в то время как четвертая глава начинается мыслями Онегина о любви, она кончается повторением темы «Романс» как мотива, на этот раз с характеристикой влюбленного Ленского: «Он был любим... по крайней мере Так думал он, и был счастлив» (IV, 51). Именно в этом сложном спиральном ходе из главы в главу, от темы в мотив, обнаруживается то, что Набоков называет игрой эхо, а Лотман системой многоголосия.

Вторая половина четвертой главы посвящена теме «Зима», которая продолжается в первой половине пятой главы. И темы, и главы связаны мотивом времени года: «Стоял ноябрь уж у двора» (IV, 40) ~ «В тот год осенняя погода Стояла долго на дворе» (V, 1) > «Зимы ждала, ждала природа» (V, 1, продолжение темы «Зима»). Тема «Зима» уступает место во второй половине пятой главы теме «Именины», которая продолжается в первой половине шестой главы. На этот раз главы связаны контрастом. В конце пятой главы Онегин заигрывает с Ольгой, Ленский злится на своего друга: «Две пули — больше ничего — Вдруг разрешат судьбу его» (V, 45). В начале шестой главы гнев Ленского сопротивляется вечной скуке Онегина (VI, 1).

За темой «Именины» в первой половине шестой главы следует тема «Могила поэта». Она продолжается в первой половине седьмой главы и, в свою очередь, уступает место во второй половине главы теме «Кружение светских развлечений», которая продолжается в первой половине восьмой главы. И наконец, тема «Петербург» во второй половине восьмой (последней) главы повторяет ту же тему, с которой роман начался.

Две половины темы «Могила поэта» — печальное размышление «стилизованного Пушкина» о смерти и бессмертии поэта — связаны мотивом страха потери вдохновения. В конце шестой главы автор-поэт боится потерять творческие силы:

А ты, младое вдохновенье,
Волнуй мое воображенье,
.....
Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света... (VI, 46)

В начале седьмой главы он теряет вдохновенье весной:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови! (VII, 2)

Тема «Кружение светских развлечений» связана мотивом музыки поэта (повторением мотива вдохновения) в конце седьмой — «О ты, эпическая муза! <...> Не дай блуждать мне вкось и вкривь» (VII, 55) — и в начале восьмой главы (вместе с повторением мотива времени года, на этот раз

опять весны) — «Весной, при кликах лебединых <...> Являться муза стала мне» (VIII, 1).

Тот же подход к активизации текста характеризует систему перекликающихся подтем или мотивов. Показательны здесь рецидивные мотивы, посредством которых автор-повествователь постоянно обращается к своим любимым предметам, таким, как прохождение времени или времен года, путешествия из города в деревню и далее, муза и бессмертие поэта, литература и литературность, дружба и друзья и т. д. Именно в повторении *тем как мотивов* виден круговой или спиральный ход развития романа. Это — система. Можно раскрыть механизм этой системы в неоднократном возвращении «стилизованного Пушкина» к мотиву скуки, основанному как на слове «скука», так и на соответствующих ему словах «хандра», «сплин», «тоска», «надоедать», «томление», «привычка». Так, в начале романа, Онегин предвидит новую жизнь в деревне, а уже в первой строфе ему скучно: «Но боже мой, какая скука» (I, 1). Мотив повторяется по всей первой главе: «Балеты долго я терпел, Но и Дидло мне надоел» (24) > «Но шумом бала утомленный» (36) > «Нет: рано чувства в нем остыли; Ему наскучил света шум» (37) > «Друзья и дружба надоели» (37) > «Недуг <...> Подобный английскому сплину, Короче: русская хандра Им овладела понемногу» (38) > «Ничто не трогало его» (38) > «Довольно скучен высший тон» (42) > «Томясь душевной пустотой» (44) > «Там скука, там обман иль бред» (44) > «Я был озлоблен, он угрюм» (45). Как было упомянуто выше, мотив скуки связывает первую главу со второй: «Что и в деревне скука та же <...> Хандра ждала его на страже» (I, 54) > «Деревня, где скучал Евгений...» (II, 1). Вторая глава кончается описанием жизни Лариных в деревне, основанным на мотиве привычной, следовательно во многом скучной жизни: «Они хранили в жизни мирной Привычки милой старины» (II, 35). В начале третьей главы мотив скуки-привычки опять выполняет функцию повествовательной связи, на этот раз в разговоре — «“Да скука, вот беда, мой друг”» (III, 2) — и тотчас повторяется:

— Ну что ж, Онегин! Ты зеваешь. —
 — «Привычка, Ленский». — Но скучаешь
 Ты как-то больше... (III, 4)

Мотив повторяется — перекликается — таким же образом по всему роману. Четвертая глава: «Кому не скучно лицемерить» (8); «Довольно скучная пора; Стоял ноябрь уж у двора» (40); пятая глава: «Однообразная семья, Все жадной скуки сыновья» (35); шестая глава: «Онегин, скукой вновь гоним» (1); седьмая глава: «Наводит скуку и томление» (2). Мотив как бы извивается по каждой главе, кружится из одной главы в другую. Заметно, что он постоянно изменяется — то относится ко времени года, то к большому свету, то к «однообразной семье» игроков; выступает то хандрой, то сплином, то томлением, то привычкой. Но тем не менее он повторяет, развивает, расширяет ту же главную тему — скука овладевает Онегиным. Мотив функционирует главным образом как повествовательный показатель — он связывает одну главу с другой и все главы вместе —

и в то же время как переключка, эхо, повтор. Он выполняет разные функции в разных главах, так что место и характер повтора имеет значение. Так, в первой и второй главах мотив характеризует Онегина. В третьей главе, посвященной Ленскому, он отличает разочарованного Онегина от очарованного Ленского. В начале шестой главы он напоминает читателю, что Онегину все еще скучно, а вскоре после этого, в третьей строфе, он отличает Онегина от Татьяны: Онегину скучно, а Татьяну «тревожит <...> ревнивая тоска» (VI, 3). Очень важно, что слово «скука» отсутствует только в одной главе — в восьмой, где, может быть, Онегин влюбляется в Татьяну.

Роман «Евгений Онегин», в том числе и роман Онегина и Татьяны, кончается: Онегин возвращается в Петербург, встречается опять с Татьяной, влюбляется в нее, пишет письмо, получает отказ. Окончательной развязки нет:

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. (VIII, 48)

Тем не менее, роман кончается. Жизнь же продолжается: «стилизированный Пушкин» прощается со своими героями, как и со своим читателем, отправляет их в «забвенье жизни в бурях света» (VIII, 50). Что касается структуры романа, она закончена, но не закрыта. Ход повествования возвращается в начало на новом уровне. Каждая глава представляет собой круг, состоящий из двух половин. Первая половина каждой главы повторяет вторую половину предыдущей, или, наоборот, вторая половина каждой главы продолжается в первой половине следующей; как говорит Набоков, главы частично перекрывают друг друга. Каждая глава закончена, но не закрыта, т. е. продолжается, повторяется, протягивается в следующей главе. Главы связаны друг с другом повествовательными показателями, то мотивом, то повторением, то контрастом, но всегда спирально. Таким образом, структура романа в целом развивается от начала до конца и обратно в начало по круговому ходу, основанному на очень сложной системе структурных приемов.

Повествовательные показатели представляют собой не статические связи между главами; напротив, они составляют динамическую систему, на основе которой темы повторяются, переключаются, изменяются, развиваются. Отвечая друг другу «в приятной игре в эхо» (Набоков), активизируя текст «как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи» (Лотман), они приводят роман в движение, при этом не только от начала к концу, но также и обратно («обратная симметрия» Благого); создают постоянно движущееся по кругово-спиральному ходу повествование. Роман кончается, жизнь продолжается, структура завершается.

* * *

Философы истории, как правило, утверждают, что замыслы развития истории свойственны либо Природе, либо человеческому уму. Либо

человеческое мышление сознательно или бессознательно подражает, повторяет или отражает естественные замыслы, либо человек, всегда ищущий единства в порядке вещей, приписывает свой образ мышления Природе. Вполне возможно, что замыслы развития истории являются имманентным качеством и Природы, и человеческого ума, т. е. человеческое восприятие Природы соотносится с реальным миром, как он есть. Философии истории чаще всего являются универсальными — они рассматривают скорее крупномасштабные вопросы исторических событий и философских концепций, нежели духовного или интеллектуального развития человеческого индивидуума. Теории литературы и искусства также склоняются к универсальному концепциональному масштабу. По мнению Абрамса, универсальные, все-включающие теории литературы часто оказываются редукционистскими — они основаны на вере в данный процесс человеческого творчества, для которого нет и не может быть проверенного доказательства. Итак, великий круг — круговой ход развития и истории, и литературной структуры — воспринимается в книге «Сверхъестественная естественность» не как универсальная историческая истина, а как одно цельное восприятие Природы. Идея «крулости» происходила из эллинской античности и постепенно согласовывалась с иудо-христианской идеей «линейности», в основе которой лежат учения Библии. Синтез был сознательно или бессознательно принят большинством мыслителей романтического периода как интеллектуальный *sine qua non*.

Можно предположить, что Пушкин разделил с другими романтиками это романтическое мировоззрение, по крайней мере, в романе «Евгений Онегин», а может быть и в таких стихотворениях, как «Демон» и «К***». Если это так, то будет полезно исследовать другие произведения поэта с целью проверить, построены ли они по принципу кругового или кругово-спирального хода развития. Вполне возможно, что та же литературная структура найдется и в произведениях других русских романтиков²⁶. В течение последних двух десятилетий и русские, и зарубежные специалисты исследовали и раскрыли много нового в истории и характере русского романтизма, благодаря чему мы приближаемся к ответу на вечный и спорный вопрос: что такое романтизм? Специалисты по русскому романтизму подходят к определению его места во всевропейском романтическом движении и к тому, чем русский романтизм отличается от других национальных вариантов романтического мировоззрения²⁷. Ввиду того что великий круг играл значительную роль в развитии человеческого мышления — в формировании современного восприятия реального мира, — определение его роли в развитии русской романтической литературы дает возможность усвоить новое, более основательное понимание его характера.

1 Abrams M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York and London: W. W. Norton, 1971. (Далее: Abrams.)

- 2 *Abrams*, P. 146—54.
- 3 См.: *Abrams*, P. 11—12.
- 4 См., например: *Соколов А. Н.* От романтизма к реализму. М., 1957. С. 7—8, 97.
- 5 См.: *Terras Victor.* Pushkin and Romanticism. — Alexander Pushkin: Symposium II. Columbus, Ohio, 1980. P. 49—59.
- 6 См.: *Abrams*, P. 34.
- 7 См.: *Abrams*, P. 34—37.
- 8 См.: *Abrams*, P. 150.
- 9 Подробнее о теории осцилляции в истории см.: *Chyzhevsky Dmitry.* On Romanticism in Slavic Literature. 'S-gravenhage: Mouton, 1957.
- 10 См.: *Abrams*, P. 176—177.
- 11 См.: *Abrams*, P. 51—53.
- 12 См.: *Тойбин И. М.* Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830—х годов. — Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 36—37. См. также: *Он же.* «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина в 1830-х годах. — Уч. зап. Орловского пед. института. Т. 30. 1966. С. 112—152.
- 13 См.: *Abrams*, P. 164—169, 190—192.
- 14 *Благой Д. Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 183—84.
- 15 Там же. С. 184—185, 188—189, 192, 194—197.
- 16 Там же. С. 197.
- 17 Там же. С. 190.
- 18 См.: *Clayton J. Douglas.* «Evgenij Onegin»: Symbolism of Time and Space. — Russian Language Journal. V. 35 (1981). P. 44—45.
- 19 Там же. P. 54.
- 20 См.: *Shaw J. Thomas.* The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Pushkin's «Evgenij Onegin». — Russian Language Journal. V. 35 (1981). P. 28—30.
- 21 Там же. P. 33.
- 22 Там же. P. 34—35.
- 23 См.: *Nabokov Vladimir.* Translator's Introduction. — *Alexander Pushkin.* Eugene Onegin./ Tr. with Commentary Vladimir Nabokov. 4 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1975. V. I. P. 17.
- 24 *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 89.
- 25 Там же. С. 87, 89.
- 26 Интересным применением работы Абрамса к известному произведению романтического периода является анализ темы и структуры поэмы Лермонтова «Мцыри»: *Reid Robert.* Lermontov's «Mtsyri»: Themes and Structures. — Problems of Russian Romanticism./ Ed. Robert Reid. Hants, England and Brookfield, Vermont: Gower Publishing, 1986.
- 27 См., например: *Mersereau, John, Jr.* and *David Lapeza.* Russian Romanticism. — Romanticism in National Context./ Ed. Roy Porter and Mikulas Teich. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1988. P. 284—316. Русский романтизм рассматривается здесь в контексте описания 13-ти национальных вариантов всеевропейского романтизма. Авторы этих статей раскрывают особенности романтического движения в определенной культуре на основе цельной концепции романтизма вообще.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

Роберт Виттакер

ИЗ ИСТОРИИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» НА АНГЛИЙСКОМ:
ПЕРЕВОДЧИК ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ЕГО РЕЦЕНЗЕНТ
ЭДМУНД УИЛСОН

Можно было ожидать, что перевод «Евгения Онегина», сделанный Набковым и вышедший в свет в мае 1965 г.¹, станет не только лучшим переложением романа на английский язык, но и лучшим представлением Пушкина англоязычному читателю. Однако этого не произошло. Набков — уникально одаренный русский писатель, который стал и выдающимся американским романистом, — мог бы воссоздать русскую классику, даже самую сложную, на американской почве. Но его перевод, вышедший тридцать лет назад, теперь почти полностью забыт. Он упоминается разве только в научных статьях американских славистов, да и то в узкоспециальных работах².

Перевод Набокова вызвал неожиданно резкую рецензию Эдмунда Уилсона³, который дружил с Набковым, активно ему помогал, поддерживал его литературную карьеру и, в отличие от других крупных американских литературных критиков, хорошо знал русскую классическую литературу. В свою очередь, Набков помогал Уилсону в его первых шагах в изучении Пушкина, которого они вместе переводили и издавали («Медный всадник», «Моцарт и Сальери»)⁴. Рецензия Уилсона оказалась не восторженной, не положительной и даже не дружеской; это было острое, ядовитое нападение не только на перевод, но частично на эстетико-литературные взгляды и привычки самого Набокова. В скандальной рецензии на перевод Уилсон энергично обрушился на многолетний труд своего друга и коллеги. Причины такого поворота в их взаимоотношениях до сих пор не совсем ясны. Не исключены чисто литературные причины, например, тот факт, что Уилсон не мог до конца принять Набокова как англоязычного писателя. В особенности он отрицательно отнесся к «Лолите», как раз к тому произведению, благодаря которому Набков стал популярным американским романистом. Критик считал, что хорошую литературу нельзя творить из «непристойного материала» («nasty subjects»)⁵. Более того, Уилсон понимал и принимал Набокова как «нового» американца-эмигранта, считая, что он, лишившись России, еще не приобрел Америку. В своей рецензии он защищает английский язык и американского читателя от нападения «пришельца» Набокова.

Интересна предыстория рецензии Уилсона и ответа на нее, написанного Набоковым в таком же ядовитом и беспощадном стиле. В 1963 году появился перевод «Евгения Онегина», сделанный Вальтером Арндтом⁶. На это удачное переложение романа, выполненное с сохранением онегинской строфы, Набоков напал в жестокой и издевательской рецензии, которую он назвал «Удары в клавикорды» («Pounding the Clavichord»)⁷. (Название взято из самого перевода: Ленский накануне дуэли «садился за клавикорды / И брал на них одни аккорды» (6:19) — в переводе Арндта «The clavichord he would be pounding / With random chord set it resounding».) Набоков ополчился на Арндта, собирая примеры неточности и нелепости перевода, непонимания самого текста «Онегина» переводчиком. Эту попытку создать поэтическое переложение «Онегина» на английский для студентов и широкого круга читателей, незнакомых с русским языком, Набоков оценивает как полный провал, считая, во-первых, что перевод начисто лишен поэзии, и во-вторых, что в нем Пушкин исковеркан: например, встречаются произвольные замены разных названий, добавлено много ненужных, непушкинских слов, и что хуже всего — английский язык перевода кажется Набокову то пошлым, то смешным, то просто неправильным. Именно критика качества английского языка задела Уилсона и усилила ярость его рецензии, в которой он энергично защищает Арндта и сам нападает на английский язык Набокова. Например, в ответ на замеченные Набоковым германизмы в переводе Арндта Уилсон указывает на русизмы в переводе Набокова.

В мае 1965 года вышло наконец дорогое красивое четырехтомное издание перевода «Евгения Онегина», над которым Набоков работал больше пятнадцати лет⁸. Сам перевод в стихах (четырёхстопный ямб, но не рифмованный в отличие от перевода Арндта) занимает первый том. Второй и третий тома составляют обширные комментарии, четвертый том представляет собой стереотипное воспроизведение издания «Онегина» 1837 года. В комментариях детально рассматриваются проблемы перевода, т.е. мотивировки выбора английских лексических эквивалентов, приводятся исторические справки — иногда на десятках страниц — о бытовых деталях романа; в меньшей степени представлены текстологические сведения. (Что в издании остается особенно ценным для изучения Пушкина по-английски — это определенное число обстоятельных комментариев: о дуэлях, о карточных играх, и т.д.) На первый взгляд книга, в которой справочный аппарат занимает в два или три раза больше места, чем основной текст, кажется пародией на научное издание. На это намекнул один из первых рецензентов, Антони Бёрджесс, английский романист, который сам не только знал русский язык, но и составил на его основе своеобразный подпольный жаргон молодых рокеров — героев романа «Заводной апельсин»⁹. Бёрджесс писал, что «если «Лолита» представляла собой любовную историю Набокова с английским языком, то новый перевод является крупным совокуплением переводчика с наукой»¹⁰.

На перевод появилось много откликов, среди которых преобладали

рецензии, написанные американскими и английскими славистами — в том числе Боура, Шоу, Симмонсом, Розеном¹¹. Но отзывом, привлечшим наибольшее внимание, была статья, появившаяся в июльском номере «Нью-Йорк Ревью», написанная одним из самых старших и значительных представителей американской критики — Эдмундом Уилсоном.

Репутацию ведущего литературного критика Уилсон приобрел уже в двадцатые годы благодаря своей книге «Замок Акселя»¹², где рассматривались проблемы символизма и модернизма в американской и западно-европейской культуре. В тридцатые годы, после поездки в Советский Союз, Уилсон начал заниматься русской литературой. В России он встречался с Дмитрием Сергеевичем Мирским, недавно приехавшим из Оксфорда, пробудившим его интерес к Пушкину, для изучения которого Уилсон в конце 1935 года принялся за русский язык¹³. В юбилейном 1937 году Уилсон написал статью о Пушкине и «Онегине», в которой он объяснял их значение для русской литературы и пытался с помощью сопоставления с американскими и европейскими писателями определить для американского читателя характерные отличительные черты пушкинской поэзии¹⁴.

Именно Пушкин сблизил Набокова и Уилсона: через год после приезда Набокова в Америку, в 1941-м, Уилсон опубликовал его перевод «Мопарта и Сальери» вместе со своим предисловием¹⁵. В 1943 году Уилсон напечатал еще одну статью о Пушкине; в ней нашли свое отражение мысли, впервые высказанные в беседах автора с Набоковым и письмах к нему¹⁶. В течение сороковых и до середины 50-х годов Уилсон и Набоков были весьма близки, дружили семьями и даже предполагали (этот план не был осуществлен) написать совместно книгу о русской литературе¹⁷.

Заметное охлаждение в их отношениях началось со второй половины 50-х годов, главным образом из-за неприятия Уилсоном новых произведений Набокова, и в частности «Лолиты»¹⁸. Почти полностью их переписка прекратилась тогда, когда Набоков уже серьезно работал над переводом «Онегина». Может быть, если бы их отношения в этот период продолжались с прежней интенсивностью и если бы они по-прежнему обменивались мнениями, продолжая свои взаимные попытки открыть друг другу глаза на очевидные литературные истины, то не было бы такого острого, скандального, публичного разрыва между этими двумя колоссами¹⁹.

Рецензия Уилсона, под названием «Странное дело Пушкина и Набокова» («The Strange Case of Pushkin and Nabokov»), начиналась прямо с заявления о глубоком разочаровании рецензента в новом произведении Набокова²⁰. Он так и назвал его: не переводом, а production, произведением. Уверяя читателя в своей личной дружбе с Набоковым, в уважении (правда, безусловном) к его творчеству, Уилсон в то же время описал в густо отрицательных красках огромный эгоистический размах Набокова, его безусловную уверенность в собственной правоте, в правильности своих мыслей и в своих исключительных способностях. Уилсон отметил полное отсутствие у Набокова уважения к предшествующим переводам и

переводчикам — не только к переводу Арндта. Больше всего возмутил Уилсона «плохая литературная воспитанность» Набокова.

Напомнив читателю об убийственной рецензии на перевод Арндта, недавно опубликованной Набоковым, Уилсон заявил, что попытка Арндта создать поэтический перевод «Онегина», несмотря на невероятную сложность задачи, оказалась гораздо менее катастрофической, чем попытка Набокова создать то, что он назвал «буквальным переводом», т.е. максимально точной передачей смысла текста на лексическом уровне. По мнению Уилсона, результат методики Набокова — «голый, неуклюжий язык, который не имеет ничего общего ни с языком Пушкина, ни даже с английским языком самого Набокова».

Уилсон обвиняет Набокова в настойчивом стремлении удивить читателя и более того — больно его уколоть, задеть. Подобную извращенность он называет садо-мазохизмом в духе Достоевского (которого Набоков, как известно, терпеть не мог), так как Набоков охотно причиняет боль себе и своему читателю полным уничтожением Пушкина. По мнению Уилсона, английский язык здесь является настолько своеобразным, неестественным, построенным на диалектизмах, архаизмах и редких вариантах знакомых слов, что читателю или студенту легче искать в русско-английском словаре значение русского оригинала, чем в многотомном оксфордском словаре английского языка отыскивать значение слов перевода. Уилсон считает, что это собственно и не перевод, потому что он выполнен языком, чрезвычайно далеким от идиоматичного, узнаваемого, понятного английского. И с этим в общем трудно не согласиться. Уилсон приводит ряд конкретных примеров — но здесь его критика становится более спорной, хотя бы потому, что о значении слов всегда можно спорить (что очень эффективно и сделал сам Набоков в ответной статье). Комментарии в двух томах, по мнению Уилсона, страдают от того же отсутствия здравого смысла, что и перевод. Наверное, в «фантастической прозе» Набокова это не является дефектом, но в научной работе не должно иметь места. Жестоким критике подвергаются и система фонетической транскрипции у Набокова и его длинное — в 92 страницы — изложение собственной системы версификации²¹.

Набоков в своих ответах на рецензию Уилсона — сразу же в августовском номере того же журнала и потом детально в большой статье в журнале «Энкаунтер» в феврале 1966 г. — опровергает каждый пример, приведенный рецензентом²². Достоинство своего перевода в целом и выбранную им методику Набоков также энергично защищает: здесь особенно ярко выступают его своеобразные соображения о нуждах читателя. Он не только отстаивает преимущество «буквального» перевода, но считает, что перевод еще далеко не идеален: он обещает сделать его еще более жестким, превратить прозу перевода в чисто утилитарную, создать еще более неровный английский, еще более трудный, чтобы в переводе «ликвидировать последние остатки поэзии и уступки ритму»²³. На замечание, что в переводе преобладают редкие и незнакомые слова, Набоков

отвечает просто, что они нужны, чтобы выразить редкие и необычные мысли.

В рецензию и в ответ на нее вошли те же темы, которые обсуждались в переписке Уилсона и Набокова начиная с 1942 года. Уилсон часто делал замечания по поводу английского языка Набокова — речь шла не только о статьях писателя, но также о его прозе и стихах. Набоков же очень гордился своим знанием языков: в письме, датированном 1942 годом, он заявляет, что не только знает русский лучше любого другого человека — в Америке, по крайней мере, — но и английским владеет лучше любого русского в Америке. Кроме того, он и Пушкина знает лучше любого пушкиниста — и не только в Америке²⁴. В переписке Набокова и Уилсона того же года обсуждаются и проблемы русской версификации. В августовском письме 1942 года Набоков изложил свои представления о соотношениях между ритмом и метром у Пушкина (что потом стало отдельным приложением к его комментариям к «Онегину») ²⁵. Все это оказалось мало-доступным Уилсону, которому была абсолютно незнакома русская система ударных и безударных слогов и основные размеры русской поэзии. В свою очередь, Уилсон безуспешно пытался объяснить Набокову тонкости английской версификации, систему длинных и коротких гласных²⁶. В переписке Уилсона и Набокова горячо обсуждались переводы того или другого словосочетания из «Онегина» и даже детали биографии Пушкина. В 1957 г. Набоков заявил Уилсону, что Пушкин не мог читать Байрона в оригинале, знал его только во французских переводах и познакомился с его ритмами через переводы Жуковского²⁷; Уилсон, основываясь на материалах книги «Рукою Пушкина» и на биографии, написанной Д. С. Мирским (на английском языке)²⁸, настаивал на том, что Пушкин знал английский, читал и переводил Вордсворта, например²⁹. На эту же тему и часто в тех же выражениях Уилсон и Набоков будут спорить через восемь лет на страницах «Нью-Йорк-Ревью» и «Энкаунтер».

Можно считать, что обмен полемическими статьями между Набоковым и Уилсоном является заключительным этапом их долгой переписки. В конце рецензии Уилсон высказывает мысль о том, что, несмотря на неудачу набоковского «Онегина» как перевода, он представляет собой особый интерес как этап в творчестве самого переводчика. По мнению рецензента, основная тема творчества Набокова — это «одновременно несчастное и комическое, наполненное смущением и непониманием положение эмигранта, который не может вернуться на родину» и который висит «между культурой, которую он оставил и той, к которой он пытается адаптироваться». В своем «Онегине» Набоков пытается согласовать свои русскую и английскую стороны. И так же, как в его романе «Настоящая жизнь Севастьяна Найта», эти две стороны не согласовываются, не сходятся в одно целое. Набоков, например, пытался создать систему версификации, которая должна служить равным образом и английской и русской поэзии; однако такая система принципиально невозможна. Набоков пытался переводить «Онегина» буквально — с тем

чтобы донести до читателя тончайшие смысловые оттенки; но язык перевода при этом уже не был английским; это был язык вымышленный, неестественный. С другой стороны, по мнению Уилсона, отдельные детали свидетельствуют о том, что переводчику остается недоступным многое в русской духовной культуре (Уилсон ссылается в первую очередь на неприятие Набоковым Достоевского)³⁰.

Реакция Уилсона на перевод Набокова в основе своей справедлива. Перевод гораздо более интересен и полезен для изучения самого Набокова, чем для изучения англоязычным читателем Пушкина и «Евгения Онегина».

В письме к Уилсону от 2 марта 1959 года Набоков заявил, что «Россия никогда не сможет оплатить свои долги» перед ним — имея в виду долг не только за перевод «Онегина», но также за «Героя нашего времени» и «Слова о полку Игореве»³¹. Что касается перевода «Онегина», то вопрос о долге здесь целесообразно поставить по-другому: каков долг Америки и Англии перед Набоковым за его перевод «Онегина»? Несмотря на богатые и часто полезные комментарии Набокова, сам перевод не был большим одолжением. Набоковским «Онегинам» редко пользуются. Гораздо более популярным и успешным оказался перевод Арндта, нападки Набокова на который его бывший друг Эдмунд Уилсон так писателю и не простил.

- 1 Eugene Oegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin, translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. New York, 1965.
- 2 См., напр.: *Flips-Juswigg K. Edmund Wilson on Pushkin.* — Transactions of Association of Russian-American Scholars in the USA. V. XX. New York, 1987. P. 213—218.
- 3 *Wilson Edmund. The Strange Case of Pushkin and Nabokov.* — New York Review of Books. V. 4. № 12, 15 июля 1965. P. 3—6.
- 4 См.: *Wilson Edmund. The Triple Thinkers: Ten Essays on Literature.* New York, 1938. Также см.: *The New Republic*, апрель 1941.
- 5 См. письмо к Набокову от 30 ноября 1954 г. в кн.: *The Nabokov—Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson. 1940—1971/ Edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky.* New York, 1979. P. 288. Далее ссылки на это издание будут даваться сокращенно: СК, с указанием страницы.
- 6 Eugene Oegin, a novel in verse. A new translation in the Oegin stanza with an introd. and notes by Walter Arndt. New York, 1964.
- 7 См.: *On Translation Pushkin. Pounding the Clavichord.* — New York Review of Books. V. 2. № 6, 30 апреля 1964. P. 14—16.
- 8 В красивом переплете на дорогой тонкой бумаге и в собственной «подарочной» коробке четыре тома стоили почти 80 долларов, по тем временам значительная сумма для любого издания — научного или популярного — без иллюстраций.
- 9 *A clockwork orange* <by> Antony Burgess. London, 1962.
- 10 *Burgess Antony. Pushkin and Kinbote.* — Encounter. V. 24. № 5, май 1965. P. 74.

- 11 См.: *Bowra C. M. Two Translations of «Eugene Oegin»*. — *Sewanee Review*. V. 73. 1965. P. 330—333; *Shaw J. T. Translations of «Oegin»*. — *Russian Review*. V. 24. 1965. P. 111—127; *Simmons E. J. «Eugene Oegin»*. — *New York Times Book Review*, 24 июня 1964. P. 4; *Rosen N. Variations on a Russian Verse*. — *Saturday Review*. V. 47, 28 ноября 1964. P. 25—26.
- 12 *Axel's Castle: A study in the Imaginative Literature of 1870—1930*. New York, 1931.
- 13 О знакомстве Уилсона с Д. С. Мирским в Москве см. воспоминания Уилсона «Soviet Russia (1935)» в его кн.: *Red, Black, Bond and Olive: Studies in Four Civilizations: Zuni, Haiti, Soviet Russia, Israel*. New York, 1956. P. 279—299.
- 14 См.: «Evgeni Oegin»: In Honor of Pushkin, 1799—1837. — *New Republic*. V. 89, 9 декабря 1936. P. 165—171.
- 15 «Mozart and Salieri» by Pushkin. — *New Republic*, 21 апреля 1941.
- 16 См.: *Notes on Russian Literature: Pushkin*. — *Atlantic Monthly*. V. 172. № 6, декабрь 1943. P. 79—83. Литературные связи Уилсона и Набокова не исчерпывались Пушкиным: в своей статье о Тютчеве в следующем томе того же издания (*Notes on Russian Literature: Tyutchev*. — *Atlantic Monthly*. V. 173. № 1, январь 1944. P. 78—80) Уилсон использует переводы, сделанные Набоковым; ему же он отдает текст статьи на просмотр перед печатью (см. письмо Уилсона к Набокову от 12 ноября 1943 г.: СК, 112).
- 17 Впервые в переписке Уилсона и Набокова совместная книга о русской литературе упоминается в письме Уилсона от 12 ноября 1943 г. (СК, 112). Упоминания о ней появляются в переписке в течение четырех лет (особенно часто в ноябре 1943 — январе 1944 г.); в последний раз она фигурирует в письме к Набокову от 21 ноября 1948 г. (СК, 212—213).
- 18 «Lolita» Набокова была опубликована в Париже в 1955 г. О трудной судьбе романа в Америке Набоков писал Уилсону в письмах от 2 июля и 24 ноября 1955 г., 29 февраля и 22 октября 1956 г., 18 февраля 1957 г.; на эти сообщения Уилсон ни разу не откликнулся (СК, 293, 296, 298, 304, 308). См. также примеч. 5.
- 19 Некоторые расхождения в литературных взглядах Набокова и Уилсона стали известны значительно позже. Так, в письмах к Уилсону Набоков не отреагировал на восторженную рецензию Уилсона на роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» (см.: *Legend and Symbol in «Doctor Zhivago»*. — *Nation*. V. 188, 25 апреля 1959. P. 363—373); только спустя несколько лет он выразил свою резко отрицательную оценку романа в «Постскрипту к русскому изданию» — послесловии к переводу своего романа «Лолита» на русский язык, который вышел в 1967 г. в Нью-Йорке.
- 20 См. примеч. 3.
- 21 Изложение своей системы версификации Набоков дает в особом, втором приложении к третьему тому, «Notes on Prosody», p. 448—540.
- 22 См.: *Vladimir Nabokov. [Letter.]* — *New York Review of Books*. V. 5. № 2, 26 августа 1965. P. 25—26. См. также: «Nabokov's Reply». — *Encounter*. V. 26. № 2, февраль 1966. P. 80—89.
- 23 *Encounter*. V. 26. № 2, февраль 1966. P. 80.
- 24 См. письмо Набокова к Уилсону от 16 июня 1942 г. (СК, 66).
- 25 Письмо от 24 августа (СК, 71—81); см. также примеч. 21.
- 26 Письмо Уилсона от 1 сентября 1942 г. (СК, 81—84).

- 27 Письмо Набокова от 17 июня 1957 г. (СК, 317).
- 28 Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и комм. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. Mirsky D. S. Pushkin. New York, 1926.
- 29 См. письмо Уилсона от 20 июня 1957 г. (СК, 317—318).
- 30 См. примеч. 3.
- 31 См.: СК, 327. «Героя нашего времени» Набоков перевел на английский в 1958 г. (*A Hero of Our Time by Mikhail Lermontov. New York, 1958*), а «Слово о полку Игореве» в 1960 г. (*The Song of Igor's Campaign. New York, 1960*).

ЗАМЕТКИ
КОММЕНТАТОРОВ

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуры

Илья Серман

ДВА ОПЫТА КОММЕНТИРОВАНИЯ

1. СПОР О МОЗАИКЕ

В литературных событиях 1759 года есть один, не до конца проясненный эпизод.

В 1750-е годы, как определил Г. А. Гуковский, Ломоносов и Сумароков, «два титана литературы, стояли друг против друга с равными силами»¹.

По мнению этого же исследователя, перелом в соотношении сил наступил в 1759 году, когда Сумароков стал издавать собственный журнал «Трудолюбивую пчелу», в котором поместил в течение одного года огромное количество своих произведений. «Трудолюбивая пчела» — «это решительная атака сомкнутыми рядами, приступ, для которого Сумароков мобилизовал все свои силы <...>. Журнал послужил первой основой для создания Сумароковской школы»².

«Атака» на Ломоносова в «Трудолюбивой пчеле» велась и в прозе, и в стихах во всех жанрах: в сатирических статьях, в «разговорах мертвых», в эпиграммах и пародиях. Антиломоносовской была и статья Тредиаковского «О мозаике», хотя она не касалась поэтической работы Ломоносова. В ней Тредиаковский писал, что «живопись, производимая малеванием, весьма превосходнее Мозаичныя живописи, по рассуждению славного в ученом свете Автора: ибо не возможно, говорит он, подражать совершенно камешками и стеклышками всем красотам и приятностям, изображаемым от искусныя кисточки на картине из масла, или на стене, так называемую Фрескою, из воды по сырой извести»³.

Тредиаковский не называет имени «славного в ученом мире автора», может быть, еще и потому, что этот автор и его мнение о мозаике должны были быть известны всем заинтересованным лицам.

Знал ли Ломоносов имя «славного автора», слова которого привел Тредиаковский, мы не можем сказать. Он предпочел в своей жалобе И. И. Шувалову счесть эту оценку мозаичного искусства суждением самого Тредиаковского. Он писал: «В Трудолюбивой, так называемой, Пчеле напечатано о мозаике весьма презрительно. Сочинитель того Тр<едиаковский> совокупил свое грубое незнание с подлою злостиею, чтобы моему рачению сделать помешательство...»⁴

И все, кто писал об этом эпизоде литературной борьбы 1759 г., склонны были принимать явную цитату за мнение самого Тредиаковского.

Как писал П. Н. Берков, «заклочительные строки статьи Тредиаковского имели явно провокационный характер, так как были направлены против субсидированных правительством занятий Ломоносова мозаичным искусством»⁵.

Канцлер М. И. Воронцов, получив письмо Ломоносова с жалобой на «Трудолюбивую пчелу», ответил ему: «Я усматриваю, что содержание сообщенной мне от вас печатной пиесы о мусии не имеет другого основания, как только от одной жалузии, почему и не можно сомневаться, что все просвещенные люди, пренебрегая тщетныя сего славнаго художества охуления, не престанут отдавать справедливость вашим похвальным стараниям и опытам в изыскании и произведении онаго в России, к немалой пользе и особливому имени вашего прославлению в ученом свете. Я весьма согласен с учиненными примечаниями на помянутую пиесу, и не думаю, чтоб кто ни есть тому спорить стал; итак, остается только презирать то, что ничего, кроме презрения, не заслуживает»⁶.

Воронцов ошибся, когда уверял Ломоносова, что высказанная в «Трудолюбивой пчеле» оценка мозаичного искусства (мусии) «просвещенными людьми» не разделяется.

Тредиаковский буквально воспроизвел отрицательную оценку мозаики очень известного теоретика искусства первой половины 18 века аббата Дюбоса в его книге «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719 — позднее много раз переизданной): «Il est impossible d'imiter avec les pierres et les morceaux de verre, dont les Anciens se sont servi pour peindre en Mosaique, toutes les beautés et tous les agrémens que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il est maître de voiler les couleurs, et de faire sur chaque point physique tout ce qu'il imagine, tant par rapport aux traits que par rapport aux teintes»⁷.

Не входя в сущность споров о мозаике, отмечу, что мнение Дюбоса целиком было повторено в знаменитой «Энциклопедии» Дидро и Даламбера: «Il est impossible d'imiter avec les pierres et les morceaux de verre <...> toutes les beautés et tous les agrément que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il est maître de voiler la couleurs, et de faire but ce qu'il imagine par rapport aux couleurs»⁸.

Уже в качестве предположения могу высказать догадку: может быть Ломоносов знал, на кого ссылается Тредиаковский, и потому еще так разгневался?

1 *Луковский Гр.* Русская поэзия 18 века. Л., 1927. С. 39.

2 Там же.

3 «Трудолюбивая пчела». 1759. Июнь. С. 359—360.

4 *Ломоносов М. В.* Сочинения. Т. 8. М.;Л., 1948. С. 208.

5 *Берков П. Н.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.;Л., 1936. С. 243. Ср. коммент. Л. Б. Модзалевского: *Ломоносов М. В.* Ук. соч. С. 172—173.

- 6 Ломоносов М. В. Ук. соч. С. 209.
- 7 *Du Vos. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Sixième édition. Première partie.* A Paris, M.DCC.LV. P. 376. [Перевод:] «С помощью камешков и кусочков стекла, которыми пользовались Древние для создания своих Мозаик, невозможно воспроизвести все те красоты, все те тонкости, что рождаются под кистью умелого Живописца, свободно распоряжающегося каждой точкой пространства всей картины, а сверх того имеющего возможность лессировать, недоступную для мозаичиста» (*Дюбо Жан-Батист. Критические размышления о поэзии и живописи.*/Пер. с франц. Ю. Н. Стефанова. М.: Искусство, 1976. С. 203).
- 8 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* V. 10. Paris, 1765. P. 750.

2. ДОСТОЕВСКИЙ И ДМИТРИЙ ПИСАРЕВ

Почти двадцать лет тому назад Лидия Михайловна Лотман обратила внимание на одну реплику Порфирия Петровича в его первом официальном разговоре с Раскольниковым. Вот что сказал Порфирий Петрович:

«...в России-с, и всего более в наших петербургских кружках, если два умные человека, не слишком еще между собою знакомые, но, так сказать, взаимно друг друга уважающие, вот как мы теперь с вами-с, сойдутся вместе, то целых полчаса никак не могут найти темы для разговора, — коченеют друг перед другом, сидят и взаимно конфузятся. У всех есть тема для разговора, у дам, например... у светских, например, людей высшего тона, всегда есть разговорная тема, c'est de rigueur, а среднего рода люди, как мы, — все конфузливы и неразговорчивы... мыслящие то есть. Отчего это, батюшка, происходит-с? Интересов общественных, что ли, нет-с али честны уж мы очень и друг друга обманывать не желаем, не знаю-с. А? Как вы думаете?»¹

Лидия Михайловна очень интересно и тонко эту реплику прокомментировала: «Таким образом, Порфирий объединяет себя и Раскольникова не только по социальному признаку как людей одного круга и одного территориально типического разряда (петербургские средние люди), но и как представителей одного идейно-психологического типа (слишком честные для общественной лжи)»².

К этому комментарию можно прибавить, что Порфирий оказывается внимательным читателем Писарева, у которого из нашумевшей статьи «Схоластика XIX века» (1861) он и взял это определение «среднего рода людей»: «На изящную словесность нам решительно невозможно пожаловаться; она делает свое дело добросовестно и своими хорошими и дурными свойствами отражает с дагерротипической верностью положение нашего общества. Во-первых, все внимание ее сосредоточено на среднем сословии, т. е. на том классе, который действительно живет и движется, для которого сменяются идеалы, взгляды на жизнь и веяния эпохи. Романы из жизни высшей аристократии и из простонародного быта сравнительно довольно редки, а явление писателя, подобного Марку Вовчку, писателя,

сливающего свою личность с народом, составляет совершенное исключение. Это предпочтение наших художников к среднему сословию объясняется тем, что к этому сословию принадлежит почти все то, что пишет, читает, мыслит и развивается. Высшая аристократия и простой народ в сущности мало изменились со времен, например, Александра I; народ остался тем, чем был, и не переменял даже покрою платья; аристократия переменяла костюм, приняла какие-нибудь новые привычки, но образ мыслей, взгляд на жизнь остались те же и попрежнему напоминают век Людовика XIV. Что же касается до среднего сословия, то каждое десятилетие производит в нем заметную перемену; поколение резко отличается от поколения; идеи европейского Запада действуют почти исключительно на высшие слои этого среднего класса; этот класс наполняет собою университеты, держит в руках литературу и журналистику, ездит за границу с ученою целью, словом, он выражает собою национальное самосознание. Художник, который ищет человеческих черт, а не бытовых подробностей, психологического, а не этнографического интереса, естественно обращается к этому классу и из него черпает материалы. Борьба идей, а не личностей, столкновение понятий и воззрений возможны только в этом классе. Предмет борьбы и столкновения характеризуют собою эпоху, и притом так верно, что хороший критик по одному внутреннему содержанию художественного произведения, которого герои взяты из среднего сословия, может определить безошибочно то десятилетие, в котором оно возникло. Сравните «Героя нашего времени», «Кто виноват?» и «Дворянское гнездо», и вы увидите, до какой степени изменяются характерные физиономии и понятия из десятилетия в десятилетие»³.

Я привел эту пространную цитату не только потому, что она открывает ранее не замеченную связь между романом Достоевского и критическим выступлением Писарева. Возможно, что рассуждения критика о характере современной романистики запомнились Достоевскому и повлияли на его работу над созданием идеологического романа.

1 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 6. Л., 1976. С. 258.

2 *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974. С. 185.

3 *Писарев Д. И.* Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 106—107.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

Вячеслав В. Иванов

ОТКУДА ЧЕРПАЛ ОБРАЗЫ
ПУШКИН-ФУТУРОЛОГ И ИСТОРИК?

Две заметки

1. «НАПИШУТ НАШИ ИМЕНА»

Строчка из послания «К Чаадаеву» 1818 г.¹ представляет собою явно перифраз двух мест из «Повести временных лет»: «да испишють имена ихъ» (907 г., договор Олега с греками)²; «да испишетъ имена ваша» (944 г.). Обращаясь к Чаадаеву, Пушкин безусловно знал, что тот угадает, откуда взята формула, где заменена только глагольная приставка в соответствии с правильным переводом древнерусского «исписати» на современный язык. Первое, что приходит на ум при размышлении об источнике цитаты, — беседы с Карамзиным, с которым оба друга сблизились до написания пушкинского стихотворения: в 1816 г. летом Пушкин познакомился с Чаадаевым в доме Карамзиных, а 26 мая 1817 г. Чаадаев и Карамзин были у Пушкина (в день его рождения) в Лицее³. Карамзин в те годы трудился над изучением русских летописей, вводя в их мир читателей своей «Истории государства Российского». Друзья в то время критически оценивали это сочинение⁴, но читали его и приведенные в нем выписки из текстов внимательно. О «жадности и внимании», с которым Пушкин прочел «в своей постеле» в феврале 1818 г. первые 8 томов карамзинской истории, он рассказал сам⁵. Но по отношению к Чаадаеву кажется вероятным и другой источник. В 1837 г. в «Апологии сумасшедшего» Чаадаев писал: «Пятьдесят лет тому назад немецкие ученые открыли наших летописцев»⁶. Вероятно, что с русскими летописями Чаадаев еще в молодости познакомился по трудам Шлецера⁷, а в русский перевод его «Нестора», вышедший в 1809—1819, по его наущению мог заглядывать и Пушкин. Летописная параллель к приведенной строке заставляет думать, что русская история (о которой Чаадаев и Пушкин переписывались уже в зрелое время) могла изначально входить в круг тем разговоров двух друзей. В прошлом они пытались распознать черты будущего: как много лет спустя вспоминал о своих разговорах с Пушкиным Чаадаев, в них «каждая разумная и бескорыстная мысль чтилась выше самого беспредельного поклонения прошедшему и будущему»⁸.

Формула летописи оказывалась моделью для предсказания грядущего. Так исподволь готовилось позднейшее увлечение Пушкина русской историей и древнерусской литературой. Следы этого видны вплоть до последних его сочинений, таких, как «Памятник», где в полустиишии «всяк суший в ней язык» снова отозвалась «Повесть временных лет»⁹ с формулой «Се бо токмо словѣнескъ язык в Руси»: как и в финале стихов «К Чаадаеву», летопись использована для проекции прошлого в будущее при описании посмертной славы поэта.

2. «...НОЧЬ МОЮ»

Стихотворение 1824 г. «Клеопатра», в переделанном виде позднее включенное в «Египетские ночи»¹⁰, было вдохновлено занятиями Пушкина римскими историками. В заключении статьи об этой стороне исторических занятий Пушкина М. М. Покровский писал: «Черновые наброски «Египетских ночей» (правда, более позднего происхождения, чем импровизация «Чертог сиял») показывают, что Пушкин читал Аврелия Виктора в связи с Тацитом и сумел выделить из него, как и из Тацита, наиболее существенное (разумеется, в согласии со своими текущими настроениями и литературными планами)»¹¹. Приводимая самим Пушкиным цитата из Аврелия Виктора кончается словами «multi noctem illius morte emerint», что поэтом в прозе было пересказано так: «многие купили ее ночи ценою своей жизни»¹²; очевидно, что содержание этого фрагмента передано в пушкинских строках:

Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?

«Ее <Клеопатры> ночи» возникают снова в строке «Все таинства ее ночей» в пушкинских стихах 1835 г. (ср. «И в сладких таинствах любви» в стихотворении «Бог в помощь вам, друзья мои»), когда он пишет «Египетские ночи», самым названием разъясняющие роль этого ключевого слова, и продолжает думать о сюжете, связанном с Клеопатрой и приуроченном к одной из нескольких ночей в составе «Повести о римской жизни»¹³.

Использованное в первом из стихотворений этого цикла в конце вопроса Клеопатры выражение «ночь мою» находит точное соответствие в поэме Стация «Фиваида» — «Thebais» (XII, 167), где вопрос Антигоны кончается словами «nocte mea» («в моей ночи») ¹⁴. Этот римский поэт того позднего периода, который занимал Пушкина, был в его библиотеке. На принадлежавшем ему экземпляре французского перевода его «Ахиллеиды» и «Сильв» Пушкин написал шуточные стихи Керн, а та поставила свои инициалы в тот памятный день лицейской годовщины 19 октября 1828 г.¹⁵, когда после многолетнего перерыва Пушкин участвовал в ее праздновании и написал о его ходе шутейную грамоту, кончавшуюся пушкинским четверостишием, и в ту же ночь выехал в деревню. В 1828 г. Пушкин вновь возвращается к сюжету Клеопатры, впервые им поэтически выраженном в бытность его в Михайловском в 1824 г.

Но присмотримся ближе к словоупотреблению Стация и поэтов, с которыми его сближают. Кроме уже приведенного *postea mea* в «Фиваиде» встречается *postem(que) tuam* «(и) твоей ночью» (II, 650) в конце мольбы¹⁶ и *noster(que) dies* «(и) наш день» (XI, 485)¹⁷. Последний оборот соответствует фразе *meus dies est* «Мой этот день»¹⁸ в финале «Медей» Сенеки (строка 1017). Словоупотребление же Стация и Пушкина ближе всего к выражению *una postea tua* «на одну твою ночь» в «Фарсалии» Лукана (VIII, 113—114), которое современный комментатор находит «удивительным»¹⁹. Но едва ли это замечание верно: число параллелей этому обороту оказывается достаточно значительным.

Каким образом Пушкин сумел воссоздать по-русски эту особенность языка римской поэзии занимавшего его времени? О Лукане и Сенеке он упоминает²⁰, о Стации специально ничего не говорит²¹, хотя скорее всего заглядывал в его книгу хотя бы во французском переводе в своей библиотеке. Возможно, что один из названных авторов попался ему на глаза и один из приведенных оборотов он мог использовать. Но вероятно и другое: вчитывания в Аврелия Виктора оказалось достаточно, чтобы по его тексту восстановить характерную притяжательную конструкцию. Пушкинская интуиция достраивала парадигму («ее ночи» — «ночь мою»), если говорить терминами лингвистическими, а современный технологический метафоризм обозначил бы пушкинский прием как голографию, восстанавливающую целостный образ по его части.

Это касается не только грамматической сути латинской possessивной конструкции, но и значения входящего в него слова *nox* «ночь». Говоря со слов Аврелия Виктора о Клеопатре, торговавшей своим телом, Пушкин употребляет слово «ночь» в эротическом смысле, обычном для латинской сексуальной лексики²². Не будем преувеличивать значения латинской образованности Пушкина. Знакомства с немногими авторами было достаточно для воссоздания стиля со всеми его особенностями, синтаксическими и лексическими: так чтение Петрония в последние годы жизни Пушкина помогло воссоздать строй латинской прозаической фразы в повести о римской жизни и примыкающих к ней отрывках²³. Приведенные примеры конструкций, сходных с пушкинской, у римских поэтов допускают двоякое истолкование: либо ставшее распространенным в последнее время интертекстуальное, при котором один из приведенных текстов признается непосредственно продолженным Пушкиным, либо транстекстуальное, когда по этим примерам мы можем видеть полноту пушкинского интуитивного проникновения в один из культурных стилей, им восстанавливаемых. Чудо пушкинского поэтического протеизма заставляет вспомнить слова Пастернака о необозримости сферы подсознательного у гения²⁴.

1 О дате и политическом контексте стихотворения см. Томашевский 1990, т. 1, с. 170—163; ср. Скаковский 1978.

- 2 Шахматов 1916, с. 31—32, 54—55.
- 3 Цявловский 1962, с. 112.
- 4 С известной пушкинской эпиграммой (см. об ее авторстве: Томашевский 1990, т. 1, с. 205, там же на с. 194—203 об отношении к карамзинской «Истории» в кругу «Зеленой лампы») стоит сравнить более чем сдержанное суждение Чаадаева (Чаадаев 1991, т. 1, с. 456, датировка неясна), отличающееся от последующих все более положительных его суждений о покойном историке.
- 5 Томашевский 1990, т. 1, с. 201; ср. о воздействии только что прочитанной карамзинской «Истории» на «Руслана и Людмилу» там же, с. 263, 300.
- 6 Чаадаев 1991, т. 1, с. 532 (о датировке ср. Осповат 1992). Судя по этой формулировке с первыми изданиями русских летописцев (новгородского 1781 г. и др.) Чаадаев знаком не был.
- 7 О том, что Чаадаев знакомился с литературой конца XVIII века, касающейся ранней истории славян, свидетельствует книга Раич 1795 из его библиотеки (с надписью его рукой «Из книг Петра Чаадаева» и с вензелем «П:Ч:» на титульном листе). На полях с. 1—5 книги, где речь идет о скифах как славянах, содержится множество сугубо критических замечаний Чаадаева, которые будут описаны в другом месте. Вместе с тем книга свидетельствует о том, что историческая часть библиотеки Чаадаева сохранилась не полностью: на книге есть штамп «Международной книги»; из этой книготорговой экспортной конторы книгу в 30-х годах приобрел мой отец писатель Всеволод Иванов (скорее всего с помощью работавшего в этом учреждении М. К. Николаева, друга Е. П. Пешковой). Следовательно, часть библиотеки Чаадаева могла быть продана или во всяком случае была под угрозой продажи за границу вместе с другими национальными сокровищами в начале сталинского времени. Поэтому каталог библиотеки Чаадаева, сохранившейся после этого опасного и для нее (как и для рукописей Чаадаева и для тех, кто, как Д. И. Шаховской, ими занимался) периода (Каталог 1980 и в этом же издании статьи З. А. Каменского и О. Г. Шереметевой; ср. Гречанинова 1978; Коган 1982; Тарасов 1985), и опубликованная часть записей Чаадаева на книгах, в ней хранящихся (Чаадаев 1991, т. 1, с. 582—626, 760—769), не дают полного представления о характере его чтения (особенно раннего, до продажи первой библиотеки).
- 8 Чаадаев 1991, т. 2, с. 273.
- 9 Иванов 1994.
- 10 Бонди 1931; Томашевский 1990, т. 2, с. 311—320.
- 11 Покровский 1909, с. 485—486; ср. Покровский 1939; Амузин 1941; Якубович 1941; Гельд 1923. Как показал Ю. М. Лотман, внимание Пушкина к тексту Аврелия Виктора привлек Руссо (Лотман 1993).
- 12 Томашевский 1990, т. 2, с. 314; Малеин 1926.
- 13 Лотман 1992, где содержится в связи с этим убедительная критика замечаний Бонди и Томашевского.
- 14 Stadius 1980, p. 682. Ср. старинный комментарий, разъясняющий смысл этого притяжательного оборота: Placidi 1898, p. 476.
- 15 Модзалевский 1910, с. 342, № 1407 (см. на с. 343 воспроизведение пушкинского автографа «Вези, вези, не жалеи» и «Мне изюм нейдет на ум» и записи Керн).
- 16 Stace 1990, p. 51—52.

- 17 Об этой и некоторых других параллелях к данному выражению в тексте поэмы Стация см. Staius 1970, p. 127.
- 18 Перевод С. Ошерова: Сенека 1991, с. 42.
- 19 Lucan 1981, p. 101.
- 20 Ср. Покровский 1939.
- 21 Показательно, что, рассказывая о Кавказских воротах, ошибочно называвшихся Каспийскими, в «Путешествии в Арзрум» Пушкин упоминает Плиния (ссылаясь на ученые изыскания графа Поттоцкого), но не говорит о том месте «Фиваиды» Стация (VIII, 290), где повествуется о Caspia limina, «Каспийских вратах» (Hollis 1994, p. 209), т.е. Дарьяльском ущелье, которым проходили аланы (Ковалевская 1984, с. 84). Скорее всего в это место «Фиваиды» он не заглядывал.
- 22 Adams 1990, p. 178. Из авторов, которых заведомо читал Пушкин, такое словоупотребление отмечено у Тацита («Анналы», XIII, 44) и Овидия («Amores», I, 10. 47; I, 11. 13); встречается оно и у Сенеки. «Словарь языка Пушкина» этого специфического значения не фиксирует скорее всего из-за цензуры нравственности, обычной для советских словарей этого времени.
- 23 Толстой 1938. О воздействии чтения подлинника мениппеевой сатиры Петрония на стиль повести Пушкина ср. Лотман 1992, с. 453.
- 24 Пастернак 1990, с. 45: «Чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть. Область подсознательного у гения не поддается обмеру».

ЛИТЕРАТУРА

Амусин И. Д. 1941 Пушкин и Тацит. — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.-Л.

Бонди С. М. 1931 К истории создания «Египетских ночей». — Новые страницы Пушкина. М., с. 148—205.

Гельд Г. Г. 1923 По поводу замечаний Пушкина на «Анналы» Тацита. — Пушкин и его современники. Вып. 36. Пгр., с. 59—62.

Гречанинова В. С. 1978 Библиотека П. Я. Чаадаева. — Федоровские чтения. 1976. М.

Иванов Вяч. В. 1994 К истолкованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина. — Лотмановский сборник. I. М.

Каталог 1980 Каталог библиотеки П. Я. Чаадаева. М.

Ковалевская В. Б. 1984 Кавказ и аланы. М.: «Наука».

Коган А. Л. 1982 О чем рассказывает библиотека Чаадаева. — Вопросы философии. № 2.

Лотман Ю. М. 1992 Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. — Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. Таллинн: «Александра», с. 452—462.

Лотман Ю. М. 1993 Несколько заметок к проблеме «Пушкин и французская литература». 1. У истока сюжета о Клеопатре. — Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. III. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. Таллинн: «Александра», с. 412—414.

Малеин А. 1926 Пушкин, Аврелий Виктор и Тацит. — Пушкин в мировой литературе. Л.

Модзалевский Б. Л. 1910 Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб.: Типография Императорской Академии наук.

Осват А. Л. 1992 Из комментария к текстам Чаадаева (По материалам тургеневского архива). 2. К датировке и заглавию «Апологии». — Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, с. 230—231.

Пастернак Б. 1990 Охранная грамота. — Борис Пастернак об искусстве. М.: «Искусство», с. 36—120.

Покровский М. М. 1909 Пушкин и русские историки. — Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому. М., с. 478—486.

Покровский М. М. 1939 Пушкин и античность. — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4/5. М.—Л.

Раич И. 1795 История разных славянских народов, наипаче болгар, хорватов и сербов, из тмы забвения изъятая, и во свет исторический произведенная. Спб.: В Типографии Корпуса Чужестранных Иноверцев.

Сенека 1991 Трагедии. М.: «Искусство».

Скаковский И. Т. 1978 Пушкин и Чаадаев (К вопросу о датировке и трактовке послания Пушкина к Чаадаеву). — Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л.

Тарасов Б. Н. 1985 Молодой Чаадаев: книги и учителя. — Альманах библиофила. Вып. XVIII. М.

Толстой И. И. 1938 Пушкин и античность. — Уч. Зап. Ленинградского Пед. Института им. А. И. Герцена. Вып. 14.

Томашевский Б. В. 1990 Пушкин. Т. 1—2. М (2 изд.).

Цявловский М. А. 1962 Статьи о Пушкине. М.

Чаадаев П. Я. 1991 Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1—2. М.: «Наука».

Шхсмагов А. А. 1916 Повесть временных лет. Пгр.

Якубович Д. П. 1941 Античность в творчестве Пушкина. — Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. М.—Л.

Adams J. N. 1990 The Latin Sexual Vocabulary. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Hollis A. S. 1994 Statius' young Parthian king (Thebaid 8.286—293). — Greece and Rome, second series. October. Vol. XLI, № 2, p. 205—212.

Lucan 1981 Civil War VIII. / Edited with a commentary by R. Mayer. Warminster, Wilts: Aris&Phillips, Ltd.

Placitus 1898 Placili Lactantii qui dicitur commentarios in Statii Thebaida et commentarium in Achilleida, recensoit Ricardus Jahnke. Libsiae: Tevbnieri.

Stace 1990 Thebaide. Livres I—IV. / Texte établi et traduit par R. Lesueur. Paris: Les Belles Lettres.

Statius 1970 P. Papini Stati Thebaidos Liber undecimus. Firenze: La Nuova Italia editrice.

Statius 1980 Opere di Publio Papinio Statio. / A cura di A. Traglia e G. Arico (Classici latini). Torino: Unione Tipografice Torinese.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

Борис Кац

НЕУЧТЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ»

(Предварительные заметки)

1. ТОМ МАРМОНТЕЛЯ

«Творческая история «Моцарта и Сальери» и хронология работы Пушкина над текстом во многом темна» (Алексеев 1935: 523). Это откровенное признание кажется справедливым и спустя шестьдесят лет, в частности, в аспекте проблемы, обозначенной в заглавии этих заметок. Прочитанная работа М. П. Алексеева остается наиболее фундаментальным исследованием круга возможных источников «Моцарта и Сальери» (далее «МиС»). Критически осветив работы своих предшественников (П. Анненкова, Е. Браудо, Н. Лернера, Ю. Оксмана, Б. Томашевского, В. Францева, С. Штейна, И. Щеглова, А. Эфроса), комментатор седьмого (пробного) тома академического собрания сочинений Пушкина добавил к уже имеющимся указаниям на источники продолжительный ряд новых указаний. Емкость этого ряда засвидетельствовала незаурядную эрудированность комментатора как в литературной, так и в музыкальной сферах. Видимо, не случайно за следующие шестьдесят лет никто не рискнул вновь обобщать круг источников пушкинской «маленькой трагедии». Внимание большинства исследователей было направлено на ее интерпретацию, а новые версии о возможных источниках появлялись изредка. В них отмечались тексты, которые могли повлиять и на сочинение в целом (см., например, Серман 1958; Джексон 1973) и на отдельные его фрагменты (см., например, Альтман 1971, Гаспаров 1977, Кац 1982). Но, может быть, плодотворнее поиска источников, неучтенных в работе М. П. Алексеева, оказалось углубление в источники, в ней указанные. На этом пути особо ценные результаты дало пристальное изучение текстов Бомарше и суждений о нем его современников (Вацуро 1974; Беляк, Виролайнен 1989; Вацуро 1994: 106). Вместе с тем не исключено, что увлечение Бомарше заслонило от внимания исследователей другой источник, находившийся, в буквальном смысле под рукой, — как у Пушкина, так и у пушкинистов. Я имею в виду поэму Мармонтеля «Полигимния», включенную в том его посмертно опубликованных сочинений (Мармонтель 1820), дополняющий восемнадцатитомное собрание, выпущенное в 1818—1819 годах. И это собрание, и дополняющий его том имелись в библиотеке Пушкина (Модзалевский 1910: 282—283).

Одним из фрагментов «МиС», неоднократно вызывавших восхищение музыкально-исторической эрудицией Пушкина, является следующий пассаж из первого монолога Сальери (все цитаты из «МиС» даются по: Пушкин 1937, VII), где освещается шумное соперничество Глюка и Пиччинни, бывшее в центре внимания художественной жизни Парижа в 1770-х годах:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда — ниже, когда Пиччинни
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.

М. П. Алексеев, остужая восторги по поводу пушкинского вникания в тонкости музыкально-исторического процесса, писал: «Спор «глюкистов и пиччиннистов» был слишком заметным эпизодом в истории французской литературы: Глюк и Пиччинни нередко упоминаются и у Руссо, и у Дидро, и у других писателей». Однако конкретный источник остался не названным. Между тем им вполне могла быть книга посмертных сочинений высокоценного Пушкиным Мармонтеля¹. Содержащаяся в ней поэма «Полигимния» — пространный стихотворная сатира на соперничество Глюка с Пиччинни, в которой автор решительно занимает сторону последнего. У Мармонтеля Пиччинни находится под покровительством музы Полигимнии, которой противостоит злая фея Мелюзина — сторонница Глюка. Различные перипетии этой борьбы описаны весьма подробно с названием многих сочинений обоих композиторов, включая и оперу Глюка «Ифигения» (подразумевается «Ифигения в Тавриде», поставленная в 1779 году, а не «Ифигения в Авлиде» — 1774), с помощью которой он (согласно Мармонтелю, временно) восстанавливает свое владычество в Париже, пошатнувшееся после триумфа Пиччинни.

Поэме предшествует предисловие, написанное издателем — сыном поэта. Издатель объясняет, что его покойный отец не собирался печатать эту комическую поэму, однако неизвестное лицо опубликовало ее пиратским образом и с грубыми ошибками. Это и заставило сына опубликовать оригинал. Попутно в том же предисловии весьма подробно излагается реальная история борьбы Пиччинни и Глюка за умы и сердца завсегдатаев парижской оперы. Не может быть сомнений в том, что Пушкин читал это весьма информативное предисловие: оно напечатано на страницах 157—169, и эти страницы в принадлежавшем Пушкину томе разрезаны (Модзалевский 1910: 283).

Разумеется, Пушкин мог знать о соперничестве Глюка и Пиччинни и из иных сообщений (как печатных, так и устных). Но изложенного в предисловии к «Полигимнии» Мармонтеля с лихвой хватило бы для свободного ориентирования в музыкально-исторических событиях почти полувековой давности. Таким образом, в число источников «МиС» можно уверенно занести если не саму поэму Мармонтеля «Полигимния», то по крайней мере предисловие к ней, написанное Мармонтелем-младшим.

Страницы же с текстом самой поэмы в томе, принадлежавшем Пушкину, остались неразрезанными. Это, с одной стороны, не дает возможности считать доказанным факт ее прочтения автором «МиС», но, с другой

стороны, и не исключает такого факта. Пушкин, конечно же, мог читать любимого им Мармонтеля не только у себя дома. Как известно, волею автора «Евгения Онегина» один из томов Мармонтеля «кочующий купец» завозит даже в сельскую «глушь» поместья Ларяных.

Более того, есть основания предполагать, что Пушкин не просто был знаком с самой поэмой, но и использовал некоторые ее детали при работе над композицией «МиС». Присмотримся к ним.

В первую очередь отмечу, что ни в одном из источников, из которых Пушкину могла быть известна легенда о том, что Сальери якобы отравил Моцарта (такие источники, по-видимому, исчерпывающе, хотя и чисто гипотетически, суммированы в указанной работе М. П. Алексеева), ничего не говорится о конкретных обстоятельствах этого отравления. В связи с этим в тематической структуре «МиС» стоит различать мотив отравления, заимствованный из легенды, и мотив совместной трапезы, представляющий соответствующий антураж для проведения первого мотива. Хочется подчеркнуть вполне очевидный, но не всегда осознаваемый факт: Моцарт и Сальери впервые оказались с глазу на глаз за общей трапезой именно в сочинении Пушкина. Такой трапезы не было и не могло быть в исторической реальности (подробнее: Штейнпресс 1980: 154—155, 176—177), не было ее и в письменно зафиксированных к концу 1820-х годов рассказах о якобы имевшем место отравлении. Таким образом, Пушкин первым усадил Моцарта и Сальери за общий стол и заставил их пить вместе, а потом уже это проделывали с ними множество сочинителей в самых разных жанрах и целях, разговор о которых увел бы меня далеко от темы этой заметки.

Мотив трапезы или пира в «маленьких трагедиях», как и в творчестве Пушкина в целом, хорошо изучен (см., в частности, Лотман 1988: 131—146). Это глубоко литературный мотив. М. С. Альтман показал, что еще при его подготовке в первой сцене «МиС» Пушкин опирается на литературу античности: шутка Моцарта — «божество мое проголодалось», мотивирующая сальериевское приглашение отобедать вместе, восходит к притче древнегреческого писателя Афиная, чей сборник «на французском языке имелся в библиотеке Пушкина» (Альтман 1971: 119—120).

Можно добавить, что «на французском языке имелся в библиотеке Пушкина» и поэтический текст, описывающий (видимо, впервые в мировой литературе) совместную трапезу двух соперничающих композиторов. Имею в виду эпизод из Песни Седьмой мармонтелевой «Полигимнии». Ошеломленный успехом Пиччинни Глюк напрасно ожидает, что кто-либо из его поклонников скандалом сорвет триумф пиччинниевского спектакля:

Gluck, immobile au milieu de la foule,
Comme un tyran dont le trône s'écroule,
Pâlit de crainte à chaque ébranlement:
Il espérait quelque soulèvement;
Mais non; sans bruit tout son parti s'écoule <...>

(*Мармонтель 1820: 302*)

(«Глюк, неподвижный среди толпы, / Как тиран, чей трон вот-вот рухнет, / Бледнеет от страха при каждом сотрясении <воздуха>: / Он надеялся на какой-либо протест; / Но нет, его сторонники расходятся без звука».)

Здесь-то совершенно внезапно Полигимния снисходит к поверженному противнику и предлагает ему мир:

Et déridant ce front triste et jaloux,
Chez le Breton viens souper avec nous.

(Мармонтель 1820: 303)

(«И, разгладив морщины на своем печальном и ревнивом челе, / Поужинай с нами у Бретонца».) Поскольку ничего разъясняющего по поводу Бретонца не сказано, можно думать, что речь идет о содержателе ресторана-ного типа заведения, а может быть, и о самом названии последнего.

Уже приведенные строки отчетливо и подчеркнута искаженно откликаются в «МиС». В обоих случаях приглашения на совместную трапезу следуют за потрясением от музыки соперника, но в одном случае это приглашение следует со стороны, ответственной за потрясение, а в другом — со стороны, являющейся его жертвой. И хотя ужин у Пушкина превращается в обед, все же слова «Chez le Breton viens souper avec nous» представляются не слишком далекими от пушкинских «Послушай: отобедаем мы вместе / В трактире Золотого Льва».

Совместный обед Моцарта и Сальери содержит ряд деталей, как бы кривозеркально отражающих совместный ужин Глюка и Пиччинни. В обоих случаях один из участников трапезы пребывает в мрачном настроении, несовместимом с яствами и питием. Вспомним реплику Сальери:

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

У Мармонтеля же смертельно мрачен завистник Глюк, однако вино явно идет ему на пользу:

A ce souper l'Allemand politique
Crut devoir taire et cacher son dépit.
Il serait mort comme Caton d'Utique,
Mais dans le vin sa douleur s'assoupit.
Par les plaisirs la table était servie;
Le vin coulait; et bientôt la gaieté
Donna l'essor à la sincérité.

(«На этом ужине дипломатичный немец / Счел своим долгом молчать и скрывать досаду. / Он умер бы как Катон Утический, / Но вино развеяло его грусть. / Стол ломился от яств; вино лилось; и вскоре веселье / Разбудило искренность».)

Если в трактире Золотого Льва простодушие Моцарта, кажется, раздражает Сальери, то «у Бретонца» дело обстоит несколько иначе:

Et Piccini, par sa simplicité,
Semblait charmer les serpents de l'envie.

(«И Пиччинни своим простодушием, / Кажется, зачаровал змей зависти».) Эти строки представляются едва ли не ключевыми для определения текста Мармонтеля как одного из источников «МиС». Во-первых, сопоставление в окончаниях соседних строк слов «простодушие» и «зависть» дает нечто вроде схематического основания для одной из важнейших антитез

пушкинской трагедии и вводит тему «простодушия гения», «которая развернута, в частности», в «Моцарте и Сальери» (Вацуро 1994: 110). Во-вторых, пушкинские строки:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль, грызущею бессильно? —

при всей их экспрессивности живо напоминают о достаточно тривиальных мармонтелевых «змеях зависти».

Гост за дружбу у Мармонтеля поднимает смирившийся завистник — Глюк, обращающийся к Пиччинни:

«Mon doux rival, lui dit-il, dans le verre
Noyons tous deux la discorde et la guerre <...>»

(«Мой кроткий соперник, говорит он ему, в стакане / Утопим раздор и войну <...>».)

Стоит вспомнить, что после того, как Сальери «бросает яд в стакан Моцарта», именно «кроткий соперник» произносит:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

У Пушкина, таким образом, в стакане оказывается утоплена не вражда, а дружба.

Монолог пьяного Глюка в «Полигимнии» содержит еще минимум три примечательных — с точки зрения пушкинского эха — пассажа. Во-первых, заявление Глюка о парижанах (Мармонтель 1820: 304) — «Ce peuple est vain, suffisant, ridicule: / Pour son oreille il ne faut pas que des cris» («Этот народ пустой, самодовольный, смешной: / Для их ушей нужны только крики») — откликается у Пушкина в словах Сальери (стойкого приверженца Глюка) о том, что Пиччинни «пленил сумел слух диких парижан». Во-вторых, насмешка Глюка над соперником, пишущим не для толпы, а «pour quelques gens délicats» («для немногих утонченных»), находит отзвук в максимально серьезной апологии элитарности, в которой пушкинский Моцарт объединяет себя со своим убийцей: «Нас мало избранных, счастливых праздных <...> / Единого прекрасного жрецов»². В-третьих, признание предприимчивого Глюка (Мармонтель 1829: 303—304) — «<...> mon secret, le voici: / J'ai fait semblant d'estimer la louange; / Mais c'est de l'or qu'il faut gagner ici; / Et notre gloire est une lettre de change» («Мой секрет — вот он: / Я притворился, что уважаю похвалы; / Но здесь нужно зарабатывать только золото; / А наша слава это вексель») — вполне сопоставимо с откровением персонажа из другого пушкинского сочинения:

Что слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злата до конца.

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824)

Последнее эхо, впрочем, уводит в сторону от «МиС». Возвращаясь же к трагедии, замечу, что саркастическое мармонтелевское уподобление Глюка Катону Утическому, древнеримскому полководцу, покончившему с собой после проигранного сражения, могло подсказать Пушкину еще один мотив, не содержащийся ни в одной из легенд об отравлении Моцарта. Речь идет о мотиве соединения во время трапезы с врагом убийства и самоубийства. Этот мотив подробно исследован В. Э. Вацуро в работе «“Моцарт и Сальери” в “Маскараде”» (Вацуро 1994: 279—289) и здесь нет смысла на нем останавливаться.

Стоит, однако, заметить, что если предложенная гипотеза справедлива, и, работая над «МиС», Пушкин действительно в известной мере оттапливался от «Полигимнии» Мармонтеля, то перед нами не столь уж частый в творчестве Пушкина случай переакцентировки материала источника: этот материал не пародируется (как, например, история и Шекспир в «Графе Нулине»), не снижается, но возвышается. Материал комедийной, почти шутовской поэмы Мармонтеля (в которой, разумеется, никто никого не убивает) под пером Пушкина возвышается до трагедии.

2. СТАТЬИ БУЛГАРИНА

Конкретизацию источников «МиС» существенно затрудняет неясность хронологии авторской работы над текстом. В отсутствие автографов дату, обозначенную в первой публикации (26 октября 1830 года), приходится принимать как *terminus post quem* non, хотя до публикации в альманахе «Северные цветы на 1832 год» (СПб., 1831, цензурное разрешение 9 октября) у Пушкина был еще почти год для каких-либо изменений текста. Но совсем непонятно, что принимать за *terminus a quo*. Известна запись в «Дневнике» М. П. Погодина от 11 сентября 1826 года, где в пересказе впечатлений Д. Веневитинова от встречи с Пушкиным названия завершенных сочинений перемешались с планами или набросками: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. «Борис Годунов» — чудо. У него еще «Самозванец», «Моцарт и Сальери», «Наталья Павловна», продолжение «Фауста», 8 песен «Онегина» и отрывки из 9-й и проч.» (Погодин 1985: 18). Таким образом, легко заключить что к 10 сентября 1826 года существовал если не набросок, то как минимум замысел сочинения, которому суждено было завершиться лишь осенью 1830 года. Представляется естественным поставить вопрос: не происходило ли в начале 1826 года каких-либо событий, способных стимулировать пушкинский интерес к сюжету Моцарта и Сальери?

Поскольку пребывание в это время в Михайловском исключает устные беседы с теми друзьями и знакомцами поэта, которые, предположительно, могли сообщить ему ценную для работы над трагедией информацию (А. Д. Улыбышев, В. Ф. Одоевский, М. Ю. Виельгорский, Н. С. Голицын, Н. Б. Юсупов и др.), а переписка не содержит наводящих на след деталей, остается обратиться к кругу чтения поэта и прежде всего к газетным публикациям. М. П. Алексеев, не ставя означенного выше вопроса, указал

на две газетные статьи начала 1826 года, которые могли послужить источниками для пушкинского замысла «МиС»: «Интересно отметить, что в “Journal de St.Petersburg” (1826 г., № 8, Janvier, p. 30) Улыбышев поместил краткое известие о смерти “великого композитора” Сальери, автора “Данаид”, а несколько месяцев спустя напечатал восторженную статью о “Реквиеме” Моцарта, исполненном в Петербурге 31 марта 1826 г.» (Алексеев 1935: 531).

Известие о смерти Сальери и петербургское исполнение моцартова Реквиема действительно могли оживить интерес Пушкина к легенде, слышанной им, видимо, ранее. Однако об исполнении Реквиема Пушкин скорее мог узнать не из рецензии Улыбышева, появившейся много позже, а из анонса, опубликованного в «Северной пчеле» (1826, № 38), и рецензии Ф. В. Булгарина, написанной по горячим следам и опубликованной в той же газете от 3 апреля 1826 года под названием «Концерт 31 марта» (№ 40, с. 3—4). Напомнивший недавно об этой рецензии в связи с историей залы Энгельгардта А. А. Гозенпуд сообщает, что в ней Булгарин кратко изложил «историю происхождения произведения и версию об отравлении Моцарта» (Гозенпуд 1992: 35). Однако в действительности статья содержит только одну из версий о заказе Реквиема, но ни одним словом не упоминает об отравлении Моцарта. Похоже, что эту статью давно никто не перечитывал, а между тем она заслуживает внимательного прочтения как один из возможных источников «МиС». В первую очередь обращает на себя внимание соположение двух сочинений Гайдна и Моцарта: «Первыми духовными сочинениями в свете почитаются: оратория Гайдена “Сотворение мира” и Реквием, или моление об усопших Моцарта». Название оратории Гайдна могло быть известно Пушкину и прежде. Не исключено, что именно соединение этого названия с фамилией композитора и подсказало поэту слова, вложенные им в уста Сальери: «Быть может новый *Гайден сотворит великое <...>*» <курсив мой. — Б. К.>. Однако то, что этим новым Гайденом оказался Моцарт, сочиняющий Реквием, могло быть стимулировано болгаринским сопоставлением двух шедевров, на самом деле достаточно далеких друг от друга³.

История заказа Реквиема изложена Булгариным гораздо прозаичнее (и ближе к биографическим источникам), чем у Пушкина, однако в ней четко обозначен мотив беспокойности Моцарта этим заказом и его убежденности, что «Requiem он пишет для себя». Впрочем, этот мотив Пушкин мог почерпнуть и из других источников. Интереснее другое. Комментируя слова Сальери:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля, —

М. П. Алексеев замечает: «Даже сравнение Моцарта с Рафаэлем — на первый взгляд поражающая тонкостью критическая параллель — была общим местом музыкальных статей и притом настолько распространена, что вовсе не требовала от Пушкина обращения к специальной литературе» (Алексеев 1935: 534). Это справедливое (и подтвержденное убедительными ссылками) положение нуждается, однако, в небольшом уточ-

нении. Слова Сальери сравнивают не просто Моцарта с Рафаэлем, но грубое исполнение музыки Моцарта с искажением рафаэлевской Мадонны. Такого типа сравнение никак нельзя считать «общим местом» ни музыкальных, ни общеэстетических статей. Однако именно критикуя исполнителей, Булгарин в той же рецензии (с.4) пишет: «Слышавшие в первый раз Requiem Моцарта в сем концерте точно так же не могут иметь полного понятия о сей музыке, как не видавшие никогда Мадонны Рафаэля в подлиннике, не могут судить о сем бессмертном творении по самой лучшей литографии».

В затронутом здесь аспекте интересна и другая статья Булгарина, опубликованная чуть раньше — 18 марта 1826 года в № 33 «Северной пчелы». Эта статья, озаглавленная «Музыкант Иван Яковлевич Миллер (Johann Heinrich Müller)», представляет собой некролог известного петербургского музыканта (1780—1826), среди учеников которого Булгарин называет и М. Ю. Виельгорского (видимо, имея в виду Михаила). Примечательным кажется в этой статье апология учености и трудоемкости композиторского творчества: «<...> не многие из любителей музыки знают, с какой трудностью сопряжено познание сего Искусства! Большая разница между <...> приятным композитором и ученым музыкантом, постигнувшим все тайны своего искусства, т.е. гармонии или, как обыкновенно говорится, *генерал-бас*. Это то же самое, что в Словесности основательное познание языка и Грамматики, которую многие читают маловажною, хотя на ней основано все здание Литературы» (с.3). Помимо переключек с первым монологом Сальери (ср.: «Труден первый шаг», «Поверил / Я алгеброй гармонию», «в науке искушенный», «Усильным, напряженным постоянством / Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой») здесь обращает на себя внимание полемический выпад в адрес литераторов, пренебрегающих грамматикой. Этот выпад вполне мог привлечь внимание Пушкина, два года назад написавшего в третьей главе «Евгения Онегина»:

Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю⁴.

Но, возможно, еще примечательнее, что герой некролога (музыкант того типа, который в скором времени с легкой руки Пушкина будут именовать сальерианским) дважды сопоставлен с Моцартом. Один раз это именно противопоставление моцартовского «гения» и миллеровской «учености», причем категорически в пользу последней. Булгарин пишет: «В сем-то трудном искусстве, в теоретической части музыки, в генерал-басе и контрапункте отличался покойный Иван Яковлевич Миллер, и даже почитался первым в Европе между живущими музыкантами. В Истории Музыка имя его стоит на ряду <sic! — Б. К.> с именами Баха и Моцарта, и хотя Моцарт несравнимо выше его в отношении к мелодии или музыкальному гению, но он должен уступить Миллеру в контрапункте» (с.3).

Другой раз — это параллель, данная в словах самого Миллера, сказанных им перед смертью: «Моцарт оставил своим родным 30 крейцеров, а я и того не оставлю!» Эти слова предваряются булгаринским замечанием: «Он, подобно всем музыкальным гениям, не радел о земных благах, и не

оставил после себя никакого имущества» (с.4). Резонанс этого замечания можно услышать в словах пушкинского Моцарта о гениях («как ты, да я»), «пренебрегающих презренной пользой», и о том, что таким гениям не пристало «заботиться о нуждах низкой жизни».

Сказанного, думается, достаточно, чтобы включить процитированные публикации Булгарина в весенних номерах «Северной пчелы» 1826 года в круг возможных источников «МиС» или, по крайней мере, стимуляторов пушкинского замысла «МиС». Подчеркну, что на хронологической шкале они, наряду с указанными М. П. Алексеевым публикациями Улыбышева, оказываются на таком расстоянии от записи в погодинском дневнике, какое делает вполне вероятной гипотезу о том, что в качестве terminus a quo для истории создания «МиС» можно принять весну 1826 года.

Как показал В. Э. Вацуро в одном из своих блестящих исследований, «косвенным образом Булгарину мы оказались обязанными пушкинскими воспоминаниями о Карамзине» (Вацуро 1994: 149).

Но, может быть, это не единственный случай, когда булгаринский текст подвинул Пушкина не на прямую полемику, а на создание глубоко оригинального произведения, высоко воспаряющего над злобой дня?

В заключение этой заметки позволю себе высказать еще одно предположение. В «МиС» таинственный незнакомец, заказавший Моцарту Реквием, представлен как «человек, одетый в черном». Далее он превращается в «черного человека» — *idée fixe* Моцарта:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит⁵.

Кто, однако, одел этого человека в черное?

В первоначальных сведениях о незнакомце (эти сведения, восходящие к сообщениям вдовы Моцарта, включены в самые достоверные биографии композитора, изданные до 1830 года и теоретически бывшие доступными Пушкину) нет ни слова о цвете его одежды. Одежда получила цвет, видимо, на страницах многочисленных журналов, тиражировавших анекдот об этом заказе. Однако в немецких источниках это не черный цвет, а серый. Как сказано в новейшем исследовании, «неизвестный посланец», упоминаемый в достоверных источниках, стилизовался под романтический облик «посланца в сером» — «*der graue Bote*» (Вольф 1991: 9; см. также Дейтш 1963). В таком облике гость Моцарта позднее закрепился на страницах вполне научных биографий композитора (ср. Аберт 1990: 248)⁶. Как уже не раз справедливо отмечалось, Пушкин скорее мог ознакомиться с анекдотом по французским, чем по немецким источникам, к тому же мог слышать его и в устной передаче. Кто может поручиться, что в одном из таких источников серый цвет не превратился в черный? Тем не менее в источниках, указанных как принципиально доступные Пушкину, черный цвет не фигурирует.

В связи с этим стоит еще раз обратиться к тому номеру «Северной

пчелы», где была опубликована болгаринская рецензия на петербургское исполнение Реквиема. В изложении истории заказа Реквиема цвет одежды незнакомца никак не отмечен, но на той же странице 3, на которой начинается рецензия, в разделе «Смесь» под рубрикой «Наряды» помещена анонимная заметка. Скорее всего, она тоже принадлежит перу издателя, любившего «наблюдать нравы»: «В концерте 31 марта все дамы были в черных платьях, в черных <...> чепчиках, с белыми воротничками или в черных <...> косынках». Почти маниакально нагнетаемый эпитет «черный» действительно ли описывает траурный облик аудитории? Ведь Реквием исполнялся не на панихиде в костеле, а в светском концерте, где траурные тона в одежде имели бы скорее маскарадный, чем ритуальный характер. Не преувеличивал ли Булгарин, стремясь создать вполне романтическую картину черного зала, внимающего зауспокойной музыке?

Так или иначе, но в болгаринском описании масса людей, одетых в черное, слушают Реквием Моцарта. Не могла ли такая картина — при некоторой ее литературной гротескности — запасть в память Пушкина (упоминание о черных шаялях могло бы даже повеселить его), а затем преломиться и в «мыслях черных», и в «черном человеке», неотвязно преследующих Моцарта во время его работы над Реквиемом?

- 1 Пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность В. А. Мильчиной за помощь в ознакомлении с указанным изданием и ценные консультации при подстрочном переводе.
- 2 Впрочем, М. С. Альтман указывает на другой источник этой апологии — на Платона (Альтман 1971: 119). Не говорю уже о евангельском афоризме «много званых, но мало избранных» (Лк 14, 24).
- 3 «Сотворение мира» было написано Гайдном спустя семь лет после моцартова Реквиема, и хотя и связано с духовной тематикой (текст разрабатывает мотивы поэмы Мильтона «Потерянный рай»), никак не является — в отличие от Реквиема — литургическим сочинением. Замечу попутно, что сальериевское ожидание «нового Гайдена» с музыкально-исторической точки зрения выглядит несколько странно: в 1791 году, к которому приурочено действие пушкинской трагедии, Гайдн полон творческих сил и еще не «сотворил» самых знаменитых своих опусов — 12 Лондонских симфоний и ораторий «Времена года» и «Сотворение мира».
- 4 Комментируя близкие к этим строки, Ю. М. Лотман пояснял, что для Пушкина «исключительно важно противопоставить воспроизведение в искусстве живых «неправильностей» разговорного языка литературе, ориентирующейся на условную правильность письменных норм речи» (Лотман 1980: 225).
- 5 Переключка этих строк с написанным по-итальянски письмом Моцарта неизвестному лицу от 7 сентября 1791 года — «<...> не могу отогнать от глаз образ неизвестного. Постоянно вижу его перед собой, он меня умоляет, торопит, с нетерпением требует от меня работы» (Аберт 1990: 371), — не должна озадачивать тем фактом, что это письмо впервые было опубликовано в 1877 году и никак не могло быть известно Пушкину. Письмо признано поддельным, и вопрос должен стоять иначе: не читал ли фабрикант этой подделки «МиС»? В другой работе я намереваюсь показать, как трагедия Пушкина дала мощный и самостоятельный импульс для развития моцартовского мифа в западно-европейской культуре начиная со второй половины XIX века и вплоть до наших дней.

- 6 Хотелось бы напомнить комментаторам «МиС»: именуя по традиции этого посланца Антоном Лейттебом, мы (см., например, Кац 1985: 216) вступаем в противоречие с новейшей точкой зрения в моцартоведении, согласно которой анонимный заказ графа Франца фон Вальзегга (Franz Graf von Walsegg) скорее всего передал Моцарту канцелярист графского юриста в Вене Иоганн Непомук Зортшан (Sortshan). Подробнее см.: Вольф 1991: 10.

ЛИТЕРАТУРА

- Аберт 1990 — *Аберт Герман*. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. М., 1990.
- Алексеев 1935 — *Алексеев М. П.* Моцарт и Сальери. — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [Б.м.] Изд. АН СССР [1935]. Т. 7 [Первоначальный комментированный вариант тома].
- Альтман 1971 — *Альтман М. С.* Читая Пушкина. — Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 199—200.
- Беляк, Виротайнен 1989 — *Беляк Н. В., Виротайнен М. Н.* «Там есть один мотив...» — Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., 1989. С. 32—46.
- Вацуро 1974 — *Вацуро В. Э.* Пушкин и Бомарше. — Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 204—214.
- Вацуро 1994 — *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994.
- Вольф 1991 — *Wolff Christoph.* Mozarts Requiem: Geschichte. Music. Dokumente. Partitur des Fragments. Kassel u.a., 1991.
- Гаспаров 1977 — *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». — Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977.
- Гозенпуд 1992 — *Гозенпуд А. А.* Дом Энгельгардта: Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб., 1992.
- Дейтш 1963 — *Deutsh Otto Erich.* Der Graue Bote. — *Mittelungen der Internationalen Stiftung Mozarteum.* 1963. S. 1—3.
- Джексон 1973 — *Jekson R. L.* Miltonic imagery and design in Pushkin's «Mozart and Salieri»: The Russian Satan. — American contributions to the Seventh International Congress of Slavists. 1973. V.2. P. 261—270.
- Кац 1982 — *Кац Б. А.* «Из Моцарта нам что-нибудь!» — Временник пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 120—124.
- Кац 1985 — *Кац Б. А.* Примечания. — Музыка в зеркале поэзии. Вып. 1. Л., 1985.
- Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Лотман 1988 — *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
- Мармонтель 1820 — *Oeuvres posthumes de Marmontel.* Paris, 1820.
- Модзалевский 1910 — *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. СПб., 1910.
- Погодин 1985 — *Погодин М. П.* Из «Дневника». — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 18—35.
- Пушкин 1937 — *Пушкин.* Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, 1937. Т. 7. Драматические произведения. С. 123—134.
- Серман 1958 — *Серман И. С.* Один из источников «Моцарта и Сальери» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. II. М.; Л., 1958. С. 390.
- Штейнпресс 1980 — *Штейнпресс Б.* Антонио Сальери в легенде и действительности // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. М., 1980.

В. И. Коровин

ДВЕ ЗАМЕТКИ О СТИХАХ БАРАТЫНСКОГО

1

В разделе «Баратынский» книги «Поэты пушкинской поры» И. М. Семенко писала: «Обобщение у Баратынского имеет исключительную глубину, так как сочетается с другой особенностью его поэзии — дифференциацией. Здесь уместно, нам кажется, это слово, а не слово «конкретность». Дифференциация предполагает различие предметов в их множественности. Нам кажется несколько искусственной трактовка Баратынского как поэта, у которого конкретность противостоит батюшковской условности.

«Дифференцирующий» метод Баратынского противоположен и Батюшкову (условность), и Жуковскому (суммарность), и тому, что все мы называем «конкретностью» Пушкина»¹.

В качестве примера «дифференцирующего» стиля Баратынского И.М. Семенко привела заключительные стихи «Разуверения»:

В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

К этому месту своих рассуждений она дала такой комментарий: «И «волненье» и «любовь» — слова традиционные. Но «волненье любви» — привычная элегическая формула, сливающая, уравнивающая значение. «Волненье, а не любовь» — разделение, дифференциация значений»².

Это острое наблюдение не лишено оснований. Действительно, в лирике Баратынского мы встречаем множество антитетических или, по термину И. М. Семенко, «дифференцирующих» формул: «более надменна, чем нежна», «шалун, а не изменник», «не для любви — для вдохновенья». Однако по своему качеству антитетические формулы не равнозначны: если выражение «волненье любви» — устойчивое сочетание, то другие формулы («шалун, а не изменник», «более надменна, чем нежна») возникли не из разложения или разделения традиционных элегических сращений. Любобник-изменник и шалун — до известной степени синонимические понятия, которые Баратынский делает антитетическими. Слова «любовь» и «вдохновение» часто сближались, но все-таки различались по преимущественной сфере употребления, а «нежность» и «надменность» и раньше были семантическими, но не стилистическими антиподами, так же как и

«притворная нежность» («Признание»). Последний пример, а число таких случаев можно легко умножить, убеждает, что Баратынский для передачи чувств и тонких психологических состояний пользуется не только «дифференцирующим методом», но уточняющим, т.е. конкретизирующим переживание или чувство, эпитетом или другим определением, в большинстве своем антитегическим. Следовательно, «дифференциация», разложение традиционных элегических формул, — лишь один из способов художественной образности Баратынского.

В связи с этим поэтика и стилистическая позиция Баратынского неотрывны от карамзинистской реформы литературного (поэтического) языка, что характерно и для его старших современников (Жуковский, Батюшков), и для сверстников-поэтов (Пушкин).

В статье «О любви к отечеству и народной гордости» Н. М. Карамзин писал: «Беда наша, что мы все хотим говорить по-французски и не думаем трудиться над обработыванием собственного языка: мудрено ли, что не умеем изъяснять им некоторых тонкостей в разговоре»³. В другой статье («Отчего в России мало авторских талантов?») он пояснял: мало истинных писателей, которые дали бы образцы сочинений во многих родах, а следовательно, «не успели обогатить слов тонкими идеями», не развили литературный язык, «не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные, мысли»⁴. Противоречие, согласно Карамзину, состояло в том, что образованное русское общество уже обладало душевной тонкостью, но еще не умело выразить ее на родном языке. Пока еще язык не покорялся писателю, желавшему передать сложные и глубокие оттенки мысли, чувства, переживаний и состояний.

В своей реформе, как известно, Карамзин ориентировался на французскую словесность, на логически точный и вместе с тем гибкий и ясный синтаксис французского языка. Объективно реформа Карамзина вела к разрушению рационалистического отношения к слову, но, как ни странно, в основание реформы были положены два противоречащих друг другу стилистических принципа: с одной стороны, законы классицистической стилистики с ее требованиями логической стройности и ясности, а с другой стороны, — вкуса, обозначаемого словом «приятность». Стало быть, стройность и ясность признавались таковыми лишь в том случае, если воспринимались образованным человеком как «приятные», удовлетворяющие его чувству слова и художественному вкусу. Категория «приятного», являясь атрибутом личного вкуса, выводила принципы логической стройности и ясности из сферы рациональной поэтики в сферу поэтики антирациональной. Но как раз антирациональными, бессмысленными или, по определению Жуковского, «галиматъей» именовались сочинения «беседчиков» за тяжеловесность и косноязычие. В этих сочинениях не находили «приятности» и считали их порождениями «варварского вкуса». Карамзин не отверг уроки Буало и Лагарпа. Он стремился примирить законы рационалистической стилистики с личным вкусом. Тем самым он провозглашал культ «приятного и свободного» изъяснения

и одновременно ставил его под контроль «правил» классицистической стилистики. Рационалистическая закваска, допускавшая достаточно гибкое словоупотребление, стала тем стилистическим субстратом, который лег в основу индивидуальных стилей поэтов «гармонической точности», не исключая молодого Баратынского. Хотя Баратынский не был членом «Арзамаса», он явно принадлежал по своей стилистике и по принципам обновления старой поэтики арзамасской школе поэтов. И новое слово ему удалось сначала сказать прежде всего в любовной лирике, в жанре любовной элегии, где переживания особенно нуждались в утонченной передаче, богатой смысловыми и эмоциональными оттенками.

Как верный ученик Карамзина, Баратынский обращается к французской словесности и в ней находит образцы для стилистического творчества. Его стихи

В душе моей одно волнение,
А не любовь пробудишь ты —

прямой перевод из прозаического романа Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». В письме VII (Сен-Пре к мадам Вольмар; ч. VI) есть фраза: «Enfin je la vois, et c'est bien, assez; elle ne m'a pas laissé de l'amour, mais de l'inquiétude»⁵. <«Но все-таки я вижу ее, и это уже не мало. Но не любовь пробуждает она в моем сердце, а только волнение.»>

Баратынский применил фразу из романа Руссо к иной ситуации и предельно заострил ее, выдвинув слово «волнение» в рифму, усилил его словом «одно» и тем придал чувству печальную обреченность, особенно при столкновении со словом «любовь» в следующем стихе. Наконец, он замкнул два стиха в кольцо («В душе моей... ты»), еще раз противопоставив «героев» любовной ситуации. У Баратынского есть два отступления от оригинала. Он придал выражению чувства большую, чем у Руссо, интимность тона. Вместо местоимения «она», создающего дистанцию между влюбленными (Сен-Пре обращается не к возлюбленной и потому пишет о ней в третьем лице), Баратынский употребил форму «ты», непосредственно адресуясь к подруге. Слово «сердце» он заменил на слово «душа», звучащее более лично, хотя в поэтическом языке «сердце» и «душа» — синонимы и обозначают внутренний эмоциональный мир человека. Выражение нового, необычного эмоционального состояния стало тонким и одновременно точным и афористически ясным. Стилистическое изящество, та самая «приятность» стихов, которой желал Карамзин, особенно ошутими при сравнении того же места в прозаическом переводе Александра Палицына: «Наконец, я ее вижу, и того уже довольно; она не произвела во мне любви, но беспокойство»⁶. Рациональность словоупотребления здесь убивает живое переживание. Переводчик слишком тяжеловесен и стилистически неуклюж («не произвела во мне любви»), а слово «беспокойство» лишено той душевной «вибрации», которой наполнено слово «волнение» у Баратынского. И потому можно сказать, что логическая ясность и точность выражения у Баратынского не вмещаются в границы рационалистической стилистики. Поэт не только дифферен-

пирует переживание, но и конкретизирует его, достигая утонченности в передаче нового состояния и новой ситуации. В этом смысле его «дифференцирующий» метод не противоположен пушкинскому, а в рамках той же карамзинистской реформы представляет собой иной вариант конкретизации чувств. «Негармонический» по идейному настрою Баратынский остается гармоничным на уровне стиля, хотя добивается этого, казалось бы, странным способом — разложением устойчивого сочетания и подчеркнутой антитетичностью. Тем самым ранний Баратынский, не будучи арзамассцем, вполне укладывается в арзамасскую школу «гармонической точности», идя, однако, своим путем. Его поэзия уже в молодые лета приобретает «необщи́е выраженье».

Общие истоки стилистики и поэтики «элегической школы», лириков «Арзамаса» и их преемников дежат в культуре дворянской элиты, в языке светского салона и в поведении светского человека. Эта культура пришла в Россию XVIII — начала XIX века из французского прециозного салона, из сочинений французских авторов. Сложность и тонкость чувств предполагали светскую учтивость выражений. Поэтический язык возникал из ролевых масок чувствительного любовника и разочарованного в любви скептика, наивного и иронического юноши, поэта и холодного мудреца, за которым стоит немалый жизненный опыт, рассеянного, беспечного «ленивца» и ценителя изящного, обладающего безупречным «вкусом»⁷. «Ролевое» поведение, легко переходившее из светского салона в литературу, а из литературы в светский салон, нередко было связано с определенной ситуацией⁸. Возникающие известные типы поведения и литературные маски, прикрепляемые к этим типам, заявляют о себе особым языком, и поэт находит уже готовые речевые формы выражения чувств либо на «языке ситуаций», либо на «языке ролей», а часто и на том, и на другом вместе. Эти поэтические формы выражения пригодны и для «общих» ситуаций, и для конкретного бытового случая. В прозаическом языке типы масок, ситуаций поведения и способы их выражения на «светском наречии» были уже достаточно развиты во французской и в русской словесности. Поэзия переводила их на свой «язык», непосредственно обращаясь как к источнику, так и к его прозаическим переводам и переделкам.

Что же касается перифразы из Руссо, то она, по всей видимости, найдёт должное место в комментариях к стихотворению «Разуверение».

1 Семенко И. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 329.

2 Там же. С. 240.

3 Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 286.

4 Там же. С. 185.

5 Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Tome sixième. A Paris, 1793. P. 183.

6 Новая Элоиза, или Письма двух любовников, жителей одного небольшого

- городка у подошвы Альпийских гор, собранные и изданные Ж. Ж. Руссо. Часть шестая. Перевел с французского Александр Палицын. СПб., 1804. С. 106.
- 7 См. об этом: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 199 и др.; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в истории культуры. — *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 525—606; *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая реформа Карамзина и ее исторические корни. МГУ, 1986. С. 3—70; *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». Л., 1994. С. 11—12.
- 8 См. об этом: *Зорин А.* Новые аспекты старых проблем. — «Вопросы литературы». 1985. № 7. С. 217.

2

В начале 1826 года Баратынский, тогда уже знаменитый поэт, жил в Москве. «Старая столица» окружила Баратынского вниманием. Его приглашали в разные дома и всюду приветствовали как почетного и желанного гостя. Но Баратынский чувствовал себя в Москве неуютно. В письме к своему другу Н. В. Путьте он жаловался: «Я скучаю в Москве. Мне нестерпимы новые знакомства. Сердце мое требует дружбы, а не учтивостей, кривлянье благорасположения рождает во мне тяжелое чувство. Гляжу на окружающих меня людей с холодной иронией. Плачу за приветствия приветствованиями и страдаю.

Часто думаю о друзьях испытанных, о прежних товарищах моей жизни — все они далеко! и когда увидимся? Москва для меня новое изгнание. Для чего мы грустим в чужбине? Ничто не говорит в ней о прошедшей нашей жизни. Москва для меня не та же ли чужбина? Извини мне мое малодушие, но в скучной Финляндии, может быть, ты с некоторым удовольствием узнаешь, что и в Москве скучают добрые люди»¹.

По собственному признанию поэта, стихи ему не давались и он ничем не был занят. Слова эти не надо понимать слишком буквально. Все-таки Баратынский пристально следил за новыми поэтическими талантами и за новыми, модными тогда, философскими учениями, интересовавшими образованное общество. Посылая Пушкину альманах «Уrania», Баратынский обращает его взор к стихотворению никому не известного С. П. Шевырева «Я есмь» и сообщает: «Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии»². С немецкой эстетикой поэт познакомился по «пизетике» А. И. Галича, как назвал он книгу «Опыт науки изящного», вышедшую в 1825 году. Баратынскому понравилась «поэзия» этой философии, но «начала» ее показались ему неосновательными.

Новые впечатления, однако, не рассеивали скуки. Особенно докучали и досаждали Баратынскому барышни-поэтессы, чьи стихи он вынужден был из вежливости выслушивать. Стихи эти, по большей части, повторяли элегические мотивы, которым Баратынский отдал в молодости щед-

рую дань. Легко представить, как раздражали поэта подражательные стихотворения, причем в качестве подражаемого автора выступал он сам. Как раз в ту пору Баратынский писал Пушкину: «Как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! Тут и мне достается, да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно

Выгье жеманное поэтов наших лет»³.

На этом общем фоне и возникает «эпиграмма на поэтов прекрасного пола», о которой Баратынский сообщил в письме к Н. В. Путьте, предположительно датированном январем 1826 года:

Не трогайте парнасского пера,
 Не трогайте, пригожие вострушки!
 Красавицам не много в нем добра,
 И им Амур другие дал игрушки.
 Любовь ли вам оставить в забвении
 Для жалких рифм? над рифмами смеются,
 Уносят их летеиские струи —
 На пальчиках чернила остаются.

В первой публикации («Московский телеграф», 1826, № 3) она была озаглавлена «Совет».

Как удалось установить, Баратынский воспользовался для эпиграммы стихотворением Экушара Лебрена (Ponce — Denis — Ecouchard Le Brun) «Мое последнее слово о женщинах-поэтах». Оно помещено в сочинениях Э. Лебрена в разделе «Poésies Diverses».

Стихотворение Э. Лебрена довольно длинно. В нем он признается, что женщины всегда составляли предмет его обожания и были вдохновительницами его стихов. Но он в то же время обращается к женщинам с просьбой никогда не писать стихов и не заниматься наукой. Он не принимает ни женщин-авторов, ни женщин-ученых. Считая цель своего послания исключительно нравственной, Э. Лебрен приводит в доказательство примеры из античной мифологии («Психея понравилась Амуру, не написав книгу», «Грации на Пафосе никогда не рифмовали», «Венера не марила ни романа, ни послания») и ссылается на Руссо, который, «желая, чтобы Эмиль был счастлив, остерегся сделать из своей божественной Софии женщину-поэта» и советовал женщине быть возлюбленной, примерной супругой и заботливой матерью. Мысль Лебрена выразилась и в том, что женщина должна вдохновлять поэта, но не писать стихи сама («Тибулл пел свою Делию, Делия бессмертна песнями своего возлюбленного, но этот столь нежный предмет был бы менее прелестен, если бы имел безумие слагать стихи»). Женщине, настаивал Э. Лебрен, по самой природе чуждо авторское тщеславие («Амур, приближаясь к чарующему созданию, хочет найти красавицу, а не автора»). Впрочем, Лебрен делает одно исключение: он не воспрещает женщинам пользоваться чернилами в том случае, если ими написаны любовные записки. Созданные «прекрасными розовыми пальчиками», эти «сочинения» прелестны и умест-

ны, но они «вовсе не являются творением автора». Словом, главный довод Э. Лебрена состоит в том, что «когда красота сочиняет, она теряет в своем очаровании», ибо «без всякого искусства она говорит такой сладкой прозой!» Именно в этом месте Э. Лебрен и роняет афоризм, привлекая Баратынского:

L'encre sied mal aux doigts de rose:
L'Amour n'y trempe point ses traits⁴.

(«Чернила плохо пристали к розовым пальчикам: Амур не погружает в них свои стрелы», т.е. розовые пальчики не созданы для чернил: стрелы любви закаляются не в чернилах. Данные строки как «ключевые» Лебрен повторяет в своем стихотворении дважды).

Совершенно ясно, что у Баратынского мы встречаем как обработку всего стихотворения Э. Лебрена, так и в особенности приведенных стихов.

Экушар Лебрен был хорошо известен в России. Лебрен, которого называли еще Лебрен-Пиндар за его знаменитые оды, входил в круг чтения Пушкина и других поэтов. Лебрен был памятен не только своими одами, но и сатирами, эпиграммами. Их переводили И. Дмитриев и А. Пушкин, А. Измайлов и Илличевский, Батюшков и Д. Хвостов. Эти эпиграммы часто смешны, забавны, многие из них носили политический характер (о Наполеоне, Лагарпе). Эпиграмматическая «школа Лебрена», по словам Б. В. Томашевского, играла «большую роль в развитии жанра»⁵. Баратынский был весьма сведущ во французской литературе середины XVIII — начала XIX века; собственно, он взрос на этой культуре, общей для русских писателей-карамзинистов и впоследствии молодых романтиков; подобно другим поэтам пушкинской поры, он воспитывался в той же культуре французского стиха, изысканной и утонченной афористической лирики. Так что знакомство со стихами Лебрена в данном случае не требует каких-то особых доказательств.

Дополнительным, хотя опять-таки косвенным аргументом, может служить и то, что стихи Лебрена были уже известны в русском переводе. Журнал «Московский Меркурий» в 1803 году опубликовал переводную повесть «Торжество истинной любви», отрывок из «Сентиментального путешествия в Ивердон» швейцарца Верна, т.е. из произведения, в свое время чрезвычайно популярного. Герои повести г-н Мелькур и г-жа Мертель вскоре расстаются, и г-жа Мертель отдает г-на Мелькура на руки г-же Валанкур, сочинительнице дурных романов и довольно приятных стихов, которые нередко направляло чужое перо. Но и с г-жой Валанкур герой прощается, сказав ей упомянутый Лебренов стих. Переводчик так передал его на русский язык: «Чернила не украшают нежных пальцев; бог любви не обмакивает в них стрел своих»⁶.

Эпиграмма Баратынского по сравнению со стихотворением Лебрена «Мое последнее слово о женщинах-поэтах» много короче. Баратынский разделяет мысль французского поэта и подхватывает ее: любовь и красота не нуждаются в том, чтобы сделать сочинительство своей подпоркой; они ценны именно любовью и красотой («Красавицам не много в нем

добра», «Любовь ли вам оставить в забытьи...»). Но, сохранив общую с французским поэтом мысль, Баратынский существенно ее усложнил и даже видоизменил, внося дополнительные важные оттенки.

Эпиграмма построена на двух слоях образности: аллегорически-метафорической (Парнас, Амур, летеийские струи) и шутливой, фривольно-эротической (например, стих «И им Амур другие дал игрушки» при всей смягченности не скрывал намека на всем известную барковскую «Девичью игрушку»). Отсюда появляется столкновение высокой поэзии и обыкновенной, но прелестной в своих шалостях женской природы («пригожие вострушки»). При этом физические и чувственные качества женщин объявляются вечными, а поэзия («жалкие рифмы») — чем-то преходящим и временным. Творчество вообще и дамское творчество в особенности подвластно смерти. Антитеза: любовь и красота — бессмертны, а удел стихов — забвение, — придает лебреновской теме новый смысл. Комический эффект как раз и состоит в том, что, вступая в несвойственную женской природе область, девушки-поэты лишают себя подлинного бессмертия и вместо поэтической славы им остаются лишь испачканные чернилами пальчики. Следовательно, дамское творчество — абсурд, ибо ценность женской любви и красоты выше дамского сочинительства. Вступая на путь авторства, «пригожие вострушки» уменьшают силу своих прелестей и уже не пробуждают поэтическое вдохновение мужчин, которое одно способно обесмертить их красоту и их любовные порывы. Поэзия — своего рода роковая обреченность мужчин, тогда как любовь и красота — вечные атрибуты женщин. Каждому свое. И тут в эпиграмму Баратынского вторгается грусть: мужчинам достается суррогат живого чувства, тогда как женщинам — само чувство в его подлинности и искренности. Жребий поэта в жизни незавиден, но творящая сила искусства, данная от природы мужчине, скрашивает его горькую жизненную участь, и поэзия как бы восполняет утрату чувственных наслаждений. Мужчина живет умом, но он способен благодаря женской любви и красоте ко вдохновению и к передаче внушенного ему любовного влечения, к сочинительству. Именно в искусстве, в поэзии, а не в жизни, он испытывает любовь и переживает красоту. Непосредственно чувственный мир мужчины глух и нем, он оживает только в искусстве и под действием женских чар:

Она улыбкою своей
Поэта в жертвы пригласила,
Но не любовь ответом ей,
Взор ясный думой осенила.
Нет, это был сей легкий сон,
Сей тонкий сон воображенья,
Что посылает Аполлон
Не для любви — для вдохновенья.
(«Новинское»)

И тут неожиданно выясняется, что если красота и любовь получают бессмертие благодаря поэзии, искусству, то и поэзия, искусство, вызван-

ные переживанием красоты и любви, также обретают вечность и неуми-рающую ценность.

В изящной эпиграмме Баратынского заключена целая философия. Маленькая эпиграмма, вызванная раздражавшими поэта ситуациями, не теряет под его пером ни комического содержания, ни серьезного смысла. Она равно обращена и к дамам-поэтам, и к мужчинам — к одним своей смешной, к другим своей грустной сторонами. Наконец, в ней, глубоко внутри, живет и дышит еще одна тема — тема подражания. «Жалкие рифмы», уносимые струями Леты, — плоды не вдохновения, а подражания, и потому лишены той подлинности, какой обладают истинная красота, непритворная любовь и настоящая поэзия. Тема подражания, как и игривое обращение «пригожие вострушки», касающееся, по всей видимости, поэтесс-девушек, поэтесс-барышень, наталкивает на мысль об адресате эпиграммы. Можно с большой долей вероятности высказать предположение, что Баратынский намекал на Каролину Яниш, известную впоследствии поэтессу Каролину Павлову. В 1826 году юная Каролина Яниш только что начала появляться в свете и поражала Москву свободным сочинением стихов на русском и других европейских языках. Баратынского, по воспоминаниям Рачинского, она называла своим крестным отцом в поэзии и старалась подражать элегическим и философским стихам поэта, всячески демонстрируя учительство Баратынского, а себя объявляя его смиренной ученицей и думая, что это может привести знаменитого поэта в восторг. Но Баратынский не оценил несколько навязчивого почитателя.

Итак, можно считать установленным, что литературным источником эпиграммы Баратынского «Не трогайте парнасского пера...» послужило стихотворение Э. Лебрена «Мое последнее слово о женщинах-поэтах», правда, совершенно переделанное русским автором.

Тема, затронутая Э. Лебреном и Баратынским, не ушла из литературы. Она была подхвачена и новейшей поэзией. Ее продолжила поэт-женщина, А. А. Ахматова, в знаменитом четверостишии:

Могла ли Биче, словно Дант, творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!

1 *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 487.

2 Там же. С. 486.

3 Там же. С. 486.

4 *Oeuvres de Ponce-Denis (Ecouchard) Le Brun. Tome Troisième. Livre sixième.* A Paris, 1811. P. 355.

5 *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 150.

6 «Московский Меркурий», 1803. ч. 3. № 7. С. 9.

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуры*

С. А. Фомичев

ПОВЕСТЬ Н.В.ГОГОЛЯ «ВИЙ»

(заметки комментатора)

Исследуя вопрос о литературных источниках повести «Вий», В. Э. Вацура справедливо отметил: «Учет этих источников важен не только сам по себе, но для более общих наблюдений над художественной системой Гоголя <...> Проблема отношения Гоголя к народно-поэтической и литературной традиции решается, таким образом, не столько обследованием непосредственных фольклорных источников, послуживших писателю «строительным материалом», сколько сопоставительным изучением целостных художественных систем»¹.

Яркое (и отчасти даже шокирующее) художественное своеобразие гоголевской повести придает контраст между бытовой и фантастической ее линиями. Первая из них сочна, до предела ясна, насыщена колоритными характерами и обилием бытовых подробностей, дана в комической огласовке. Вторая — причудлива, не во всем понятна и нагнетает атмосферу ужаса. Бытовые и фантастические эпизоды последовательно чередуются, отчуждаясь одни от других и стилистически; они будто бы рассказаны разными авторами.

По сути дела, в таком построении произведения угадывается механизм вертепного театра, который представлял собою народное опрощение жанра мистерии, вышедшего из церкви на площадь; религиозные сцены в мистерии чередовались с бытовыми, мистика со смехом, набожность с богохульством.

Вертеп прямо упоминается в тексте «Вия» («В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами»²), но фантастические эпизоды своей повестью Гоголь разыгрывает еще и в иных вертепах. Ср. у Дала: «ВЕРТЕП — пещера, подземный или иного устройства скрытый притон; едва подступные овраги <...> Притон, скривище каких-либо дурных дел. *Это вертеп разбойников, а не гостиница*: тут грабят. Юж. зрелище в лицах, устроенное в малом виде, в ящике, с которым ходят о святках...»³ Вот в этом (первом, основном) смысле и небольшой хуторок, заброшенный в степи, где произошла встреча Хомы с ведьмой, и хутор сотника, отделенный от основного мира «страшной крутью» — тоже вертепы. В такой сюжетно-этимологической игре уже

заложено гоголевское переосмысление вертепного театра; в повести его конструкция перевернута; таинство — не вверху, а внизу, так как приобрело бесовские черты. Впрочем, сама эта путаница божественного и бесовского последовательно пронизывает весь текст. Недаром бесовский шабаш разыгрывается в церкви. Высокое «Бог» и низкое «черт» в бытовых сценах постоянно взаимозаменяются:

«Что за *чорт!*» сказал философ Хома Брут: «сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор». <...>

«*Ей бог!*» сказал, опять остановившись, философ. «*Ни чортowego кулака не видно*» (II, 182; курсив наш. — С. Ф.).

И так же привычно и непринужденно путают «Бога» и «черта» не только бурсаки, но и ректор семинарии, и сотник, и вся его челядь. Все они люди православные, но их вера замешана на народном суеверии. Потому-то, наверное, мистериально-таинственная линия повести развита в образах этой наивной и прочной веры.

Вертепная повесть Гоголя состоит к тому же из двух частей, первая из которых основана на быличке (бывальщине) о встрече парубка с ведьмой, вторая — на сказке об отпевании ведьмы. Той и другой предшествует мотив бездорожья, потери пути, перехода в другой мир. Сначала заблудились бурсаки, и мифологический мотив усилен соответствующими деталями: упоминанием о тучах, внезапно скрывших звезды; о голосе, не встречающем никакого ответа; о «стенании, похожем на волчий вой» (II, 182). Затем — Хома Брут попадает на хутор сотника в пьяном забытии («как он ни пиялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор» — II, 193). В обоих случаях — реального обратного пути из этих вертепов нет, что подчеркивается безуспешными попытками философа сбежать от сотника.

Во время же бесовского скаканья Хома, в первой части, он оказывается на дне «какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря». «Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета <...> она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной округности» (II, 186). Тайну этой бытийственной, изначальной красоты, исторгнувшейся из недр самой природы и запечатленной в античной скульптуре, Гоголь пытался определить в статье «Скульптура, живопись и музыка», открывшей сборник «Арабески», который вышел в свет одновременно с «Миргородом»: «Она (скульптура. — С. Ф.) — оставшийся след того народа, который весь заключался в ней, со всем духом и жизнью <...> Она родилась вместе с языческим миром, выразила — и умерла вместе с ним. Напрасно хотели изобразить ею высокие явления христианства: она так же отделилась от него, как самая языческая вера...» (VIII, 10).

В этой связи следует вспомнить об «античном» (на первый взгляд, лишь пародийном) колорите повествования о бурсе, акцентированном и в именах

(Тиберий, Брут), и в должностях (авдитор, трибун, цензор и т. п.) бурсаков. Здесь отзывается, однако, не Древняя Греция, а Рим, утративший первоначальную свежесть античного мирозерцания, доживающий свою эпоху в эру после Рождества Христова. Блеснув на миг Хоме поэтическим сверкающим миром, это языческое начало, к которому стихийно, земной натурой своей привержен бурсак, отмстит ему «доантичной», докультурной, разверзающейся бездной. Но на первом этапе из нее он, казалось бы, счастливо выбрался и готов возвратиться к немудреным бурсацким радостям.

В первой части повести-мистерии философ проведен через «прозрачную, как горный ключ, воду». Как в похоронной, так и в свадебной поэзии, сохранившей ритуальные, мифологические представления, изменение статуса человека (смерть, брачевание) было связано с переходом через воду⁴. Во время «скачки» герой нарушил запрет: перешел из иного мира обратно; недаром по возвращении «реальный мир» видится ему в первый миг как отражение: «Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей» (II, 187). Во второй части, во время неудачной попытки побега с хутора, дорогу Хоме, лишённого помощи потусторонней силы, фатально преградит ручей, который «сверкал ему чистый, как серебро» (II, 214). Первоначальные усилия ожившей ведьмы были направлены, как очевидно, на возвращение Хомы в иной мир, из которого он чудесно вырвался. И лишь тогда, когда он скрылся внутри непроницаемого круга, эти усилия приобретают нарастающий мстительный характер. По сказочному канону герой, казалось бы, снова должен выйти победителем. Но в традиционный сюжет сказки писатель вносит существенный корректив: у сказочного героя всегда есть чудесный помощник, обеспечивающий его торжество над темными силами. Гоголь же вводит в действие помощника ведьмы — страшного Вия.

Вопрос об источнике и самом имени заглавного героя повести решается довольно сложно. В авторском примечании к ней отмечено: «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» (II, 175). Возможно, это попросту издевательский парадокс совета Н. Полевого Рудому Паньку в связи с выходом «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Благодарим вас за то, что разрыли клад малороссийских преданий и при- сказок, но воспользовались вы этим кладом не искусно <...> Должно было рассказывать сказки или просто, как они хранятся в народном предании, или пересоздавать их, смело, творчески, на что был большой мастер старик В. Скотт»⁵. Да и гномов в украинском фольклоре не бывает, они стали известны русскому читателю прежде всего из сказок братьев Grimm.

Не совсем ясна этимология имени «Вий». Его толковали как производное от украинского слова «вiя» (ресница) или как неологизм — существительное от глагола «вeять» — Вей, в украинской огласовке — Вий (ср. придуманное Жуковским божество Струй — от струя, струить), и даже — как «сокращенное» имя отца писателя, Василий⁶. Что же касается мифологи-

ческой природы этого божества, то здесь вспоминали поверья о злом Касьяне (заменившем в русских народных преданиях преподобного Кассияна Римлянина)⁷ — ср. пословицы: «Эдакий ты Касьян! Видно, в тебе нет крови-то человеческой»; «Касьян на что ни взглянет, все вянет»; «Касьян все косою косит». Высказывалось предположение об использовании в качестве прообраза Вия индоиранского бога ветра Вайю, который мог выступать как высшее божество, в том числе как бог смерти; следы этого божества сохранились у восточных и западных соседей славян, у иранцев и балтийцев⁸. Сопоставляя с Вием и бога баснословной славянской мифологии, сконструированной в XVIII веке, Ния (Нияну, Нияму), упомянутого в «Словаре русских суеверий» М. Д. Чулкова (Спб., 1782), в «Славянской и российской мифологии» А. Кайсарова (М., 1810), в «Древней религии славян» Г. Глинки (Митава, 1804); в поэме М. Хераскова «Владимир» «зверообразный Ний» — судья мертвых⁹. В продолжение этого ряда можно было бы вспомнить, например, и римское божество Вейовиса, которое принадлежало также к сонму подземных богов. Ясно, что в повести Гоголя выступает некое изначальное воплощение хаоса, небытия, смерти — недаром поиски прообраза Вия велись в преданиях хтонической, древнейшей мифологии. Не столь уж важно, в конце концов, догадывался ли Гоголь о подобных «прототипах» или создал своего заглавного героя силой творческой фантазии, интуитивно отгадав, что такое божество должно было быть. Оно ведь в какой-то мере предугадано уже в «Страшной мести», в которой исследователи видят первый подступ писателя к темам, развитым и в «Тарасе Бульбе», и в «Вие». Там подземное страшилище описано так: «Еще один всех выше, всех страшнее, хотел подняться из земли; но не мог, не в силах был этого сделать, так велик вырос он в земле...» (I, 278) Вий также рисуется существом подземного мира, что особенно акцентировалось в окончательной редакции произведения: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землею, ноги и руки» (II, 217).

В «Страшной мести» имелся в виду прародитель преступного рода, воплощение первородного греха (там — греха нарушенного побратимства). Может быть, и в «Вие» Гоголь подразумевал нечто подобное. Нельзя не заметить в этой связи, что в отце ведьмы, в сотнике, есть что-то предвещающее Вия. Не потому ли приходит Вий на помощь ведьме, что он ее первопредок? Здесь улавливается одно любопытное созвучие, поясняющее, возможно, имя заглавного героя. На Фоминой (Новой) неделе, следующей за Пасхальной, существовал обычай поминать умерших предков; «в основании обыкновения поминать умерших в Фомину неделю лежит воспоминание, совершаемое в эту неделю, о сошествии Иисуса Христа в ад к душам умерших <...> Поминование в Фомину неделю издревле называлось у нас Радуницей <...> Нередко Радуница в старину носила название Навиевого дня, от древнеславянского *навий*, означавшего мертвеца»¹⁰. Не от этого ли «навия» Чулков и др. образовали имя Ний, а Гоголь — Вий (по ассоциации: Хома — Фомина неделя — навий)?

В первопечатной редакции повесть «Вий» заканчивалась картиной

оскверненной церкви, в которой оставался бездыханный Хома: подспудные, мстительные, адские силы, вырываясь на свободу, погибли сами, но погубили и святыню. Дальним предвестием такой сцены служила концовка повести «Ночь перед Рождеством»: «...на стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: «он бачь, яка така намалевана» (I, 243). Бесовское начало здесь служит благим целям воспитания.

В повести «Вий» оскверненный храм остается покрытым бесовскими горельефами, заброшенным и забытым. В поисках источника подобной фантазии Гоголя вспоминали картины Иеронима Босха, а также химер готических храмов. Но больше оснований предположить, что воображение писателя работало в русле его занятий историей. Делая в 1830-е годы выписки из трудов, посвященных древним славянам, он, в частности, оставляет такие заметки:

«...в одном из Штеттинских храмов были снаружи и внутри выпуклые изображения птиц, людей, зверей.

Древний храм Арконский был срублен искусно и украшен резьбою и живописью <...> Ergo, славяне, особенно венецкие, сохраняли у себя художества, — может быть, воспоминание индейских» (IX, 43).

«Происхождение славян. Некоторые обычаи показывают их происхождение из Индии. 1) Сходство, хоть довольно отдаленное, с языком санскритским. 2) Обычай жен сжигать на кострах.

Несколько славянских богов носят некоторое сходство с пагодами. Идолы часто окружены у них змеями, жабами, ящерицами и разными ядовитыми насекомыми» (IX, 33).

Не отсюда ли черпает образность Гоголь, воссоздавая нашествие нечистой силы на церковь? Развивая мистериальную линию повести, писатель погружается в дальнюю глубину времен: от современных народных поверий о ведьмах — к их языческому, древнему архетипу — и, наконец, к некоему их верховному существу, железному Вию.

А что же с Хомой-философом? Страсти его — по заслугам его. Ведь он, по самому своему мирозерцанию, находится в двух мирах, что постоянно обнаруживается в его речи: (ср.: «Умилосердись, бабуся! Как можно, чтобы христианские души пропадали ни за что, ни про что? <...> Да! — продолжал он тихо, — черта с два! получишь ты что-нибудь» — II, 184, курсив наш. — С. Ф.). Но в окончательной редакции (1842-го года) Гоголь все же спас его душу. Здесь важно отметить деталь, ранее в тексте отсутствующую: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха. Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый слышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах» (II, 217). Душа же Хома вылетела до второго петушьего крика, а стало быть, не застряла в стенах вместе с нечистью.

Д. С. Мережковский трактовал повесть «Вий» как предчувствие итога жизни самого ее автора:

«Эта ведьма, с которой некогда веселый молодой казак летал в «бесовски сладком, томительно-страшном полете», эта мертвая ведьма в черном гробу среди церкви — не языческая ли красота, не сладострастная ли плоть мира, убитая и отпеваемая Гоголем в старой церкви, в церкви Симеона Столпника? <...>

Каковы бы ни были предсмертные видения Гоголя, таков именно должен быть их пророческий смысл: его собственная им самим убитая муза, сверкающая страшной красотой, ведьма в гробу, среди церкви, и уставленный на него, убийцу, железный палец Вия»¹¹.

Однако ни в 1834-м году, когда повесть была написана, ни в 1842-м, — когда она была переработана, Гоголь вовсе не собирался подводить окончательные итоги своей жизни, ощущал себя скорее в начале новых путей. Итоговое значение повести «Вий» в другом: она хронологически последнее произведение, написанное для сборника «Миргород» (с подзаголовком «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки»), посвященного историческим судьбам Малороссии. Итог представлялся плачевным: «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276). Нельзя не заметить здесь своеобразной «рифмы» с концовкой «Сорочинской ярмарки», некогда открывшей цикл малороссийских повестей Гоголя: «Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» (I, 136). «Старосветские помещики», «Тарас Бульба», «Вий» — каждую из этих повестей можно рассматривать как вновь и вновь тревожащий писателя вопрос, почему оказались столь ничтожны результаты былого, полного поэзии. Идиллия, эпопея, мистерия заканчиваются трагически. В «Миргороде» Гоголь прощался с малороссийской темой, потому что ответ здесь мог быть только общероссийским.

- 1 Вацуро В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя. — Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 311.
- 2 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 2. Изд-во АН СССР, 1937. С. 179 (ссылки на это издание далее даны в тексте).
- 3 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. М., 1983. С. 182.
- 4 См.: Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 91, 149—165.
- 5 Московский телеграф. 1831. № 17. С.
- 6 См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 140, 521.
- 7 Назаревский А. А. Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля. — Вопросы русской литературы. Львов, 1969. Вып. 2 (11).
- 8 Абаев В. И. Образ Вия в повести Н. В. Гоголя. — Русский фольклор. Т. 3. М.; Л., 1958.
- 9 Молдавский Д. «Вий» и мифология XVIII века. — Альманах библиофила. Вып. 27. М., 1990.
- 10 Калинин И. П. Церковнонародный Месяцеслов на Руси. М., 1990. С. 185, 186
- 11 Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 214, 217.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуры

Р. Д. Ти мен ч и к

РЕЗОНЫ КОММЕНТАРИЯ

*(Из курса лекций, читаемых в
Еврейском университете в Иерусалиме)*

Человек человеку — справочник.

Слова, вынесенные в эпиграф, Александр Блок подчеркнул в тексте статьи своего знакомого и собеседника А. З. Штейнберга о развитии и разложении в современном искусстве: «Человек человеку — справочник — вот новое видоизменение волчьих взаимоотношений».

Но, волчьих ли, не волчьих, таков скромный урок и удел комментатора. «Он ставит своей целью возможно более точное и углубленное понимание старинного текста в его многообразных связях и отношениях» (В. Э. Вацура. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 4). Всякий текст, независимо от его возраста, должен быть осознан как старинный, и тогда уж комментатор приступает к исполнению обязанностей, предписанных П. А. Вяземским М. Т. Каченовскому, не смутясь язвительностью наставления:

Педантствуй сплошь, когда охота есть,
В глаза невежд кидай школярной пылью...

Комментарий как понимание понимания первыми читателями (или понимание непонимания), снимая семантические темноты, образовавшиеся вследствие разложения в ходе времени некогда общего опыта автора и читателя (или преднесенные в качестве таковых первому, «историческому» читателю), должен быть особенно чувствителен ко второму виду (тому, что в скобках) задач. В идеале он должен сохранить для нового читателя наслаждение — прибегнем к нагромождению генитивов, чтобы иконически передать ступенчатость задаваемой публикатором читательской реакции — наслаждение переживания поэтики недомолвок поверхности текста. Очевидно, что в первую очередь эти задачи встают при репрезентации текстов эпохи символизма и постсимволизма.

Основные принципы текстологии и комментирования литературы начала XX века ничем не отличаются от подхода к стародавней классике — тот же императив внимания и уважения к букве текста, разве что внимание должно быть повышенным в силу характерной для литературного

сознания этой эпохи лингвистической рефлексии, интереса не столько к смысловым краскам, сколько к смысловым оттенкам.

Пример. С. Городецкий. «Глухое время» («Золотое руно». 1908. № 6. С. 69):

«Провинция воображает себя преемницей и продолжательницей».

Перепечатано (С. Городецкий. Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания. М., 1984. С. 81):

«...преемницей и продолжательницей».

Об исчезнувшем таким образом смысловом оттенке см. сноску В. И. Даля: «*Довершатель*, довершающий, но не кончивший еще; *довершител*, уже довершивший это; но нельзя указывать на такие тонкости при каждом глаголе снова, и притом оне всякому рускому известны» (Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1956. С. 447).

Повышенное внимание основано на презумпции заведомого нашего недопонимания сообщений минувшей эпохи, при этом сравнительная хронологическая близость коварна, и как мы знаем, повесть наших отцов может быть отдаленней, чем Пушкин. Эрудиционные поля и приоритеты ассоциаций меняются от поколения к поколению и от одного литературно-художественного круга к другому. Посему при кажущейся вынятности текста начала века следует проводить обязательную контрольную разведку по словарям и энциклопедиям.

Пример. Петр Потемкин. «Театр» (1911):

Вот что-то трижды упало,
Означая начало,
И вдруг по рядам,
Мимо черных фраков,
Мимо бледно одетых дам,
Словно связка цветов и знаков,
Потянулись доктора и паяцы,
Полишнели, Кассандры, Пьеро,
И, одетые так пестро,
Точно матрацы,
В разные тряпки и шкурки, —
Негры, кавалеры и турки.
А сзади, ведя Арлекина,
Шла Коломбина.

Комментарии: «Полишнель — французское название маски слуги Пульчинеллы в народной итальянской «комедии масок». *Кассандра* (греч. миф.) — дочь троянского царя Приама, зловещая прорицательница» (Поэты «Сатирикона». М.; Л., 1966. С. 337). Появление «Кассандр» между «Полишнелями» и «Пьеро» не невозможно, но единство триады (маски *commedia dell'arte*) разрушает, следовательно, нуждается в проверке. Обращение к первоисточникам для комментирования сочинений этой эпохи источникам — словарю Брокгауза и Ефрона и Энциклопедическому словарю Ф. Павленкова — возникшего недоумения не снимает, хотя наталкивает на со-

ображение о родовой двусмысленности множественного числа («Кассандр — сын Антипатра; убил мать Александра Великого...»). Но в этом, как и в большинстве случаев филологической обработки текстов XX века, отечественных справочников недостаточно. Обращение, скажем, к французским энциклопедиям приводит к разрешению недоразумения: «*Cassandre*. I. Mythologie. — La plus belle des filles de Priam <...>. II. Astronomie. — Nom du 114e astéroïde <...>. III. Art dramatique. — Un des types et des personnages le plus ridicules de l'ancienne comédie italienne».

Речь идет не о возможных и неизбежных изъянах эрудиции любого комментатора, а о необходимой установке на проверку имен собственных, виртуальных терминов и техницизмов, цитатных клише — по справочникам.

Пример. Рассказ Федора Сологуба «Путь в Дамаск» завершается разъяснительной кодой: «От буйного распутства неистовой жизни к тихому союзу любви и смерти, — милый путь в Дамаск».

Примечание (Новелла серебряного века. М., 1994. С. 568): «Дамаск — древнейший город в мире, у магометан считается земным отражением рая».

Возможно, в русских справочниках на слово «Дамаск» ничего другого не найдешь. Но, повторим, понимание литературы эпохи символизма невозможно без оглядки на европейский контекст, сиречь без заглядывания в иноземные словари:

«*Damas*. Trouver son chemin de Damas.

Trouver le chemin de la conversion, du repentir — par allusion à l'illumination soudaine que Saint Paul, jusque — là persécuteur des chrétiens, raconte avoir lue en se rendant à Damas et qui fit de lui un apôtre de la religion nouvelle. Cf. Actes des Apôtres, IX, 1—19».

(Maurice Rat. Dictionnaire des locutions françaises. P., 1957. P. 147).

«*Damaskus*: Damascus

Seinen Tag von Damascus erleben (lit.), to experience a complete change of heart; biblical (Acts 9); late outside purely religious writings and not recorded before 19-th Century. Often in the future: er wird noch seinen Tagen von Damascus erleben="he will sing a different tune some day", "he will yet regret this"».

(K. Spalding. An Historical Dictionary of German Figurative Usage. Vol. I. Oxford., 1992. P. 445).

И т. д. При этом мы сознательно отвлекаемся от вопроса об освещенности семантики речения «путь в Дамаск» в культуре русского символизма (В. Брюсов. Собр. соч. Т. 1. М., 1973. С. 611; А. Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л. 1976. С. 517; и др.).

Конечно, перед тем, как обращаться к источникам, должно быть определено общее направление поиска. Но дело в том, что и сами-то справочники могут подсказать правильное направление. Я имею в виду необходимость в нулевом цикле поиска просмотреть как можно больше чисто лингвистических лексиконов.

Пример. В письме Цветаевой к П. Юркевичу 1908 года сказано: «...оркестр в японском театре заиграл Хиавату» (Новый мир. 1995. № 6. С. 120). Комментаторы ищут музыкальных произведений на тему «Песни о Гайавате» и останавливаются на опере или симфонии А. Дворжака. Между тем, просмотр большого словаря немецкого языка (Брокгауз или Дуден, например) обнаруживает это слово как имя нарицательное — **Hiawatha** — Gesellschaftstanz in den zwanziger Jahren, танец, модный в двадцатые годы. Соответственно, поиск должен быть развернут в другом направлении. См., скажем, индекс в справочнике: Gammond, Peter. The Oxford Companion to Popular Music. Oxford. 1991. Находим, что «Hiawatha» была «хитом» композитора Ч. Н. Даниельса в 1901 году. Можно предположить, что Цветаева слышала эту фортепьянную пьеску или какое-то из подражаний ей. Сравним в «Елке» Петра Потемкина («Сатирикон», 1910, № 52):

Зажгли тревожно елку,
Пропел «Коль славен» хор,
«Красавицу креолку»
Вдруг заиграл тапер.
И дочки мешковато,
Но не жалея ног,
Плясали Хиавато
Под этот кэж-уок.

Разумеется, дело не просто в обращении к справочникам, а в извлечении из них именно той информации, которая восстанавливает опущенные в тексте комментируемого издания смысловые звенья, некогда внятные первым читателям этого произведения.

Пример. В рассказе Зинаиды Гиппиус «Яблони цветут» (1893) рассказчик, к неудовольствию своей матери, встречается с девушкой, которая между прочим говорит:

«Вот я один раз слышала песню. Ее и в концертах поют и играют, но не так. Знаете: «Ни слова, о друг мой, ни вздоха...» У меня нет голоса, я не могу петь, но я вам спою, чтобы вы знали мотив. <...> И слова какие хорошие. Только теперь для меня непонятные».

Несмотря на запрет матери, рассказчик встречается с девушкой в ночь расцвета яблонь. Мать умирает. «Да, да, я не сомневаюсь, что она это сделала нарочно». С девушкой рассказчик с тех пор не виделся. «Порой, впрочем, я вспоминаю ту ночь, когда распускались яблони. Сажусь за рояль и играю маленькую песенку: «Ни слова, о друг мой...» Мне делается светлее».

«Маленькая песенка» разъясняется комментатором (Новелла серебряного века. С. 569): «Популярный романс П. И. Чайковского (1870) на текст стихотворения А. Н. Плещеева «Молчание» (1861), перевод из М. Гартмана».

Однако автор обращает внимание и на «хорошие слова» и на их

темный пророческий смысл («теперь непонятные»). Следственно, эти слова есть надобность процитировать в комментарии:

Ни слова, о друг мой, ни вздоха...
Мы будем с тобой молчаливы...
Ведь молча над камнем могильным
Склоняются грустные ивы...

И только склонившись, читают,
Как я, в твоём взоре усталом,
Что были дни ясного счастья,
Что этого счастья — не стало!

Предсказание смерти матери героя содержится в конце первого куплета. Этот мотив определил вхождение романа в светский некрологический канон русского общества — так, Л. Собинов исполнял его на вечере памяти Есенина, что отражено в стихотворении Маяковского «Сергею Есенину».

Вероятно, следует произвести предварительную разведку в области названных в тексте топосов, как бы переключку элементов того, что принято называть дескриптивной системой.

Пример. Стихотворение Бенедикта Лившица:

ПЕРВОЕ ЗАКАТНОЕ РОНДО

Когда бесценная червонная руда
Уже разбросана по облачным Икариям,
И в них безумствует счастливая орда
Златоискателей, и альым бестиарием
Становится закат, для нас одних тогда
Восходит бледная вечерняя звезда,
И в синей комнате, расплывшейся в аквариум,
Мы пробуждаемся... «Ты мне расскажешь?» — «Да...
Когда...

Но ты не слушаешь!» — «Ах, я ушла туда,
Где реет хоровод по дьявольским розариям,
В лощины Брокена...» — и к нежным полушариям
(Сам Леонард на них оставил два следа)
Прижав мою ладонь, лепечешь без стыда:
«Когда?»

1909

Упоминание Брокена должно повести комментатора к справочникам по демонологии, где и обнаруживается «сам Леонард» (выгтесняющий напрашивающегося у сегодняшнего читателя автора «Моны Лизы»): «Леонард, в западноевропейской низшей мифологии один из главнейших демонов, воплощение дьявола в роли устроителя и главы шабаша, на котором Л. появлялся в обличье огромного черного козла с тремя рогами, лисьими ушами и овечьей бородой. Вместо зада имел еще одно лицо к которому прикладывались поклонявшиеся ему ведьмы» («Мифологический словарь»).

Общее положение о том, что комментатор эксплицирует то, что было понятно современникам текста и не очень понятно сегодняшнему читателю, применительно к символистской и, особенно, постсимволистской литературе нуждается в некоторых уточнениях.

Во-первых, описываемая эпоха склонна была любить, ценить и находить вкус в непонятности.

Пример. Иннокентий Анненский. «О современном лиризме» (1909): «Александр Кондратьев (два сборника стихов) говорит, будто верит в мифы, но мы и здесь видим только миф. Слова своих стихов Кондратьев любит точно, — притом особые, козлоногие, сатирические слова, а то так и вообще экзотические.

Например, Аль-Уцца, — кто его знает, это слово, откуда оно и что, собственно, означает, но экзотичность его обросла красивой строфою, и слово стало приемлемым и даже милым —

В час, когда будет кротко Аль-Уцца мерцать,

Приходи, мой возлюбленный брат.

Две звезды синеватых — богини печать —

На щеках моих смуглых горят.

(Сб. «Черная Венера», с. 39).

Справка: *Аль-Уцца* см. «Узза, ал-Узза («всемогущая»), в древнеарабской мифологии богиня планеты Венера» (Мифологический словарь. М., 1991. С. 561).

Не вовсе исключено, что И. Ф. Анненский лукавил — стихотворение впервые опубликовано в 1907 году (Перевал. 1907. № 8—9. С. 59), и за два года он мог осведомиться у своего бывшего ученика о значении экзотического слова. Как бы то ни было, его деланное или подлинное неведение, нежелание справляться со словарями должны быть прокомментированы.

Во-вторых, текст едва ли не сознательно может обыгрывать заведомое расчленение аудитории на понимающую и непонимающую части.

Пример. В 1897 году Брюсов был вынужден указать, что в стихотворении Бальмонта «Змеиный глаз», —

Шуршит загадочно камыш,

Змеиный глаз растет.

Змеиный глаз глядит, растет,

Его делеет ночь.

К нему кто близко подойдет,

Уйти не может прочь, —

«Змеиный глаз это растение» (Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991. С. 89).

В-третьих, пропорция понятного и непонятного для первых читателей может быть установлена не столько с помощью словарей, сколько по зафиксированной читательской рецепции (и поэтому учет абсолютно

всех печатных отзывов является не капризом коллекционера, а неминуемым этапом обязательной программы комментатора).

Примеры. А. В. Бахрах о Пастернаке (Струги. Лит. альманах. Кн. I. Берлин., 1923. С. 205):

«Но иногда наблюдаются в Пастернаке срывы, ненужные прозаизмы. Динамика композиции тормозится лексикой, он злоупотребляет в поэзии «мудреными» словами, преувеличивает именами собственными. Нужны ли строки:

«Как визионера дивинация» (в прекрасных стихах о Кремле),

«С ураганом — к ордалиям партий...»

«Как тундру под тендера вздохи...» и т. д., и т. д.

Это загромождает, останавливает быстро-летящий ритм и обволакивает, заслоняет блещущие такой хрустальной фетовской ясностью строки...»

Л. В. Берман. «Мушка на щеке (К вопросу о конкретности в искусстве)»:

«Нас не прельщают объяснения в любви к природе, былинкам, золотым главкам церквей, — мы предпочитаем даже малопонятные, но вызывающие колоритное представление «щипульные колки» Есенина» (Голос жизни. 1915. № 26. С. 15).

В современных изданиях в стихотворении «По дороге идут богомолки...» иногда печатают «шипульные (не щипульные) колки» и разъясняется, что это «колючие ветки шиповника».

В-четвертых, мера непонятности может не осознаваться самим автором.

Пример. Посылая в 1911 году В. Брюсову стихотворение «Из логова змиева» для публикации, Гумилев никак не оговорил лексический паритет в финальной строке —

Березу подрывую

Над очастью, Богом заклятую.

В ответном письме Брюсов уточнил, должны ли в этом стихотворении дактилические рифмы в одном месте быть заменены женскими, но про то, над чем находится береза, не спросил. Блок же выписал слово «очасть» на полях сборника «Чужое небо» (Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 1. Л., 1984. С. 254). Современные комментаторы вынуждены констатировать отсутствие этого слова в словарях и реконструировать его значение по другим случаям его употребления у Гумилева.

По-видимому, Гумилев считал это слово общераспространенным. Вероятно, он знал его по дачной местности Поповка под Петербургом. В рабочем блокноте в 1960-е годы Ахматова пометила, что ее знакомая Е. Берковская помнит *очасти* в Поповке. Возможно, в том же месте подхватил его поэт Михаил Долинов:

Ты одиноко дремлешь у реки,
Как старый дуб у мельницы разбитой,
И оба вы — над очастью сердитой
Упорные, живете, старики

(М. Долинов. Радуга. Пг., 1915. С. 32).

В-пятых, поэтика каждого литературного течения предполагает дополнительные требования к комментированию произведений именно данного направления, школы, кружка.

Пример. Комментируя концовку гумилевского стихотворения «Франция» (1918) —

Вот ты ипичешь, где сестра Россия,
Где она, любимая всегда?
Посмотри наверх: в созвездьи Змия
Загорелась новая звезда, —

нужно, видимо, не только толковать аллегорический план, возможную связь астронима с «дьявольской половиной» рассеченной русской души (ср. появление созвездия Змея в «Восточных страницах» Ахматовой в сходной ситуации диалога русского поэта с европейцем), но, памятуя о том, что автор настаивал на своем «акмеизме», на верности «земному» плану даже когда речь идет о небе, нужно обозначить и историческую реалию: сведения о наблюдениях за новой звездой, RT Serpentis, видимой с 1909 года. Ср. запись Блока от 13 июня 1918 г.: «Появилась новая звезда в созвездии Змеи» (А. Блок. Записные книжки. М., 1965. С. 411).

Понятно, что преимущественное внимание комментатора должно быть склонено к тем явлениям культуры, слава которых не пережила своего времени — десятилетия или сезона.

Пример. В воспоминаниях Дон-Аминадо описывается избежавшая безвкусицы эпохи модерна квартира Брониславы Рунт: «Никакого художественного беспорядка, ни четок, ни кастаньет, ни одной репродукции Балестриери на стенах, ни Льва Толстого босиком, ни Шаляпина с Горьким в ботфортах...» (Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 406). Имя художника, как водится в этом издании, не комментируется и не включается в именной указатель, если он не Мантенья и не Врубель. Художника этого Дон-Аминадо ввел и в «Открытки на стене»:

Над Шаляпиным, налево,
Босиком Толстой висит.
А под ним Балестриери
Под названием: «Моросит».

Вспоминает его и Сергей Горный (А. А. Оцуп) в приемных петербургских врачей — «Игра волн» и «Остров мертвых» Беклина «и (понятно) Балестриери (Бетховен)» (С. Горный. Мысли вслух. — Руль. Берлин. 1930. № 2769). Лионелло Балестриери (1872—1958), итальянский художник, автор «Бетховена» (выставленного в 1900 году на Парижской всемирной выставке), «Шопена», «Нокторна», «Манон», «Поцелуя». В эту эпоху имя его попадает буквально на каждом шагу. Ну вот см. хотя бы: Paul Viola. Прелюдии творчества. Стихотворения. Киев, 1907, с. 140: «К картине Балестриери “Манон Леско”».

При этом даже источник, отмеченный печатью известной недостоверности (вспомним, например, специфический жанр салонного привира-

ния — «устный рассказ»), может содержать в себе достаточно существенную информацию.

Пример. По рассказам И. Одоевцевой и Георгия Иванова, Гумилев советовал молодым поэтам читать не то семь, не то одиннадцать томов «натурфилософии Карра» (И. Одоевцева. На берегах Невы. М., 1989. С. 19; Г. Иванов. Стихотворения. Третий Рим. <...>. М., 1989. С. 445). Такого титула, пожалуй, не найдешь, но весьма вероятно, что в реальности Гумилев имел в виду книги английского философа Герберта Уилдона Карра (1857—1931) и прежде всего издание: «Философия Бергсона в популярном изложении Г. Уильдона Карра / Перевел с английского И. Румер» (М., 1913), хотя это, конечно, не «том», а 60-страничная брошюра.

Таким образом, понятие реалии расширяется, охватывая не вещественные сущности. «Цель литературного примечания, — напоминает один из коллег, — восстановить для читателя, по возможности сжато и объективно, всю существенную информацию (и только существенную информацию), необходимую для передачи авторского смысла наиболее вразумительно, причем «авторский смысл» понимается не только как первичное денотативное значение куска текста, но также, когда это уместно, как полный объем его имплицитных ассоциаций, будь то биографические, исторические или литературные» (Martin C. Battestin. A Rationale of Literary Annotation: The Example of Fielding's Novels. — Studies in Bibliography. 1981. Vol. 34. P. 19—20). Не будем скрывать, что если и первое, то есть разъяснение «первичного денотативного значения», не всегда присутствует в сегодняшних изданиях —

Пример наудачу. В рассказе Сергея Городецкого — «Броскин застыл в позе памятника Пушкина на Пушкинской улице» (Новелла серебряного века. С. 360). В какой? — естественный читательский вопрос. «Руки его сложены на груди, обнаженная голова поднята вверх, взгляд устремлен вдаль» (Н. Беляев, И. Шмидт. А. М. Опекушин. М., 1954. С. 28).

— то уж второе, имплицитные ассоциации, особенно последние из перечисленных, то есть литературные, редко-редко в цвету. Между тем, существует такой тип литературных произведений, единственный резон которых — именно подключение к литературной традиции, а денотативное значение стремится к нулю.

Пример. Рассуждение Николая Евреинова:

«Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу.

— Люблю, — он отвечал, — я вкус в нем нахожу!

Если эта «эпиграмма» и известна всем поклонникам К. Пруtkова, то далеко не всем им известно, что, именно, в сущности сие двустипшие обозначает, т. е. в чем именно заключается его *сатирическая соль*.

Невзирая на это, каждый раз, как эта эпиграмма цитируется, — все, начиная с того, кто ее произносит, улыбаются лукавым образом («дескать, понимаем, что за этой эпиграммой скрывается»), или же смеются с видом подлинных ценителей остроумия.

А между тем, — «положа руку на сердце», — в самой эпиграмме Козьмы Пруtkова о сыре нет, на первый взгляд, ничего смешного. Глупость, правда, налицо (она даже, можно сказать, «выпирает» в этой эпиграмме!), но... разве всякая глупость непременно смешна?

— Вы любите ли сыр? — спросили раз *ханжу*.

Смешно, быть может, что с таким вопросом (отнюдь, конечно, не смешным) обратились именно к *ханже*? А «ханжа» — это уж заранее известно — комический тип, над которым еще Мольер заставил всех смеяться под видом Тартюфа!

Нет! — пожалуй слишком шаток такой расчет на данную ассоциацию: «ханжа» ведь может вызвать в памяти и нечто вовсе не смешное, например, образ Аракчеева или Победоносцева. К тому же полагаются на данную ассоциацию не значит ли давать уж чересчур большой кредит начитанности аудитории?

Так как логика неумолимо требовала объяснить, откуда все же появился в этой эпиграмме «ханжа» и указать — выражаясь семинарским жаргоном, — «како сие надлежит понимать в-девятых», — заподозрили в изъязне дореформенную цензуру: — мол, у Пруtkова было сказано:

«Вы любите ли сыр?» — спросили в *пост* ханжу,

а цензура заменила слово «пост» словом «раз».

При такой реконструкции эпиграммы все становилось как будто ясным и язвительно-смешным: — в *пост* молочные продукты запрещаются, есть их *грешно*, и православные не могут находить их *вкусными* в такое время года: это значило бы, что им «вкусен грех»; а коли так, мы имеем дело с *ханжеством*, осмеяние представителя коего и имелось в виду автором данной эпиграммы.

Должен откровенно сознаться, что я несколько высшего мнения об остроумии тех, кто скрывался за псевдонимом «Козьма Пруtkов», и решительно отказываюсь одобрительно смеяться как над первым вариантом его эпиграммы («цензурным»), так и над вторым («не-цензурным»).

Моя правота, в данном случае, подтверждается историческим экскурсом, в результате коего оказывается, что «домыслы» о «посте» и цензуре беспочвенны, а что на самом деле в прутковском двустишии *пародируется* вообще *эпиграмматический жанр*, особенно же таких бездарных поэтов, как Борис Мих. Федоров. <...>

К этим данным я добавил от себя напоминание, что слово «вкус» до XIX века обозначало лишь способность испытывать различные ощущения языка от принимаемой нами *пищи* и что лишь ко времени появления Козьмы Пруtkова слово «вкус» стало употребляться в *переносном смысле*, как «способность нашего духа, которая дает нам возможность, по степени испытываемого удовольствия, определять градацию красоты в созерцаемом объекте». <...>

Если, имея в виду сказанное, принять во внимание, что слово «ханжа» означает (по словарю Даля) «лицемера-пустоцвета» и вместе с тем «*попрошайку*» (падкого на угощение), и что культ «хорошего вкуса», доведен-

ный до ханжества, не препятствовал поэту Федорову делать доносы на своих собратьев по перу, — эпиграмма Козьмы Пруткова <...> раскрывается во всем блеске пародического остроумия.

Но публика (я имею в виду подавляющее большинство) совершенно чужда такого рода соображений: «ишь, батенька, чего захотел! — выгваривали мне друзья, когда я раскрывал им *смысл* остроумной эпиграммы К. Пруткова, — да откуда нам знать все эти исторические и литературные тонкости, послужившие *предпосылкой* для этой эпиграммы! Мы смеемся над ней как над *поразительной глупостью*, которая претендует своей фразой на значительность содержания! Вот и все!».

Можно, разумеется, и в этом находить *основу* комического впечатления от эпиграммы К. Пруткова — ведь еще Эм. Кант определял *комическое* как «ожидание, вылившееся в ничто». «Вы любите ли сыр? — спросили раз ханжу». Все ожидают с интересом, — «ну-ка, ЧТО ответит на этот простой с виду вопрос ХАНЖА, которому наверно неспроста его поставили». И вдруг оказывается, что ответ ханжи сводится к и без него общеизвестному факту, а именно, что сыр, как и прочие продукты питания, имеет ВКУС, каковой ханжа *находит* в сыре, точно так же, как и всякий другой человек» (Возрождение. Париж. 1956. № 50. С. 13—15).

Прошу прощения за длинную цитату, в которой для меня важен и сам ход рассуждения, и то обстоятельство, что к началу XX века даже в самом рафинированном читательском слое стерлась память о главном интертекстуальном толчке для создания прутковской пародии на эпиграмму, или эпиграммы на пародии — известная, не раз варьировавшаяся формула из «Сатир» Буало (III, 219):

Aimez-vous la muscade? On en a mis partout.

См. подробнее: Jean Claude Bologne. Les grandes allusions. Dictionnaire commenté des expressions d'origine littéraire. Paris: Librairie Larousse, 1989. P. 22—23.

Данный пример еще раз указывает нам на пользу справочников. Считаю педагогически актуальным муссировать этот мотив и побуждать находить вкус в справочниках, потому что эвристическая сторона комментаторства иногда затушевывается увлекательными, спору нет, рассказами о длине поиска.

Пример. «Истолковать и прокомментировать бесчисленные ссылки, параллели, реминисценции в романе Алданова значило бы написать труд, равный ему по объему. Но писатель не стремился к щегольству эрудицией, его целью было передать читателю свою любовь к книге, приохотить рыться в справочниках, доставать с полки запылившиеся тома классиков. Вот один только пример. Надо думать, немногие помнят, из какого именно стихотворения А. С. Пушкина взяты в романе строки, так странно соотнесенные с судьбой героя романа командарма Тамарина, погибающего в Испании: «Он сказал мне: “Будь покоен — скоро, скоро удостоен — Будешь царствия небес...”» Перечитав том

Пушкина, обнаружив эти строки в позднем малоизвестном стихотворении «Родриг» («Чудный сон мне Бог послал...»), читатель, возможно, и соотнесет их с судьбою самого Пушкина, и испытает признательность Алданову, благодаря которому ему открылись неизвестные ранее прекрасные провидческие строки поэта» (Октябрь. 1993. № 7. С. 4).

Все так, но с ученой точки зрения нахожу нужным напомнить, что чем перечитывать том Пушкина (!), скорее обратиться к «Словарю языка Пушкина» и уже от слова «удостоен» (т. 4. М., 1961) найти нужную цитату (правда, еще нужно раскрыть С₃ 278.7, но комментаторской работой вообще надо заниматься в библиотеке).

Конечно, может возникнуть вопрос о том, как соотносится вышепропагандированный комментаторский якобы максимализм с реальной эдиционной практикой. Лавирование между Сциллой концепции избыточной информации («Да ваши примечания по объему больше самого текста!» — упрек, напоминающий удивление сантехника из анекдота по поводу использования унитаза по прямому назначению) и Харибдой ликбезовского разъяснительства — умение особое; но чудовищ этих особенно страшиться нечего (тем более, что навязанная во втором случае необходимость лишний раз справиться в энциклопедии порой обращает внимание публикатора на качество публикуемого текста).

Пример из новейшего издания. Марина Цветаева. «Герой труда»:

«Я: при Людовике XIV в. поэт Жильбер от лирики с ума сошел и ключ от рукописей проглотил, в XVIII англичанин Четтертон — уж не помню, что — но от нее же, Андрей Шенье — голову обронил».

Если комментатор, выписав даты жизни Никола Жозефа Жильбера (1751—1780), заглянет и на, казалось бы, не нуждающего в справке Людовика, то обнаружит в римской цифре цветаевского текста опisku или опечатку, ибо речь идет о Людовике Шестнадцатом; и, кстати, если смотреть Жильбера не в КЛЭ или БСЭ, а в Ларуссе, то обнаружится и источник версии о проглоченном ключе, т. е. вымысел А. де Виньи, а уж вымыслы комментатор обязуется регистрировать неукоснительно — как все это и сделано комментаторами предшествующего издания: М. Цветаева. За всех — противу всех!: Судьба поэта. М. 1992. с. 361).

Вот и Александр Блок, брошенный на объяснение иностранных слов для издания Лермонтова (Sophie — Соня; платоническая любовь — бесплотная; академические поэты — положения, которые принято считать красивыми и т. п.; ср.: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 266), вполне умел оставаться собой и в этом жанре —

Пример последний. «Амфитеатр — круглый ряд возвышений с местами для зрителей в римском театре. У нас так строят цирки».

*Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро*

А. В. Лавров

**«САНТИМЕНТАЛЬНЫЕ СТИХИ»
ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА И АНДРЕЯ БЕЛОГО**

21 мая 1938 г. В. Ф. Ходасевич делился в письме к Н. Н. Берберовой своими первыми впечатлениями от мемуарной книги Андрея Белого «Между двух революций»: «...читаю по странице в час — сил моих нет, какое вранье ужасное, горестное»¹. Давая в статье «От полуправды к неправде» детальный критический разбор этой книги и сопоставляя «незаслуженные и неумеренные похвалы», которые воздавал ему Белый в 1923 г. в неопубликованном предисловии к «берлинской» редакции воспоминаний «Начало века», с теми характеристиками, которых он удостоился десять лет спустя, Ходасевич заключал: «Нынешняя брань поистине стоит былых похвал: столь же она неумеренна и незаслужена. По этой причине она меня и не огорчает, как похвалы не радовали: знаю, что истинное его отношение ко мне — не там и не здесь, потому что и там, и здесь — надрыв, надрыг, самовзвинчивание»².

Действительно, подлинную картину взаимоотношений Ходасевича и Андрея Белого по мемуарам последнего уяснить невозможно; в заведомой предвзятости автора к персонажу убеждает, не требуя никаких дополнительных аргументов, предпринятая попытка литературного портрета: «Жалкий, зеленый, больной, с личиком трупика, с выражением зеленоглазой змеи, мне казался порою юнцом, убежавшим из склепа, где он познакомился уже с червем; вздев пенсне, расчесавши пробориком черные волосы, серый пиджак затянувши на гордую грудку, года удивлял нас умением кусать и себя и других» и т. д.³ Этот резкий до оскорбительности шарж, возможно, имеет под собой лишь одно нравственное оправдание: в нем сконцентрированы определенные устойчивые черты облика поэта, подмеченные современниками («Дорогой зеленый друг», — обращалась в письмах к Ходасевичу Нина Петровская⁴) и выделявшиеся им самим как неперменные составляющие образа его лирического персонажа; признававший себя за «всезнающего, как змея», в зрелые годы («Перед зеркалом», 1924), Ходасевич и двадцатилетним юношей предстал, в соответствии с определением Белого, «юнцом, убежавшим из склепа»:

Нет, молодость, ты мне была верна <...>
Ты тайной ночью в склеп меня водила
И ставила у темного окна⁵.

Цитированное стихотворение (1907) впервые увидело свет в составе первой книги стихов Ходасевича «Молодость», заглавие которой, по общему мнению и в соответствии с авторским замыслом, иронически контрастировало с ее содержанием. Валерий Брюсов, давая оценку сборника в статье «Дебютанты» (1908), отмечал преобладающий в нем «тон старческого бессилия»⁶. Виктор Гофман выражал надежду на то, что Ходасевичу в будущем удастся избежать «печальной судьбы многих скороспелых вундеркиндов, с их старообразною “молодостью”»⁷. Впрочем, лишенная специфически «юношеских» поэтических эмоций, «Молодость» Ходасевича все же выдавала возраст автора самой фактурой включенных в нее текстов, демонстрировавшей сугубую их зависимость от творчества признанных мастеров символистской школы. Тот же В. Гофман подмечал: «Как и обыкновенно в первых книгах начинающих поэтов, и у г. Ходасевича не обошлось без подражаний или, по крайней мере, бессознательного влияния полюбившихся образцов. Наиболее близкими поэту были, по-видимому, Блок («Кольца») и Брюсов (напр., «Гадание», «Все тропы проклятью преданы»)»⁸. Гофман не называет среди «полюбившихся образцов» Андрея Белого, может быть, потому, что сам Ходасевич акцентировал эту связь: заключающее «Молодость» стихотворение — «Пролог неоконченной пьесы» (12 декабря 1907 г.), посвященный Андрею Белому. Утверждая в нем:

Жребий поэтов — бичи и распятыя.
Каждый венчался терновым венцом (с. 70), —

Ходасевич не просто формулирует свое творческое кредо, но соотносит его с тем опытом «подражания Христу», который утверждал Андрей Белый и в лирических исповедях:

Облеките меня в багряницу!
Пусть вонзаются тернии в лоб.
Острым тернием лоб увенчайте! <...>
Распинайте меня, распинайте. <...>
На кресте пригвожден. Умираю.
(«Возмездие», 1901)⁹, —

и в «жизнетворческом» поведении¹⁰.

Среди поэтических учителей Ходасевича Белый занимает одно из самых заметных мест. В ряде юношеских стихотворений, не включенных автором в «Молодость», слышны отзвуки как «аргонавтических» гимнов Белого к солнцу («Достижение», 1905. — С. 202—204), так и его цикла «Тоска о воле»¹¹, воспевающего бегство из города на «вольный простор»:

Я не люблю вас, люди, люди,
Из серокаменных домов!
Вы не участвуете в чуде
Пророчества и вещей снов. <...>
Я вас покинул, люди, люди!
(«С простора», 1905. — С. 208).

Стихотворение «Осень» (1905), вошедшее в «Молодость», представляет собой вариацию поэтических мотивов «Золота в лазури» Белого¹²; в стихотворении «Протянулись дни мои...» (1907. — С. 55—56) Ходасевич явно ориентируется на образные ряды «послелазурных» поэтических опытов Белого, позднее получивших окончательное оформление в «Пепле» («На распутьях, в кабаках//Утолял я голод волчий»), вплоть до конкретных реминисценций: образ паука («Слышу шелест лап паучьих») в сочетании с мотивом любовного страдания («Долго мука сердце плавил,//И какая злая боль!», «Дни мои текут без жалобы») восходит к стихотворению Белого «Калека», опубликованному в № 3 журнала «Золотое руно» за 1906 г.:

Бежишь, — а мне чего-то жаль.
Ушла, — а мне так больно, больно.

Нет — не умру. Нет — буду жить.
О, этот тонкий, пьяный запах.
Пусть надо мной, где блещет нить,
Звенит комар в паучьих лапах¹³.

Аналогичным образом стихотворение из «Молодости» «Вечер холодно-весенний...» (1907) эксплуатирует «железнодорожную» тематику («Насыпи, рельсы и шпалы,//Извивы железной дороги...», «Поезд, гремя и качаясь,//Обдаёт меня ветром и паром» — с. 65), уже освоенную Белым в стихотворении «На рельсах» (1904)¹⁴. «...Андрей ли это Белый, только без очарования его зацепок <...>», — пронизательно замечал о «Молодости» Ходасевича И. Ф. Анненский, попутно касаясь первой книги поэта в статье «О современном лиризме»¹⁵.

Линии связи между Ходасевичем и Белым в «Молодости» затрагивали, однако, не только сферу поэтической фразеологии и тематико-стилевой регистр. В 1921 г., задумав переиздать свой первый сборник, Ходасевич написал к нему предисловие, в котором разъяснял свои побудительные мотивы: «...это очень слабая книжка, и мила она мне не литературно, а биографически. Она связана с дорогими воспоминаниями. <...> Есть в ней отзвуки той поры, когда символизм еще не сказал последнего своего слова, когда для некоторых, особенно таких юных, каков был я, он еще не застыл в формах литературной школы, а был способом чувствовать, мыслить и, более того, — *жить*. <...> Вижу, что даже отдельные образы, строки, слова этих стихов имели когда-то особый, ныне затерянный смысл»¹⁶. В этих высказываниях — первый набросок той характеристики символизма как творческого метода, ставящего перед собой не только эстетические, но и «жизнетворческие» цели, которую позднее даст Ходасевич в очерке «Конец Ренаты», открывающем его мемуарную книгу «Некрополь» («Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. <...> Это был ряд попыток, порой истинно героических, — найти сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства»)¹⁷. «Конец Ренаты» продиктован многими из тех

«дорогих воспоминаний», которые, в сознании зрелого Ходасевича, наполняют особым содержанием его молодость — и «Молодость». «Затерянный смысл» первой книги Ходасевича не в последнюю очередь связан с судьбами трех героев «Конца Ренаты» — Нины Петровской, Андрея Белого и Валерия Брюсова¹⁸, а также с наблюдениями и переживаниями самого Ходасевича, входившего в ближайший круг «посвященных» в их любовную драму (скорее всего, именно эту роль Ходасевича-«конфидента» определенно подразумевает Белый в своем позднейшем злоречии: «...он умел поразить прямою <...> кто мог подумать, что это — прием: войти в душу ко всякому; он и входил во все души, в них располагаясь с комфортом <...>»¹⁹).

Завершение первого сборника Ходасевича стихотворением, посвященным Андрею Белому, — знак тех близких, дружественно-доверительных отношений, которые установились между начинающим поэтом и уже маститым к тому времени писателем-символистом в 1907 г.²⁰ Посредницей между ними нередко оказывалась Нина Петровская, связанная в ту пору с Ходасевичем узами теснейшей дружбы и постоянного общения: в Москве она жила в доме князя Н. Э. Голицына в Большом Николо-Песковском переулке, где снимал квартиру и Ходасевич, летом 1906 и 1907 г. навещала его в имении Лидино (близ Бологого); в дни разлуки с Ходасевичем Петровская сетовала на нехватку «наших бесед и обстановки «сумасшедшего дома», которую мы создавали взаимной наличностью»²¹; в другом письме к Ходасевичу (от 11 мая 1907 г.) она замечала: «...меня не тешат контрасты, я ищу подобия. У нас с Вами есть какое-то печальное сходство»²². В неотправленном письме к Петровской, датированном 24-м ноября 1911 г. (днем кончины его отца), Ходасевич признавался: «...знайте, что я люблю Вас больше, чем всех других людей вместе»²³. Отношение Петровской к нему никогда не проявлялось с такой же силой и было переменчивым (в частности, серьезное охлаждение приходится на весну 1908 г.)²⁴, но, тем не менее, именно Ходасевич одно время был посвящен в самые интимные обстоятельства ее жизни и во все перипетии ее продолжавшегося романа с Брюсовым (а также знал и о характере ее взаимоотношений с Андреем Белым). Образы этих двух поэтов-символистов таятся в подтексте тех стихотворений из «Молодости», которые прямо или косвенно обращены к Нине Петровской.

Посвящение «Нине Петровской» предпослано только одному из стихотворений «Молодости» — «Sanctus amor» (с. 54—55), полемически соотносящемуся со стихотворениями Андрея Белого и Брюсова, одинаково озаглавленными («Предание»), отражающими отношения их авторов с Петровской и воспевающими, соответственно, идеально-«мистерияльную», «святую любовь» (Белый: «И вот навеки иссечен//старинный лозунг: “Sanctus amor”»²⁵) и земную чувственную страсть (Брюсов)²⁶, а также с заглавием книги рассказов Петровской «Sanctus amor», готовившейся к печати в издательстве «Гриф» в 1907 г.²⁷ и вышедшей в свет в 1908 г. «Sanctus amor» Ходасевича представляет собой ироническую реплику,

переводящую заданную тему, трактованную его предшественниками в соответствии с нормами «высокого» символистского стиля, в «низкий», бытовой план («Тебя целую в чаще слив, // Среди изрезанных скамеек»); аналогичным образом «минимализируется» пафос, пронизывавший «святую любовь» в интерпретации Белого и Брюсова, и отсекаются трансцендентные проекции:

И снова ровен стук сердец;
Кивнув, исчез недолгий пламень,
И понял я, что я — мертвец,
А ты лишь мой надгробный камень²⁴.

Еще одно стихотворение, включенное в «Молодость», — «К портрету в черной рамке. Послание к ***» (с. 58) в беловом автографе имеет подзаголовок «Послание к Нине Петровской» (с. 364). С образом Петровской связаны, как минимум, еще два стихотворения первой книги Ходасевича — «Воспоминание» (30—31 октября 1907 г., Петербург), посвященное Сергею Ауслендеру (и отражающее, по всей видимости, один из начальных эпизодов романа Петровской и Ауслендера), и «Цветку Ивановой ночи» (23 июня 1907 г., Лидино. — С. 69—70): написанное, вероятно, в дни пребывания Петровской в Лидине и непосредственно приуроченное к дню Ивана Купалы, оно, безусловно, учитывает в подтексте ее рассказ «Цветок Ивановой ночи» (октябрь 1903)²⁹. Характерно, что и в этом стихотворении уловима реминисценция из Белого — в строфе:

Но та же ночь, что сердце жмет
В неумолимых тяжелых лапах,
Мне как святыню донесет
Твой несказанный, дальний запах —

рифмовка *лапах*: *запах* напоминает о цитированном выше «Калеке» Белого с рифмующимися строками «О, этот тонкий, пьяный запах»: «Звонит комар в паучьих лапах»; в плане этих соотношений заключающие стихотворение Ходасевича строки «Я брошу в озеро венок, // И как он медленно потонет!» отсылают опять же к обоим «Преданиям» (у Белого: «И ей надел поверх чела // из бледных ландышей венок он»; у Брюсова: «И тихо снял с ее чела // Из белых ландышей венок он»³⁰). Стихотворения из «Молодости», указывающие на Петровскую, включают, таким образом, и указания на Белого; аналогичная ситуация — в посвященном Белому «Прологе неоконченной пьесы». Если разгадывать «затерянный смысл» этого стихотворения в плане биографических аллюзий, то строки «Будьте покойны! — все тихо свершится. // Не уходите! — не будет стрельбы» прочитываются совершенно однозначно; Ходасевич намекает на скандальный эксцесс (позднее описанный и в его мемуарах, и в мемуарах Белого), случившийся 14 апреля 1907 г. в Политехническом музее на лекции Белого: в антракте Петровская пыталась выстрелить из револьвера в Брюсова, но револьвер дал осечку (согласно воспоминаниям Ходасевича, жертвой покушения должен был стать Белый, что согласуется с интерпретацией события в «Начале века»: «Н *** появилась под кафедру с

револьвериком в муфте; пришла ей фантазия, иль рецидив, в меня выстрелить; но, побежденная лекцией, вдруг свой гнев обернула на... Брюсова (!) <...>»³¹.

Поэтические реминисценции и биографические намеки, пронизывающие «Молодость», безусловно, опознавались Белым со всей отчетливостью; не исключено, что он улавливал в стихотворениях этой книги и другие актуальные «жизненные» подтексты, скрытые от взгляда «непосвященных» и отражавшие опыт его общения с Петровской, Брюсовым и Ходасевичем. Но «Молодость» должна была обратить на себя заинтересованное и сочувственное внимание Белого не только в силу этих обстоятельств — не только благодаря содержавшейся в ней «тайнописи». Доминирующие в книге Ходасевича лирические эмоции, звучащий во многих стихотворениях мотив утраты возлюбленной, отражающий личную драму (разрыв в 1907 г. с женой, ушедшей к С. К. Маковскому), были Белому, который только что пережил тяжелейшую и мучительную историю взаимоотношений с Л. Д. Блок, отвергшей его любовные притязания, понятны и предельно близки. Формируя в 1908 г. свою книгу «Пепел», он, разумеется, не мог не заметить «пепельной» тональности поэзии Ходасевича, сказывающейся уже в первой строке первого стихотворения «Молодости» — «В моей стране»: «Мои поля сыпучий пепел кроет» (с. 51); не мог не распознать сходства той тусклой поэтической палитры, которая стала преобладать в его собственных стихах («Какие скудные, безогненные зори!»)³², с атрибутами «мертвенной страны» Ходасевича, заявленными в том же стихотворении-вступлении с программной отчетливостью:

В моей стране — ни зим, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владычествует осень,
Там — серый свет бессолнечных лучей. (С. 51)

«Молодость» вышла в свет в конце февраля или начале марта 1908 г.; надпись автора на экземпляре, преподнесенном Белому, гласит: «Дорогому и многоуважаемому Борису Николаевичу Бугаеву с глубокой любовью и благодарностью. Владислав Ходасевич. Весна 908» (С. 367). В том же году Белый написал два стихотворения, посвященных Ходасевичу, — «Сантиментальный романс» («1908 г. Апрель. Москва») и «Старинный дом» («1908 г. Август. Суйда»)³³; с посвящением Ходасевичу «Старинный дом» вошел в «Пепел», а «Сантиментальный романс» — в «Урну»³⁴. Готовя позднейшие издания своих стихотворений, Белый, как правило, снимал многочисленные посвящения, предпосланные текстам в «Золоте в лазури», «Пепле» и «Урне»; свою установку он разъяснял в письме к Иванову-Разумнику от 19 июня/2 июля 1914 г.: «Посвящение имеет цену, если оно есть действительно посвящение, а не просто *визитная карточка*; посвящения "*визитные карточки*" я уничтожил»³⁵. Адресованность «Старинного дома» и «Сантиментального романса» Ходасевичу явно не расценивалась Белым как жест литературного этикета и «визитная карточка». Оба посвящения были сохранены в берлинском издании «Стихотворений» 1923

года; более того: «Старинный дом» и «Сантиментальный романс» были помещены в этом издании одно за другим; в разделе «Прежде и теперь», в который вошли оба стихотворения, образовался как бы особый «ходасевичский» микроцикл. Разумеется, в таком решении Белого по-своему отразились чрезвычайно близкие отношения, связывавшие его с Ходасевичем во время жизни в Берлине, но это обстоятельство не умаляет тех смыслов, которые подразумевались автором в 1908 г., когда он решил сочетать два своих новых стихотворения с именем младшего соратника по символистскому движению.

Комментаторы стихотворений Андрея Белого отмечали, что в «Старинном доме» имеет место «переключка с некоторыми стихами первого сборника Ходасевича»³⁶, — правда, без указания конкретных примеров таких переключек. На наш — может быть, недостаточно внимательный и пронизательный взгляд — прямых цитатных аллюзий из «Молодости» в этом стихотворении Белого не наблюдается. «Сантиментальный романс» в этом плане более наглядно соотнесен с творчеством адресата посвящения: в «Молодость» входят стихотворения (упомянутое выше «Цветку Ивановой ночи» и «Старинные друзья»), в первой публикации составлявшие цикл «Сантиментальные стихи»³⁷. «Обычную изящную сантиментальность поэта» отмечал в рецензии на «Молодость» Виктор Гофман³⁸; та же особенность ранних стихов Ходасевича, как чрезвычайно характерная для творческого облика их автора, Белым, безусловно, была подмечена и воспринята сочувственно. Думается, что линии связи между «ходасевичскими» стихотворениями Андрея Белого и личностью и поэзией Ходасевича проходят не столько в плане конкретных образных переключек и реминисценций, сколько благодаря сходству «сантиментальных» любовно-психологических коллизий, нашедших свое отражение в «Молодости» и в лирике Белого 1907—1908 гг.

В предисловии к «Урне» Андрей Белый подчеркивал, что «лейтмотив этой книги — раздумье о бренности человеческого естества с его страстями и порывами», что в «Урну» он заключает свое «мертвое “я”»³⁹. Лирический субъект ранней поэзии Ходасевича мог бы описать свое мироощущение в тех же самых выражениях. Оба поэта отдают предпочтение сквозному лирическому сюжету, разрабатываемому во множестве их стихотворений этой поры: в различных модификациях проходит тема любовной утраты, неразделенной любви; эта тема составляет основное содержание «Сантиментального романса» («Друг друга нам, // Увы, не лицедреть»), в «Старинном доме» она подается в ироническом ключе (иронический ракурс часто предопределяет поэтическое мировидение Ходасевича) — в живописании ностальгических мечтаний «напудренной красотки семидесяти лет»: «Любовь, // Мечта, весна и сладость — // Не возвратитесь вновь».

«Архаические» аксессуары, которыми изобилует это стихотворение (и отчасти повторяющиеся в «Сантиментальном романсе»: «Зажжем кенкэтов // Бронзовых огни»; в «Старинном доме»: «Кенкэты и портреты»), на свой лад отражают последовательно проводившуюся Белым во второй

половине 1900-х гг. общую установку на традиции «золотого века» русской поэзии, на сигнализирующие о прошлом языковые пласты и стилиевые приемы. «Неоклассическая» поэтика, которой он отдает предпочтение во многих стихотворениях «Пепла» и в большинстве стихотворений «Урны», предполагала и воскрешение лирических жанров, активно эксплуатировавшихся в литературе давно минувших десятилетий. «Сантиментальный романс» и ряд других стихотворений Белого сходного эмоционального звучания представляют собой опыты элегического творчества на новый лад; в них налицо традиционная «элегическая ситуация меланхолического размышления и уединенного созерцания», призванная «создавать эмоциональную атмосферу “сладкой меланхолии”»⁴⁰. Один и тот же мотив любовного разуверения, звучащий во многих стихотворениях «Урны», являет собой пример характерно элегической монотонии, соответствующей «монотонности скорби, оплакивающей себя»⁴¹. В своих «архаизаторских» устремлениях Белый не был одинок: «неоклассическую» поэтику активно осваивали его ближайший друг Сергей Соловьев («Цветы и ладан», 1907; «Апрель», 1910), соратник по журналу «Весы» Борис Садовской («Позднее утро», 1909), рано умерший поэт Юрий Сидоров (его посмертная книга вышла с предисловием Белого)⁴²; первая книга Ходасевича также всецело вписывалась в этот ряд. Многие «сантиментальные» стихи, вошедшие в «Молодость», используют лексико-стилистические средства, присущие «старинной» поэзии, и в этом сказывалась осознанная творческая программа автора: «Шутя пою наивные слова» («Романс». — С. 64). Стихотворение Ходасевича «Поэт» имеет подзаголовок, указывающий на его жанровую природу: «Элегия», — и обрисовывает лирического персонажа, откровенно стилизованного под типовой облик элегического героя: «Печален день, тоскливо плачет ночь, // Как плеск стихов унылого поэта» (С. 65). «Наивные слова», звучащие в первой книге Ходасевича, рифмовались для Белого с его собственными попытками «сантиментального» творчества.

Элегические ламентации Ходасевича в биографическом плане подразумевали главным образом Марину Рындицу, Белый в своих лирических излияниях исповедовался о поруганном чувстве к Л. Д. Блок; параллелизм в этих психологических ситуациях подчеркивался и реальным сходством минорных настроений у обоих стихотворцев: с образами поэта-«мертвеца» («Sanctus amor») и «мертвого рассвета» («Утро», 1907. — С. 55) у Ходасевича созвучен «Мертвый переулочек» у Белого в «Старинном доме». С мотивами тоски, томления, смерти, преобладающими в «Молодости», связана по контрасту музыкальная тема, общая для «ходасевических» стихотворений Белого: «Рояль открыт. // Поет и плачет клавиш» («Сантиментальный романс»), «Рыдает сонатина // Поток томных гамм» («Старинный дом»); считая музыку наиболее «запредельным» из искусств, позволяющим расслышать «гаммы из неведомого мира»⁴³, Белый воспринимал ее как форму указания на то «живое “я”», которому суждено пробудиться «к истинному»⁴⁴. Посвящая свои стихотворения Ходасевичу, Белый не

только констатировал родство поэтических эмоций, но и одновременно намекал адресату на возможность изживания столь заворожившего его «мертвого» начала.

Образ «мертвого поэта» возникает у Белого и в одном из знаменитейших его стихотворений — «Друзьям» («Золотому блеску верил, // А умер от солнечных стрел» и т. д.), представляющем собой, опять же — в плане прослеженных соответствий с «золотым веком» русской поэзии, — попытку обновления «архаической» традиции «кладбищенской» элегии. Включая в 1908 г. стихотворение в «Пепел», Белый предпослал ему посвящение Н. И. Петровской: возможно, что тем самым поэт не только отдавал дань памяти былой «мистериальной» любви, но и учитывал новый круг ассоциаций — подразумевающих, в частности, заметный след, оставленный Петровской в первой книге Ходасевича, и, соответственно, прочерчивающих параллель между персонажем автоэпитафии Белого и тем «мертвецом», каким пытался представить себя автор «Молодости». Описывая в воспоминаниях «Между двух революций» 1908 год как «мертвый год», в котором «откладывались безнадежнейшие строчки “Урны”», Белый не случайно здесь же, следом изображает Ходасевича своеобразным «ангелом-хранителем» этих безысходных настроений: «...являлся зеленою гусеницей, облеченной в серую пару, В. Ф. Ходасевич; с икающим смехом сорил своим пеплом, рассказывая очередные мутнящие душу мне сплетни»⁴⁵. Уже отмеченные заведомая предвзятость и гротеск в этих и подобных им описаниях не позволяют воспринимать их как реальную картину; они — яркий пример того, что Ходасевич назвал «враньем ужасным, горестным». Что же касается осознававшейся Белым до конца своих дней глубинной связи с Ходасевичем в пору написания «Старинного дома» и «Сантиментального романа», то она имеет под собой подлинно пережитое — и творчески пережитое.

- 1 Письма В. Ходасевича к Н. Берберовой/Публикация Дэвида Бетеа. — Минувшее. Исторический альманах. 5. Paris, 1988. С. 321.
- 2 Возрождение. 1938. № 4133, 27 мая. С. 9.
- 3 *Белый Андрей*. Между двух революций. М., 1990. С. 223.
- 4 См.: Из переписки Н. И. Петровской/Публикация Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой. — Минувшее. Исторический альманах. 14. М.; СПб., 1993. С. 372, 377, 380, 384.
- 5 *Ходасевич В.* Стихотворения. Л., 1989. С. 52 (Библиотека поэта. Большая серия). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте указанием в скобках номера страницы. В комментариях Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека (с. 362) отмечено, что Белый пользовался образами этого стихотворения при создании портрета Ходасевича в «Между двух революций».
- 6 *Брюсов Валерий*. Среди стихов. 1894—1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 264.
- 7 Русская Мысль. 1908. № 7. Отд. III. С. 144.
- 8 Там же. С. 143.
- 9 *Белый Андрей*. Золото в лазури. М., 1904. С. 229—230.

- 10 Ср. свидетельство Н. Валентинова: «Однажды, придя ко мне, Белый стал около стены, прижал к ней крестом поднятые руки и почти со слезами стал жаловаться: «Я распятый, я на кресте. Всю жизнь от рождения я должен страдать. Страдания мои никто не знает» (*Валентинов Н.* Два года с символистами. Stanford, California, 1969. С. 51). Достоверность этого эпизода косвенно подтверждается эпистолярным материалом; например, 7 августа 1906 г. Белый писал Д. В. Философфу: «...я вот уже два года в положении человека, которого распинают, и не люди, а судьба» (Amherst College. Amherst Center for Russian Culture. USA). Тот же мотив — в стихотворении Белого «Вечный зов» (1903; «Золото в лазури». С. 18):
- Проповедуя скорый конец,
я предстал, словно новый Христос,
возложивши терновый венец,
разукрашенный пламенем роз.
- Тематические переключки между «Прологом неоконченной пьесы» и стихотворениями Белого отмечены в комментариях Джона Мальмстада и Роберта Хьюза в кн.: *Ходасевич В.* Собр. соч./Под ред. Джона Мальмстада и Роберта Хьюза. Т. 1. Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 286—287.
- 11 Альманах к-ва «Гриф». М., 1905. С. 9—22.
- 12 Параллель отмечена в примечаниях Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека (с. 363).
- 13 *Белый Андрей.* Стихотворения/Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad. Т. III. München, 1982. С. 133. В переработанной редакции и под заглавием «Паук» вошло в книгу Андрея Белого «Пепел» (СПб., 1909. С. 103—106).
- 14 Впервые опубликовано в «Альманахе к-ва “Гриф”» (М., 1905. С. 18—19); в этом же издании состоялся поэтический дебют Ходасевича.
- 15 *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 381.
- 16 *Ходасевич В.* Собр. соч. Т. 1. С. 279.
- 17 *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, <1939>. С. 8.
- 18 Их взаимоотношения, помимо «Конца Ренаты» и двух других мемуарных очерков Ходасевича («Брюсов», «Андрей Белый»), входящих в «Некрополь», характеризуются в новейших работах: «Жизнь и смерть Нины Петровской»/ Публикация Э. Гарэтто. — Минувшее. Исторический альманах. 8. Paris, 1989. С. 7—138 (с включением полного текста «Воспоминаний» Петровской); *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел». — «Ново-Басманная, 19». М., 1990. С. 530—589; *Митч З. Г.* Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном Ангеле» Валерия Брюсова. — Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 215—240; Письма Андрея Белого к Н. И. Петровской/Публикация А. В. Лаврова. — Минувшее. Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 198—214; *Grossman Joan Delaney.* Valery Briusov and Nina Petrovskaja: Clashing Models of Life in Art. — Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, California, 1994. P. 122—150.
- 19 *Белый Андрей.* Между двух революций. С. 223.
- 20 Подробнее см.: *Хьюз Роберт.* Белый и Ходасевич: к истории отношений. — Вестник Русского христианского движения. 1987. № 151. С. 150—151.
- 21 Письмо к В. Ф. Ходасевичу от 29 апреля 1907 г. — Минувшее. Исторический альманах. 14. С. 372—373.
- 22 Там же. С. 378.
- 23 Там же. С. 391.
- 24 Резкими высказываниями о Ходасевиче полны письма Петровской к Е. Л. Янтареву, относящиеся к этому времени: «Ну что Вам делать с этими хамами вроде Владьки. Это ведь будущий «барон» из «Дна» Горького. <...> Не написала ему

- ни строчки, и, вообще, моей дружбе с ним — конец» (Неаполь, 13/26 апреля 1908 г.); «...ах, как я ненавижу Владьку — узнала о нем еще подлости» (Флоренция, 18 апреля/1 мая 1908 г.) (РГАЛИ, ф. 1714, оп. 3, ед. хр. 3).
- 25 *Белый Андрей*. Золото в лазури. С. 158.
- 26 «Предание» Брюсова (1906) было посвящено Андрею Белому и представляло собой полемические вариации на темы его одноименного стихотворения (см.: *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1974. С. 290—292). Брюсов прочел свое «Предание» (аттестовав его как «подражание» Белому) в 1906 г. на вечере у Ходасевича в присутствии Белого (см.: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. С. 69—70).
- 27 О подготовке к печати этой книги оповещала газета «Голос Москвы» 4 июля 1907 г. (см. примечания Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой в кн.: *Минувшее*. Исторический альманах. 14. С. 387—388).
- 28 Ср. интерпретацию стихотворения в статье Н. А. Богомолова «Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича» (*Ходасевич В.* Стихотворения. С. 13).
- 29 Впервые опубликован в «Альманахе «Триф»» (М., 1904); перепечатан в кн.: «Юлия, или Встречи под Новодевичьим». Московская романтическая повесть конца XIX — начала XX века. М., 1990. С. 222—225.
- 30 *Белый Андрей*. Золото в лазури. С. 156; *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. С. 290. Параллель отмечена в комментариях Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека (с. 366). Согласно правдоподобному предположению Р. Л. Щербакова и Е. А. Муравьевой (*Минувшее*. Исторический альманах. 14. С. 386), с образом Петровской и ее приездом в Лидино связано стихотворение Ходасевича «Одинокая» (25 июня 1907 г. — С. 225), в «Молодость» не вошедшее и при жизни автора не публиковавшееся. В «Одинокой» также обнаруживается подтекст, указывающий на Белого — обыгрыванием заглавия его первой поэтической книги: «Я отторжена ширмой, // Не золотой, не лазурной»; ср. фразу из статьи Ходасевича «Девыцы в платьях» (1908): «Андрей Белый подарил нас <...> солнечностью в лазурности» (*Ходасевич В.* Собр. соч. Т. 2. Ann Arbor: Ardis, 1990. С. 43).
- 31 *Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 315. Ср.: *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. С. 19; *Гречихин С. С.*, *Лавров А. В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел». С. 582—583.
- 32 *Белый Андрей*. Урна. Стихотворения. М., 1909. С. 52 («Ночь», 1907).
- 33 Датировки приведены в кн.: *Белый Андрей*. Стихотворения. Берлин; Пб.; М., 1923. С. 191, 194.
- 34 *Белый Андрей*. Пепел. СПб., 1909. С. 119—122; *Белый Андрей*. Урна. С. 49—51.
- 35 РГАЛИ, ф. 1782, оп. 1, ед. хр. 5.
- 36 *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 596 (Библиотека поэта. Большая серия) (примечания Н. Б. Банк и Н. Г. Захаренко). Такое же указание — в комментариях С. И. Пискуновой и В. М. Пискунова (в кн.: *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 513) и в статье Роберта Хьюза «Белый и Ходасевич: к истории отношений» (с. 151).
- 37 См.: Литературно-художественная неделя. 1907. № 2, 24 сентября.
- 38 Русская Мысль. 1908. № 7. Отд. III. С. 143.
- 39 *Белый Андрей*. Урна. С. 11—12.
- 40 *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 56.
- 41 Там же. С. 72—73.
- 42 См.: *Сидоров Ю.* Стихотворения. М., 1910. С. 9—12.
- 43 *Белый Андрей*. Симфонии. Л., 1991. С. 119.
- 44 См.: *Белый Андрей*. Урна. С. 11 («Вместо предисловия»).
- 45 *Белый Андрей*. Между двух революций. С. 286, 288.

Сборник статей
к 60-летию В.Э.Вацуро

А. А. Ильин-Томич

«И МОИ» ПИСЬМА И. И. ДМИТРИЕВА К Д. Н. БЛУДОВУ

Обзору эпистолярного наследия Ивана Ивановича Дмитриева посвящено на редкость содержательное исследование, открывающее, в виде преамбулы, комментарий В. Э. Вацуро к самой представительной публикации дмитриевских писем в XX столетии¹. Здесь не только выяснено историко-литературное значение эпистолярия Дмитриева, окинута взглядом опубликованная его часть², представлен весьма полный (несмотря на обязательные уверения в отсутствии претензий на полноту) перечень неопубликованных писем поэта из архивохранилищ двух столиц³, но также названы наиболее огорчительные утраты — письма к Н. М. Карамзину, Д. Н. Блудову⁴ и Д. В. Дашкову. Обзор, сделанный В. Э. Вацуро, как и следовало ожидать, существенно повысил научную котировку дмитриевского эпистолярного текста, искусно стимулировав новые публикации. Анонимный редактор, назвавшийся «Редакция “Российского Архива»», обнародовал крайне любопытное письмо Дмитриева к Блудову от 8 августа 1820 г., находящееся в ГЦТМ⁵. Нам также трудно побороть соблазн предать тиснению три дмитриевских письма к тому же адресату, хранящиеся в РГАДА. Увы! И эти скромные добавления никоим образом не отменяют вывода о том, что письма Дмитриева к Блудову практически не сохранились, — по-прежнему, большая часть известных в печати ответных писем остается без дмитриевского ответа, лишь подтверждая справедливость наблюдения, сделанного его эпистолярным собеседником: «Какой-то дух, вероятно, нечистый, ибо он в некотором смысле враждует чистейшему из наших поэтов, и уже безо всякого сомнения злой в отношении ко мне, вооружился на мою переписку с вашим превосходительством»⁶.

Письма печатаются по автографам (РГАДА. Ф. 1274. Оп. 1. Д. 1751). Приносим читателю чувствительные извинения за вынужденную беглость и краткость сопроводительных пояснений.

1 Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 437 — 445.

2 Основным библиографическим источником является «История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой». (Л., 1962. С. 288 — 289, 841), которая может быть пополнена лишь весьма незначи-

- тельно — для примера укажем напечатанное в статье Александра Соколова «Русская Библиотека в Америке» (Морской Сборник. 1850. Т. 4. № 7. С. 37, подп.: Ал. Ск.) письмо И. И. Дмитриева к Н. П. Резанову 1803 года (ответ на давно известное биографам поэта апрельское письмо Резанова из Петербурга. — Русский Архив (далее: РА). 1866. № 8 — 9. Стлб. 1331 — 1334) и отрывок из письма к П. И. Соколову (январь 1823), помещенный в книге: *Сухомлинов М. И. История Российской Академии. Вып. 7. СПб., 1885. С. 59).*
- 3 Обратим, кстати, внимание на находящиеся в ОР РНБ 7 писем к Н. И. Гнедичу (1817 — 1832) из фонда П. Н. Тиханова (ф. 777), 3 письма к Г. Р. Державину (в печати известно лишь одно. — *Дмитриев И. И. Сочинения / Ред. и прим. А. А. Флоридова. Т. 2. СПб., 1893. С. 214*) и одно к А. М. Лунину из фонда Г. Р. Державина (ф. 247), письмо к Е. А. Карамзиной (б. д.) из фонда Н. М. Карамзина (ф. 336), 3 письма к кн. В. Ф. Одоевскому (в печати известны лишь два) в фонде 539 и 2 письма к Ф. П. Опочинину в фонде 545, о которых сообщается в кн.: *Аннотированный указатель рукописных фондов. Вып. 2. Л.: <ГПБ>, 1982. С. 116, 119, 231; Вып. 3. Л., 1983. С. 129, 144; Вып. 4. Л., 1984. С. 119; на письмо И. И. Дмитриева к Д. Н. Бангыш-Каменскому от 24 марта 1834 (ИРЛИ), публикуемое в статье А. Л. Осповата «Источниковедческая заметка к “Медному всаднику”» (В кн.: *Седьмые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Москва; Рига, 1995, в печати*), а также на записку И. И. Дмитриева к П. И. Мятлевой (б. д.) — ЦГАДА. Ф. 1271. Оп. 1. Д. 179. Отдельного разговора заслуживает служебная переписка Дмитриева (см., например, копии трех его декабрьских писем 1817 г. к А. С. Шувальгину в «Деле о доставлении тайн. сов. Дмитриеву сведений о жителях города, которым назначены денежные пособия Комиссией вспоможения» — ЦГИА гор. Москвы. Ф. 46. Оп. 8. Д. 1987. Л. 78, 89, 93 — 93 об.), выявлением которой никто пока не занимался, несмотря на пробуждающийся интерес к служебной деятельности поэта (ср.: *Клименко А., Савельев А. «Угодник одним законам». — Российская юстиция. 1994. № 7. С. 31 — 34).**
 - 4 Самим В. Э. Вацуро опубликовано замечательное письмо Дмитриева к Блудову от 16 июля 1813 года, хранящееся в РГАЛИ: *Письма русских писателей XVIII века. С. 418.*
 - 5 Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII — XX вв. Т. I. М., 1991. С. 29 — 31. Является ответом на письмо Д. Н. Блудова от 27 июля 1820 г. — РА. 1866, № 11 — 12. Стлб. 1652 — 1654; то же в кн.: *Ковалевский Ег. Граф Блудов и его время. СПб., 1866. С. 237 — 239, с опечаткой в дате, перекочевавшей в кн.: Цяловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799 — 1826. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1991. С. 219, и в комментарий «Редакции “Российского Архива”».*
 - 6 РА. 1866, № 11 — 12. Стлб. 1647.

Милостивый Государь Дмитрий Николаевич!

Хотя Вы и не хотите ко мне писать, но я, ответствуя на письмо почтенного Н. И. Кривцова¹, не могу воздержаться чтоб не напомнить

Вам о себе, и не принести вам чувствительной благодарности за 4 части Жоржеля¹. Как бы я желал иметь и последние³, которые, судя по выпискам, должны быть еще занимательнее первых. Как ни упала Фр.<анцузская> словесность, в сравнении с веком Луд.<овика> XIV или XV, но все еще согревает нас умом своим. Разумеется, что я не считаю Жоржеля одним из первых ее витязей.

Что сказать вам об нашей? доходят ли до вас отечественные ведомости и журналы? Консерватер, который в прошлом году открыл нам, что нынешняя наша изящная словесность получила направление свое от покойного Радищева, и почти покойника Нарезного⁴, ныне, уведомляя нас о принятии в члены Русской Академии Моск<овского> профессора Кач<еновского>, называет его: *Auteur célèbres par de nombreux ouvrages, qui se distingnent éminement par leur utilité et l'élegance du Stile*⁵.

Многочисленные же и превосходные творения сего знаменитого автора состоят из следующих пьес, нам известных: 1: О Российском красноречии⁶. 2: Состязание его с бывшим экспедитором М. Ю. Мартосом о банном строении⁷. 3: рецензия на третью часть моих Стихотворений⁸. 4: изъяснение о древнем Русском поединке на Палках⁹, подавшее повод Строеву и Калайдовичу к возражениям, но оные либеральными нашими журналами отвергнуты¹⁰. И, наконец 5: возражение Князю Шаликову на письмо его о попадье, найденной им в Малороссии. Здесь славный автор доказывает сильными доводами диалектики, что отнюдь не предосудительно попадье носить повсюду с собою связку ключей, которые искони признаваемы были *Символом доброго хозяйства*¹¹. Все сии многочисленные творения, плоды двадцати лет помещены в двух журналах¹². Жаль, что которое-нибудь из наших ученых сословий не соберет их, как законное свое достояние, в одном томике.

Между тем Киевский корреспондент Вестника Европы без малейшей жалости и уважения продолжает глумиться над нашим Историографом, как над малолетним школьником, разбирая уже третий месяц введение его в историю¹³. Бедный Карамзин! одни из земляков его говорят: мы и сами давно так об нем думали, другие дивятся, как они так долго не чувствовали его ничтожности! а постоянно приверженные к нему Авторы первого разряда, только грустят и восклицают: как жаль, что нет Блудова или Дашкова! — в прочем есть наша Литтература не избыльна в новостях: по крайней мере, повторяемые издания старых сочинений доказывают, что Авторы их умели угодить публике. Недавно я читал в М.<осковских> Ведомостях объявление о новом и полном издании басен Крылова, *любимейшего* нашего Российского *Лафонтена*¹⁴. Так изъясняется об нем Российский книгопродавец, равно возникают и другие старые Авторы, как призраки из сумрака чистилища; Московский Измайлов выдал собрание мелких переводов своих¹⁵, подражая Коченовскому и Жуковскому¹⁶; К.<нязь> Шаликов уже печатает два тома отборных своих сочинений, один стихов, а другой прозы¹⁷. А Пушкин *старый* уже почти дописал полное собрание своих стихотворений, и решительно хочет их тиснуть¹⁸.

Вот вам вкратце История нынешней нашей словесности¹⁹. Может быть, она не слишком займет вас в стране Мильтонов, Томсонов, Греев и Аддисонов, но вспомните Горацийев стих: «отечества и дым приятен» и извините болтовню давно не говорившего с вами, и искренно любящего и уважающего вас

Покорнейшего слуги
Дмитриева

Москва
1819
Апреля 2-го

- 1 Вероятно, то, при котором советник посольства в Лондоне Николай Иванович Кривцов прислал Дмитриеву из-за границы «последнее сочинение Прадта», о чем довольный получатель рассказывал в письме к А. И. Тургеневу 27 марта 1819 г. (Русская Старина (далее: РС). 1903. № 12. С. 715). Зарегистрированное в обзоре В. Э. Вацуро (Письма русских писателей XVIII века. С. 439) письмо Дмитриева к Н. И. Кривцову (ОР РНБ. Ф. 52. № 244), возможно, является тем ответом Кривцову, одновременно с которым посылалось комментируемое письмо к Д. Н. Блудову.
- 2 Речь идет о шеститомной книге Жана Франсуа Жоржеля (29 января 1731, н. ст. — 14 ноября 1813, н. ст.) «Воспоминания, к описанию событий конца Осьмнадцатого столетия служащие» (*Georgel J. F. Mémoires pour servir à l'histoire des évènements de la fin du dix-huitième siècle depuis 1760 jusqu'en 1806 — 1810...* Т. 1 — 6, Paris, 1817 — 1818). Возможно, что бурный интерес Дмитриева к этому сочинению основывался на желании скорее познакомиться с помещенным в заключительном томе описанием путешествия автора в Россию в 1799 году. Эта часть мемуаров, представляющая собой безызыскный источник по истории царствования Павла I (отреферирована А. О. Корниловичем: Депутация от Германского Великого Приорства Ордена Св. Иоанна Иерусалимского к Императору Павлу I. — Северный Архив. 1822. Ч. 3. № 15. Июль С. 222 — 238; переведена Н. Соболевским с предисловием А. Кизеветтера: Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913; рецензия К. Сивкова: Голос Минувшего. 1914. № 11. С. 274 — 275), не раз привлекала внимание историков павловской эпохи (см., например: РС. 1877. № 3. С. 573; № 7. С. 366; РА. 1895. № 4. С. 493, 494; 1909. № 7. С. 426; Исторический Вестник. 1901. № 7. С. 205; *Шильдер Н. К.* Император Павел I. СПб., 1901. С. 397, 585; *Эйдельман Н. Я.* Грань веков. М., 1982. С. 357).

О книжных увлечениях поэта см., например: *Н. И. П.* <Иванчин-Писарев Н. Д.> Библиофилы. — Москвитянин. 1843. Ч. 6. № 12. Смесь. С. 47; *Сорокин В.* Библиотека И. И. Дмитриева. — Книжные новости. 1937. № 23 — 24. С. 65 — 66; *Анохина Т. Г.* Дарственные надписи на книгах библиотеки Дмитриевых. — Рукописная и печатная книга в фондах Научной Библиотеки Московского университета. <Вып. 1>. М., 1973. С. 92 — 104; о их структурирующей роли для дмитриевского эпистолярия см. наблюдения В. Э. Вацуро в кн.: Письма русских писателей XVIII века. С. 442 — 443; о сходной страсти Блудова см.: Книжный Вестник. 1887. № 24. 15 декабря. Стлб. 1455; *Пясецкий А.* Граф Дмитрий Николаевич Блудов, как библиофил. — Известия книжных магазинов товарищества М. О. Вольф. 1898. № 12. Стлб. 248 — 251. Имеющие давнюю историю (см.: Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М.,

1895. С. 38 — 40, 43) книжные контакты Блудова и Дмитриева продолжались и после комментируемого письма: Блудов много лет доставлял Дмитриеву «микроскопическое» многотомное издание Вольтера (РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1656 — 1657, 1659, 1662; 1906. № 1. С. 128; Старина и Новизна. Кн. 2. СПб., 1898. С. 160), а в 1836 г. подарил печатным отчетом Министерства внутренних дел (РА. 1868. № 4 — 5. Стлб. 648; Старина и Новизна. Кн. 2. С. 190 — 191).
- 3 Дмитриев уже успел, по крайней мере, трижды попросить А. И. Тургенева (в письмах от 18 сентября и 4 ноября 1818 г., 9 января 1819 г.) о передаче этой просьбы Блудову (*Дмитриев И. И.* Соч. Т. 2. С. 233; РС. 1903. № 12. С. 714; Литературный Вестник. 1901. Т. 1. № 1. С. 42). Отвечая на публикуемое письмо (полученное им в Лондоне почти через год после отправления: «...Оно весновало и провело большую часть лета в Петербурге; остальное время, то есть осень и зиму, путешествовало по Германии, отдыхало в Париже и наконец прибыло в Англию...»; ср.: *Дмитриев И. И.* Соч. Т. 2. С. 259), Блудов оправдывался: «Я ее <«грамотку» Дмитриева. — А. И. -Т.> принял, как верный Арзамасец: с радостью, которую вы без труда можете себе вообразить, и — с смирением, ибо, если не совсем, то, по крайней мере, отчасти заслужил ваши упреки. Доставя к вам первые четыре тома Жоржеля, я, конечно, должен был послать за ними вслед и пятую часть его Записок, и реляцию его путешествия; но признаться ли? мне эти произведения аббата экс-иезуита показались так мало достойны вашего внимания, что я не захотел даже выписать их из Франции. Чувствую, что такое оправдание весьма неудовлетворительно; последние части сочинения всегда нужны, по крайней мере, для порядка, в такой порядочной и прекрасной библиотеке, какова ваша. Зато я и не думаю оправдываться: просто винюсь и спешу, сколько могу теперь, загладить свою вину. По счастью, нашел аббата Жоржеля в одной Лондонской книжной лавке, и как скоро случится добрый, сговорчивый курьер, то нагружу на него свою посылку к вам, поруча ее посредничеству графа Каподистрии. Надеюсь, что он будет исправнее других моих комиссионеров» (РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1648).
- 4 Имеется в виду следующее место из анонимно напечатанной в петербургской газете «Le Conservateur Impartial» (1817. № 77) статьи В. К. Кюхельбекера «Coup d'oeil sur l'état actuel de la littérature russe»: «Несмотря на усилия Радищева, Нарезного и некоторых других, на усилия, которым, быть может, со временем узнают цену, в нашей поэзии даже до начала 19 столетия господствовало учение, совершенно основанное на правилах французской литературы» (напечатанный в 1817 г. в «Вестнике Европы» (Ч. 95. № 17 — 18. С. 156; далее: ВЕ) перевод этой статьи, выполненный М. Т. Каченовским, цитируется нами по кн.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 434 — 435; см. также содержательный комментарий В. Д. Рака — там же. С. 742 — 743). Нельзя с уверенностью ответить, помнил ли поэт, что в лице Блудова, он беседует с одним из авторов этой газеты (см.: *Гласе А.* — Проблемы авторства В. К. Кюхельбекера. — Русская литература. 1966. № 4. С. 145 — 146), собиравшимся к тому же посвятить отдельную статью А. Н. Радищеву (*Батюшков К. Н.* Соч. Т. 2. М., 1989. С. 481; ср. комментарий О. А. Проскурина в кн.: «Арзамас». Т. 2. М., 1994. С. 564). Авторство Кюхельбекера, над фонетической стороной фамилии которого Дмитриев будет через год посмеиваться в беседе с В. И. Панаевым (Вестник Европы. 1867. т. 3. № 9. Отд. I. С. 269), по-видимому, осталось ему неизвестным.
- 5 В информационной заметке о заседании Российской Академии 8 марта 1819 г. (Le Conservateur Impartial. 1819. № 23. 21 Mars / 2 Avril. P. 103) был приведен во французском переводе фрагмент речи, в которой президент Академии А. С.

Шишков представлял новых кандидатов. В подлиннике слова Шишкова о Каченовском звучали так: «Долговременные упражнения его в российской словесности и многие изданные им сочинения, сколько пользою своею, столько же и чистотою слога отличающиеся, кажется мне, по справедливости отверзают ему двери в сие почтенное сословие» (*Сухомлинов М. И.* История Российской Академии. Вып. 7. СПб., 1885. С. 468). Свои претензии к «Le Conservateur Impartial» (и заодно к Академии, сделавшей столь неудачное и несвоевременное приобретение — ср. в письме к другому корреспонденту от 27 марта 1819 г. — РС. 1903. № 12. С. 715.) Дмитриев почти дословно повторил через неделю, 10 апреля 1819 г., в письме к А. И. Тургеневу (Соч. Т. 2. С. 245). А в конце месяца поэту предстояло узнать из письма Карамзина следующее: «Ведаешь ли, что ты избрал Каченовского в члены Рос. Академии? Я положил белый шар и за себя и за тебя, и за Жуковского, и за Оленина. Это совсем не великодушие. Критика его весьма поучительна и добросовестна. Не имею духа бранить тебя за твое негодование; но сам не хочу сердиться» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 261).

Истоки конфликта И. И. Дмитриева с М. Т. Каченовским подробно проанализированы (см.: *Вацуро В. Э.* И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века. — XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 166 — 167). Конкретные обстоятельства этой размолвки известны, в частности, по книге М. А. Дмитриева «Мелочи из запаса моей памяти» (М., 1869. С. 117 — 118). По другому сообщению этого же мемуариста, его дядя не ограничился при объяснении с Каченовским констатацией, что издаваемый последним журнал ему теперь «ни друг, ни сват», но и добавил, «что с этих пор они не знакомы». «Так они и расстались, — говорит М. А. Дмитриев, — и что странно, с этой минуты оба, разом, невзлюбили друг друга» (*Дмитриев М. А.* Главы из воспоминаний моей жизни. — ОР РГБ. Ф. 178. М. 8184-1. Л. 83 об.). При этом Каченовский навсегда остался уверен в «коварном характере И. И. Дмитриева» (*Снегирев И. М.* Дневник. Т. 1. М., 1904. С. 91, запись от 24 августа 1824 г.).

- 6 *К Каченовский М. Т.* > Взгляд на успехи Российского витийства в первой половине истекшего столетия. — ВЕ. 1811. Ч. 59. № 19. С. 182 — 211; то же: Труды Общества любителей российской словесности. Ч. 1. Кн. 1. М., 1812. С. 17 — 52.
- 7 Речь идет о полемике, развернувшейся на страницах ВЕ из-за анонимно изданной книги «Исследование банного строения, о котором повествует летописец Нестор» (СПб.: В типографии Ивана Глазунова, 1809. 35 с.; авторство И. Р. Мартоса установлено в статье: *Лазаревский Ал.* Иван Романович Мартос (р. ок. 1760 1831). Биографический очерк. — Киевская Старина. 1895. № 10. С. 51; ср.: *Модзалевский В. Л.* Малороссийский родословник. Т. 3. Киев, 1912. С. 459; Русские анонимные и подписанные псевдонимами произведения печати. 1801 — 1926: Библиографический указатель. Вып. I. Л., 1977. С. 101). Написав рецензию на это сочинение (ВЕ. 1810. Ч. 49. № 1. С. 60 — 70, подп.: К.), Каченовский получил из Петербурга антикритику Мартоса (1810. Ч. 53. № 18. С. 145 — 154, б. подп.), на которую вскоре отвечал (1810. Ч. 54. № 23. С. 218 — 230, подп.: К.), Затем из северной столицы пришла статья И. Р. Мартоса «Изложение споров о банном строении, о котором повествует летописец Нестор» (1811. Ч. 60. № 22, С. 116 — 129; 1812.. Ч. 61. № 1. С. 25 — 52, б. подп., ср.: *Лазаревский Ал.* Указ. соч. С. 54), в которую Каченовский вставил обширные куски своего текста, помеченные «Примечание г. Критика», и завершил дело статьей: «Еще несколько слов о банном строении» (1812. Ч. 65. № 17. С. 38 — 56, подп.: К.). За участие в этой научной дискуссии М. Т. Каченовский был удостоен следующей характеристики в «Парнасском Адрес-Календаре» А. Ф. Воейкова: «Великий государ-

ственный архивариус, хранитель древней пыли, обер-банщик торговых Гиппокренских бань, бессменный член банного строения, церемониймейстер предбанников, ордена бани кавалер; имеет через плечо веник на лыке» («Арзамас». Т. 2. М., 1994. С. 8).

Пренебрежительная интонация, с которой Дмитриев высказывается в разбираемом письме если не о самом И. Р. Мартосе, то, во всяком случае, о его сочинениях, несколько контрастирует с рассказом Ивана Петровича Мартоса в письме к своему родственнику Ивану Романовичу о беседах с поэтом в ноябре 1817 г.: «В другой раз моего с ним свидания, опять о вас говорил, и очень много; я заметил, что он вами интересуется и особенно уважает; говоря о вас и о ваших трудах, сказал: он писал, писал — и все это брошено!» (Киевская Старина. 1896. № 6. С. 348 — 349; о дальнейших контактах И. Р. Мартоса, служившего при Дмитриеве экспедитором во 2-й Экспедиции Министерства Юстиции (в тексте комментируемого письма: «М. Ю.»), со своим бывшим министром см.: *Каннист В. В.* Собр. соч. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 543, 544, 546), подтверждающая правоту анонимного мемуариста: «С знакомыми он обращался двулично: за глаза не щадил никого, а в глаза казался чуть не другом. Раз, посреди гостей своих, он описывал Погодина самыми черными красками, называл его и подлецом и пронырой, говорил, что удивляется людям, которые принимают к себе такого негодяя. Вдруг, как нарочно, приезжает Погодин. Все пришли в смущение и ожидали истории, вроде проводов в шею. Ничего не бывало! Дмитриев вскочил с места, протянул дружески руку вошедшему гостю, упрекая его, что давно не навещал старого знакомого...» (РС. 1890. № 6. С. 679).

- 8 Сводку сведений об отношении Дмитриева к этой рецензии (ВЕ. 1806. Ч. 26. № 8. С. 278 — 300; Ч. 27. № 9. С. 42 — 54) см.: *Вацуро В. Э. И. И.* Дмитриев в литературных полемиках... С. 175 — 176; ср: *Дмитриев И. И.* Соч. Т. 2. СПб., 1893. С. 201 — 204, 206 — 207. Возможно, что включением этого крайне неприятного для себя пункта в намеренно зауженный список ученых трудов Каченовского, призванный, по мысли Дмитриева, подчеркнуть научное и литературное ничтожество издателя «Вестника Европы», поэт намеревался напомнить былые подвиги Д. Н. Блудову, напавшему в 1806 г. на Каченовского с удачной антикритикой (распространялась в рукописи; текст см. в кн.: *Дмитриев М. А.* Мелочи... С. 267 — 278), и тем побудить его к новым выступлениям (о неустанных попытках И. И. Дмитриева организовать литературное сопротивление Каченовскому свидетельствует множество источников; укажем, для примера, письма И. И. Дмитриева и В. Л. Пушкина к кн. П. А. Вяземскому: Старина и Новизна. Кн. 2. СПб, 1898, по указ.; «Арзамас». Т. 2. М., 1994. С. 435, 437, 440).
- 9 Имеется в виду: *К. Каченовский, М. Т.* О судебных поединках. — ВЕ. 1811. Ч. 57. № 10. С. 115 — 125; перепечатано: Рассуждение О судебных поединках, читанное Членом Михаилом Трофимовичем Каченовским. — Записки и Труды Общества Истории и Древностей Российских. Ч. 1. М., 1815. С. 29 — 43.
- 10 Сделанный П. М. Строевым жесткий разбор «Рассуждения О судебных поединках», несмотря на цензурные потери (по-видимому, существенно обесмыслившие текст), все же увидел свет в «Сыне Отечества» (1815. Ч. 26. № 52. С. 253 — 254, подп.: С; 1816. Ч. 27. № 6. С. 251 — 256, подп.: Неизвестный Грек; возражение М. Т. Каченовского — ВЕ. 1816. Ч. 85. № 1. С. 68 — 69; об извинениях Н. И. Греча и перед Каченовским, и перед его критиком см.: *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды П. М. Строева. СПб., 1878. С. 58), а вот строевский отзыв на статью Каченовского «О славянском языке вообще и в особенности о церковном» (ВЕ. 1816. Ч. 89. № 19 — 20. С. 241 — 263, подп.: К.) так и не был напечатан, несмотря на опасения Каченовского, писавшего о своем новом

рассуждении: «Приговора о нем читатели благоволят искать в «Сыне Отечества», куда многое до меня касающееся изволит сообщать один юный критик, современный наблюдатель Русской Словесности <Каченовский изданию раскрывает псевдоним своего зоила намеком на издававшийся П. М. Строевым в 1815 году журнал «Современный Наблюдатель Российской Словесности». — А. И-Т>, покровительствуемый обществом издателей «Сына Отечества» и весьма уважаемый книгопродавцами. Желаем юному критику по окончании продолжаемых им наук, быть еще более полезным...» (ВЕ. 1816. Ч. 89. № 19 — 20. С. 309 — 310). Н. И. Греч, смягчая пиллолю комплиментами Каченовскому (Сын Отечества. 1816. Ч. 34. № 47. С. 69), готовил его к скорому появлению строевской критики: «Опровержение сих старинных заблуждений, конечно, возродит желание оспаривать доводы г. Каченовского, и хотя мы уверены в истине сих его мнений, но с удовольствием станем помещать возражения на оные, чтоб дать ему повод и способы доказать их еще очевиднее. — При сем случае поставляем долгом заметить, что мы отнюдь не присваиваем себе права и обязанности разбирать выписки из метрических книг о времени и месте рождения и послужные списки об учении, службе и чинах тех особ, которые рассудят сообщать нам свои замечания» (Там же. С. 90), а в следующем номере своего журнала обнадеживал Строева: «Приглашение наше присылать к нам замечания на любопытную статью г. Каченовского о Славянском языке, не было напрасно. Мы получили целую тетрадь возражений. Уведомляем неизвестного нам г. Критика, что его статья напечатана будет, по пропуске оной Цензурою, в непродолжительном времени» (Там же. № 48. С. 119), не забывая также похваливать издателя «Вестника Европы» (Там же. № 50. С. 188; № 51. С. 242). 20 июля 1818 г. Дмитриев писал А. И. Тургеневу: «Нет лучше ремесла журналиста: говорит, что хочет, бранит кого хочет и нет апелляции, потому что журналисты сделали между собой союз, чтоб друг на друга ничего не печатать. Калайдович посылал замечание на одну пьесу К., и «Сын Отечества» не напечатал» (Соч. Т. 2. С. 232). Возможно, материалом для умозаключений Дмитриеву послужило знакомство с письмом Н. И. Греча к П. М. Строеву от 30 ноября 1816 г. с объяснениями по поводу ненапечатанной рецензии и засвидетельствованием почтения К. Ф. Калайдовичу (см.: Барсуков Н. П. Указ. соч. С. 59).

- 11 Текст, описываемый Дмитриевым, нами пока не обнаружен.
- 12 То есть в ВЕ и Записках и Трудах Общества Истории и Древностей Российских.
- 13 Ф. <Каченовский М. Т.>. От Киевского жителя к его другу. (Письмо II). — ВЕ. 1819. Ч. 103. № 2. С. 117 — 132; № 3. С. 198 — 208; № 4. С. 289 — 298; Ч. 104. № 5. С. 45 — 53; № 6, С. 124 — 138. М. А. Дмитриев сообщает, что за нападки «Вестника Европы» на Карамзина «дядя почти возненавидел Каченовского» (ОР РГБ, ф. 178, М. 8184-1, л. 83 об.). Сам же историограф призывал приятелей не отвечать критику, утверждая, «что если бы могло что-либо оскорбить его самолюбие, то это не ничтожество замечаний Каченовского, но важность, какую придает им Дмитриев» (Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. СПб., 1899. С. 213).
- 14 Московские Ведомости. 1819. № 26. 29 марта. С. 647 (объявление книгопродавца Матвея Петровича Глазунова). Дмитриева, с давних пор именуемого «русским Лафонтеном», «нашим единственным Лафонтеном» (см., например: Переписка А. Х. Востокова. СПб, 1873. С. XIX — XXI; Вауцо В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках... С. 151, 177) или даже «соперником» Лафонтена (*Грамматин Н.* Стихотворения. Ч. 1. СПб., 1829. С. 33), не могли не задеть подобные формулировки. О его творческих и жизненных взаимоотношениях с Крыловым см.: Витберг Ф. Первые басни И. А. Крылова. — Известия ОРЯС ИАН. 1900. Т. 5.

- № 1; *Серман И. З.* Крылов — баснописец. — Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 237 — 250; *Вацуро В. Э. И. И. Дмитриев в литературных полемиках...* С. 162 — 166; *Петриченко К. Л.* Некоторые тенденции в развитии басни XIX в. (И. А. Крылов и И. И. Дмитриев). — Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1991. № 4. С. 29 — 32. Неизвестный мемуарист, недоброжелательствующий Дмитриеву, утверждал, что тот «завидовал славе Крылова и не мог равнодушно переносить похвалы этому баснописцу» (РС. 1890. № 6. С. 680).
- 15 *Измайлов В. В.* Переводы в прозе. Ч. 1 — 6. М., 1819 — 1820. Возможно, что перечисление «старых Авторов», возникающих с новыми изданиями давних сочинений, «как призраки из сумрака чистилища», призвано было мотивировать проведение 21 ноября 1818 г. (*Дмитриев И. И.* Соч. Т. 2. СПб., 1893. С. 237) книги «Сочинения И. И. Дмитриева». Ч. 1 — 3. М., 1818, которую Блудов получил, лишь вернувшись в Россию (27 июля 1820 г. он благодарил поэта «за прекрасный во всех отношениях подарок, отправленный вами ко мне в третьем году, но полученный мною только третьего дня. Это последнее обстоятельство не удивит вас, когда вы вспомните, что посредником между нами был Тургенев...» — РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1652).
- 16 Имеются в виду: Библиотека Повестей и Анекдотов, изданная М. Каченовским. Ч. 1 — 5. М., 1816 — 1817; Повести, Анекдоты и Смесь, изданные М. Каченовским. Ч. 1 — 5. М., 1819 — 1820, и, возможно, изданный В. А. Жуковским сборник: Для немногих: Für Wenige. № 1 — 6. М., 1818. (Титульный лист принадлежавшего И. И. Дмитриеву экземпляра воспроизведен в кн: Рукописная и печатная книга в фондах Научной Библиотеки Московского университета. <Вып. 1>. М., 1973.)
- 17 *Шаликов П. И.* Сочинения. Ч. 1 — 2. М., 1819.
- 18 В. Л. Пушкину, занимавшемуся подготовкой издания своих стихотворений, по крайней мере, с осени 1818 г. (*Михайлова Н. И.* Письма В. Л. Пушкина к П. А. Вяземскому. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 222), удалось осуществить это намерение лишь через несколько лет: Стихотворение Василия Пушкина. СПб., 1822.
- 19 Блудов отвечал 25 марта / 6 апреля 1820 г. из Лондона, стараясь, как кажется, уклониться от дмитриевского призыва на литературное ристалище: «Прибавить ли, по вашему вызову, несколько слов о литературе Английской и о так называемой, нашей современной? Последняя от меня скрылась за облако отдаления; до нас сюда не может достигнуть ни один печатный листок русских типографий, ни один звук наших лир, или балалаек. Благодаря вам, я на сих днях вспомнил, что есть некто Каченовский, некто Шаликов и пр. и пр.; что эти люди с жаром и важностью спорят о ключах некоторой пощады, и с тяжелым легкомыслием невежества шутят над нашим историографом. Бог с ними! ужасная болезнь, от которой я почти два года страдаю, которая лишила меня, правда, не жизни, но живости, и, беспрестанно умножаясь, иссушает остаток сил моих, физических и моральных, сделала однако ж мне и пользу: от нея я уже не чувствую ни малой досады ни на какую глупость. Беседа и Академия, журналы Москвы и Петербурга, уже не могут ни взбесить, ни рассмешить меня; по крайней мере, мне так кажется в Лондоне; не знаю, как будет, когда возвращусь в Россию» (РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1649).
- 20 «Что сказать о состоянии здешней словесности? — спрашивал в ответном письме Блудов. — Вы, милостивый государь, по старой и благоразумной привычке, еще называете Англию отечеством Аддисонов, Попов, Стилей, полагая сей титул в

числе других ея славных титулов. Поверите ли, что ныне уважение к блистательному веку королевы Анны здесь едва терпимо? И кто, из Англичан или иностранцев, имеет дерзость пленяться красноречивою простотою Аддисоновой прозы, или глубокомыслием, всегда ясным, стихов Попа, и сильною краткостью его выражений, тот, благодаря господствующему вкусу, слывет литературным еретиком. Чтоб быть православным, надобно поклоняться поэтам предшествовавших веков, и чем древнее, тем лучше, начиная от Мильтона и поднимаясь к Шекспиру, Спенсеру, или, что еще почтеннее, к Чоусеру и другим песнопевцам или песельникам 14-го столетия. Любовь к средним векам и ко всему готическому, здесь почти общая; от каменных зданий перешла и к творениям воображения. В этом согласны все партии и все нации, составляющие Великобританскую; о прочем, как о литературных так и о политических предметах, беспрестанные разногласия и споры, кои, однако ж, довольно мирным образом, гремят в журналах, в парламенте, иногда на площадях, и в некоторых домах за вечерними обедами. Сей дух разделения, на партии и нации, очень заметен в том как определяются места нынешнего славного триумvirата живых поэтов. Как у нас на Руси, в Московском университете, удивляются одному Мерзлякову, в Беседе — только Шихматову, а в доме Оленина — Гнедичу; так и здесь Ирландцы с упрямством и запальчивостью ставят выше всех своего земляка Мура, которого мы, Арзамасцы, могли бы назвать английским Батюшковым; шотландцы готовы сражаться за поэмы, а особливо за романы, в самом деле прекрасные, Вальтера Скотта, также как в старину сражались за свою независимость; наконец англичане, и более прочих принадлежащие к оппозиции, не дозволяют никого сравнить с лордом Байроном. Вот мнения трех королевств о трех стихотворцах» (Там же. Слбб. 1649 — 1651).

2

Милостивый Государь Дмитрий Николаевич.

Приветствуя вас с благополучным возвращением¹, желаю от всей души, чтоб природный климат восстановил ваше здоровье, между тем чувствительно благодарю вас за ваше письмо² и доставление мне последних двух томов Жоржелевых записок.

Признаюсь, что я ожидал в 5-м томе найти более, нежели увидел: ожидал, что он развернет характер Робеспьера, опишет его силу, его падение. Вместо того он затер его Дантон~~ом~~* с товарищи. Робеспьер его ничем не ужаснее того, который подарил ему перстень. Словом г. Аббат только что грамотен и не глуп, а не Автор³.

Сохрани Бог, чтоб и у нас, по привычному нам подражанию, не обратиться к Тредияковскому и Буслаеву⁴. Московские наши поэты, пока делятся каникулы, замолкли, впредь до воззвания Антона Антоновича⁵. Один только неутомимый Вестник Европы движет свой жернов без отдыха. Мир им, а я между тем наслаждаюсь воркованием голубей, игохтаньем Индеек, визгом Павлина и громогласием домашнего лирика Пе-

* Первоначально Дмитриев ошибочно написал «Робеспьером», следовательно, имеется в виду творительный падеж — «Дантоном с товарищи», но в результате новой описки в тексте осталось «Дантон»

туха в моем птичнике, посреди цветущего сада ⁶. Не смею продолжать, сколько б ни хотелось говорить с вами. Приедем надобно дать отдохнуть и осмотреться. И так препоручаю себя в продолжение вашей приязни ⁷, всегда для меня лестной, и с душевным почтением навсегда имею честь быть

Милостивый Государь!
вашим покорнейшим слугою
Иван Дмитриев

NB. Почтеннейшей вашей супруге ⁸, покорнейше прошу вас засвидетельствовать также душевное мое почтение.

Москва

1820

Июля 12 дня

- 1 Д. Н. Блудов приехал в Петербург между 27 и 30 июня 1820 г. (Санкт-Петербургские Ведомости. 1820. № 53. 2 июля. С. 651).
- 2 Цитированное нами выше письмо от 25 марта / 6 апреля 1820 г.
- 3 Дмитриевское словоупотребление может быть пояснено отрывком, переведенным Д. П. Севериным: *Вальтер*. Автор, или Творец. — ВЕ. 1809. Ч. 45. № 10. С. 81 — 90, подп.: Д... С...нь.
- 4 Поэт первой половины XVIII столетия Петр Буслаев (см. его поэму в кн.: *Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII в. в. <Л.>*, 1970. С. 288 — 299, а также биографическую статью А. М. Панченко в кн.: *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. I (А — И). Л., 1988. С. 136).
- 5 51-е заседание Общества любителей российской словесности состоялось 5 июня 1820 г., а следующее — лишь 30 октября. «Было время, — сокрушался Дмитриев еще в начале года (в письме к кн. П. А. Вяземскому от 26 января — Старина и Новизна. Кн. 2. СПб, 1898. С. 133), — что я хвастался московскими литераторами, а теперь пускай хвастается ими Антон Антонович» (т. е. председатель ОЛРС А. А. Прокопович-Антонский). Под «московскими нашими поэтами» Дмитриев разумел, в первую очередь, кн. П. И. Шаликова и В. Л. Пушкина — сообщая 18 октября 1820 г. об их недугах кн. П. А. Вяземскому, он восклицал: «Вы можете представить хлопоты Антона Антоновича: на них только и была надежда к первому заседанию словесников» (Там же. С. 141).
- 6 Дом и сад Дмитриева обстоятельно описаны его племянником (*Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни*. — ОР РГБ. Ф. 178. М. 8184-1. Л.90 — 91); сводку сведений об этом многократно воспетом разными сочинителями месте см. в работе: *Чулицкий В. И. И. Дмитриев*. — Журнал Министерства Народного Просвещения. 1902. № 4. С. 387.
- 7 Ответ Блудова от 27 июля 1820 г. из Петербурга напечатан: РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1652 — 1654.
- 8 Анна Андреевна Блудова (урожд. княжна Щербатова), 1777 — 1848.

Милостивый Государь

Дмитрий Николаевич.

Вручитель сего письма, Московский Полицеймейстер и полковник г. Микулин¹, просил меня доставить ему приятный случай представиться Вашему Превосходительству.

Тем охотнее исполняю его желание, что по родственной связи моей с ним², коротко знаю и благородные свойства и усердную деятельность его по настоящему служению. — Хотя он не скакал во всю прыть, а плотно сидел в управе благочиния³ или в своем кабинете.

Малейшее к нему благоволение вашего превосходительства⁴ уже сделает его счастливым, и меня обяжет новою к вам благодарностию.

Между тем покорнейше прошу вас и Милостивую Государыню Анну Андреевну принять поздравление мое с новым годом и искреннее желание вам провесть его, как и многие впредь, в постоянном благополучии.

О себе же донесу, что старость моя хоть и в полном изречии, но не изменила во мне чувств душевно<го> почтения и преданности, с коими имею честь пребыть

Милостивый Государь!

Вашего Превосходительства,

Покорнейший слуга

Иван Дмитриев

Москва

1837

Января 30 дня

1 Михаил Иванович Микулин родился в 1791 г. (ЦГИА гор. Москвы. Ф. 4. Оп. 14. Д. 1210. Л. 40; Д. 1213. Л. 3) в семье отставного поручика, умер 2 декабря 1847 (Там же. Ед. хр. 1216. Л. 5); похоронен в селе Кожино Рузского уезда Московской губернии, «в склепе при Воскресенской церкви, им построенной» (*Шереметевский В. В.* Русский провинциальный некрополь. Т. 1. М., 1914. С. 552). Участник войны 1812 — 1814 гг. (капитан — 1814; ордена Св. Анны 4 и 2 класса; св. Владимира 4 ст. с бантом; прусский военный орден «за достоинство»), уволенный от службы майором (1816), определился в Департамент Государственных имуществ Министерства финансов, затем — в Департамент разных податей и сборов того же министерства (1817), после чего уехал в Оренбургскую Казенную палату советником по отделению питейного сбора (1818), откуда в августе 1820 г. «по прошению уволен с прежним майорским чином» (ЦГИА гор. Москвы. Ф. 4. Оп. 14. Д. 1213. Л. 5 об. — 6). По воцарении Николая I снова вступил в службу — капитаном в корпус жандармов (Высочайший приказ 29 ноября 1826 г.), с декабря 1827 г. — снова майор, 31 мая 1828 г. назначен плац-майором Главной Императорской квартиры, после участия в войне против турок произведен подполковником (31 января 1829 г.), а 1 января 1831 г. назначен в Москву полицейстером с состоянием по кавалерии (Там же. Л. 4 — 7). «По всеподданнейшему докладу Московского Военного генерал-губернатора от 22 июля 1831 Высочайше утвержденному 26 июля того ж года присутствовал в секретной следственной комиссии, окончившей занятия свои 16 октября того ж года» (Там же. Д. 1216. Л. 16 об. — 17). В июльском письме 1831 года А. Я. Булгакова к дочери

- поясняется, что «полниц. Микулин делает следствие» по делу Сунгурова (РА. 1906. № 1. С. 140). По-видимому, именно это расследование стало тем «отличным по службе», за которое он вскоре — 10 ноября 1831 г. — был произведен в полковники (ЦГИА гор. Москвы. Ф. 4. Оп. 14. Д. 1213. Л. 5 об. — 6). Формулярный список умалчивает об участии Микулина в 1834 г. в еще одной следственной комиссии, учрежденной 23 июля 1834 г. (см.: *Вандалковская М. Г. Допросы А. И. Герцена в следственных комиссиях 1834 года как исторический источник*. — Археографический ежегодник за 1961 год. М., 1962. С. 106). Здесь он мог с интересом познакомиться с показаниями подследственного А. И. Герцена: «...Имею честь быковать у его высокопревосходительства Ивана Ивановича Дмитриева» (*Гурьянов В. П. Допросы Герцена и Огарева в июле 1834 г.* — Литературное наследство. Т. 63. М., 1956. С. 273 *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 21. М., 1961. С. 410; ср. герценовское уточнение: «имею честь знать довольно коротко...» — *Вандалковская М. Г. Указ. соч.* С. 109).
- 2 Характер этой связи нами пока, к сожалению, не выяснен. Мать М. И. Микулина — Наталья Сергеевна — была урожденной Волженской; тетка Мария Сергеевна Микулина была замужем за кн. Сергеем Михайловичем Оболенским (ЦГИА гор. Москвы. Ф. 4. Оп. 14. Д. 1210. Л. 33 об.); брат Павел был женат на Александре Осиповне Серебряковой (Там же. Д. 1217. Л. 5); сам же Михаил Иванович взял в жены дочь Петра Николаевича Пекарского от первого брака (с Елизаветой Сергеевной Левашевой) Анну Петровну Пекарскую, сводную сестру академика Петра Петровича (*Пекарский П. П. Известие об уфимских дворянах Пекарских*. — Справочная книжка Уфимской губернии. Уфа, 1883. С. 316).
- 3 В конце своего полицейского поприща Микулин был отличаем от прочих московских полицеймейстеров пометой в «Адрес-календаре»: «Присутств.<ующий> в Упр.<аве> Благоч.<иния>» (Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1836 год. Ч. 2. СПб., <1836>. С. 18; То же. ...На 1837 год. Ч. 2. СПб., <1837>. С. 18).
- 4 Д. Н. Блудов, являвшийся со второй половины 1820-х годов постоянным адресатом ходатайств И. И. Дмитриева о протекциях разным лицам (см.: РА. 1866. № 11 — 12. Стлб. 1661 — 1662, 1663, 1688 — 1689; 1868. № 4 — 5. Стлб. 648 — 649; 1906. № 1, С. 128; Старина и Новизна. Кн. 2. СПб., 1898, 2, С. 180 — 181; *Дмитриев И. И. Соч.* Т. 2. С. 306), в 1832 — 1838 гг. был министром внутренних дел и, следовательно, высшим начальником М. И. Микулина. Неизвестно, каковы были желания дмитриевского протеже, и сыграл ли Блудов какую-нибудь роль в их осуществлении, но вскоре после визита к министру — 12 мая 1837 г. — Микулин «по случаю увольнения в отпуск для поправления здоровья и по домашним обстоятельствам, на один год исключен из штата Московской полиции с оставлением по кавалерии и причислением к запасным войскам <...> При чем Всемилостивейше пожалован ему в единовременное пособие годовой оклад жалованья 1700 руб. ассигнациями». Затем «на время отпуска причислен в запасной армейский полускадрон № 4 по Московской губернии» (ЦГИА гор. Москвы. Ф. 4. Оп. 3. Д. 10. Л. 149 — 150), а 2 мая 1838 г. был «уволен по прошению от службы для определения к статским делам с чином действительного статского советника» (Оп. 14. Д. 1216. Л. 15 об. — 17), три года находился в отставке, пока в январе 1841 не был избран Рузским дворянством в уездные предводители (Московское дворянство. Списки служивших по выборам. 1782 — 1910. М., 1910. С. 92). Затем переизбирался на ту же должность еще дважды (последний раз в декабре 1846), «в воздаяние отличной ревностной службы и особых трудов» (ЦГИА гор. Москвы, Ф. 394. Оп. 1. Д. 379) получил орден св. Владимира 3 ст. (1846), но последний срок (очевидно, по болезни) не дослужил, будучи 22 апреля 1847 г. уволен от должности с причислением к Министерству внутренних дел (Там же. Ф. 380. Оп. 1. Д. 173), куда физически не смог явиться и был отправлен в отпуск (*Прот Н. Я. Систематический каталог дел Архива Московского дворянства*. Вып. 1. М., 1898. С. 41).

БИБЛИОГРАФИЯ НАУЧНЫХ РАБОТ В. Э. ВАЦУРО

Составитель *О. В. Миллер*

СТАТЬИ И КНИГИ

1958

1. Первая Межвузовская конференция по творчеству М. Ю. Лермонтова. Ленинград. Май 1958 г. // Рус. лит. 1958. № 3. С. 259—260. — В соавт. с С. Б. Латышевым.

1959

2. Драматургия Лермонтова // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. М.; Л.: Наука, 1959. Т. 3. С. 719—731.
3. Поэмы М. Ю. Лермонтова // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. /АН СССР. Ин-т рус. лит. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 2. С. 645—655. — В соавт. с В. А. Мануйловым.

1960

4. М. Ю. Лермонтов: Семинарий /Под ред. В. А. Мануйлова. Л.: Учпедгиз, 1960. 461 с. — В соавт. с В. А. Мануйловым и М. И. Гиллельсоном.
5. Третья Научная межвузовская лермонтовская конференция. Ленинград. Май 1960 г. // Рус. лит. 1960. № 3. С. 237—238.

1962

6. Драматургия М. Ю. Лермонтова // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. М.; Л.: Наука, 1962. Т. 3. С. 719—729. — В соавт. с В. А. Мануйловым.
7. Поэмы М. Ю. Лермонтова // *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. /АН СССР. Ин-т рус. лит. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 2. С. 645—655. — В соавт. с В. А. Мануйловым.

1963

8. Пушкиниана в периодике и сборниках статей (1961—1962) // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 63—83.
9. XV Всесоюзная Пушкинская конференция. Ленинград. 4—6 июня 1963 г. // Вестн. АН СССР. 1963. № 8. С. 121—122.
10. XV Всесоюзная Пушкинская конференция [посвященная теме «Пушкин и советская культура». Ленинград. Июнь 1963 г.] // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1963. № 5. С. 458—461.

1964

11. Всесоюзная Пушкинская конференция // Вестн. АН СССР. 1964. № 9. С. 140—141.
12. К вопросу о философских взглядах Хемницера // Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма /АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. П. Н. Беркова и И. З. Сермана. М.; Л.: Наука, 1964. С. 129—145.
13. Лермонтов и Марлинский // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рож-

дения. 1814—1964/АН СССР. Ин-т мировой лит.; Отв. ред. У. Р. Фохт. М.: Наука, 1964. С. 341—363.

14. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов//Рус. лит. 1964. № 3. С. 46—56.
15. XVI Всесоюзная Пушкинская конференция. Ленинград. Июнь 1964 г.//Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1964. № 5. С. 458—460.

1965

16. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова//Рус. лит. 1965. № 3. С. 184—192.
17. Научные сессии, посвященные 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова//Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1965. № 1. С. 90—94. — В соавт. с И. Е. Усок и А. Дадашзаде.
18. XVII Пушкинская конференция. Псков. Июнь 1965 г.//Рус. лит. 1965. № 4. С. 228—230.
19. XVII Пушкинская конференция в Пскове//Вестн. АН СССР. 1965. № 8. С. 103—104.
20. Юбилейная лермонтовская конференция//Рус. лит. 1965. № 1. С. 226—228.

1966

21. Неизвестная статья А. А. Перовского о «Руслане и Людмиле»//Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1966. С. 48—55.
22. Сороковые годы; Пушкин и деятельность тайных обществ. §1; Пушкин и общественно-литературное движение в период последекабрьской реакции §1,3//Пушкин: Итоги и проблемы изучения/АН СССР. Ин-т рус. лит. М.; Л.: Наука, 1966. С. 33—36; 168—177; 198—205, 213—235.

1967

23. Неизвестные строки Пушкина [Пометки А. С. Пушкина на рукописи книги П. А. Вяземского о Д. И. Фонвизине]//Наука и жизнь. 1967. № 1. С. 135—137. — В соавт. с М. И. Гиллельсоном.
24. Пометы Пушкина на книге Вяземского//Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л.: Изд-во АН СССР, 1967. С. 17—20.

1968

25. К изучению «Литературной газеты» Дельвига — Сомова//Временник Пушкинской комиссии. 1965. Л.: Наука, 1968. С. 23—36.
26. Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П. А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине»/Подгот. текста, ст. и коммент. В. Э. Вацуро и М. И. Гиллельсона. М.; Л.: Наука, 1968. — Рец.: Павлова И.//Звезда. 1969. № 10. С. 220—221. Фришман Л.//Новый мир. 1969. № 8. С. 280—281. Виноградов Л. Пушкин: Лед и пламень полемики//В мире книг. 1975. № 10. С. 80—82.
27. «Подвиг честного человека»//Прометей. М.: Молод. гвардия, 1968. Т. 5. С. 8—51.
28. Русская литература XIX века//Советское литературоведение за пятьдесят лет/АН СССР. Ин-т рус. лит., Ин-т мировой лит. Л.: Наука, 1968. С. 92—95, 105—109.

1969

29. Барант А.; Бируков А. С.; Борро Дж.; Булгарин Ф. В.; Ваттемар А.; Винценгероде Ф. Ф.; Воейков А. Ф.; Вульф А. Н.; Вульф Е. Н.; Вяземский П. А.; Глинка С. Н.; Глинка Ф. Н.; Голыцын Н. Б.; Греч Н. И.; Давыдов Д. В.; Дашков Д. В.; Доливо-Добровольский Ф. И.; Дондуков-Корсаков М. А.; Екатерина II; Жандр А. А.; За-

госкин М. Н.; Ишимова А. О.; Каверин П. П.; Катенин П. А.; Козловский П. Б.; Конисский Г.; Корнуолл Барри; Крылов А. Л.; Лангер В. П.; Люценко Е. П.; Мальцов И. С.; Местр Ж.; Мордвинов А. Н.; Надеждин Н. И.; Никитенко А. В.; Никитин; Окулов М. А.; Олег; Перфильев С. В.; Петр I; Плетнев П. А.; Погодин М. П.; Полевой К. А.; Полевой Н. А.; Потоцкая М. А.; Путачев Е. И.; Радищев А. Н.; Разин С. Т.; Рейф Ф. И.; Семен А. И.; Сенковский О. И.; Сиркур А.; Смирдин А. Ф.; Соболевский С. А.; Сталь А.-Л.-Ж.; Тардиф де Мелло; Токвиль А.-Ш.-А.; Тургенев А. И.; Устрялов В. В.; Фариков А. Ф.; Феофан Прокопович; Фонвизин Д. И.; Хвостов А. С.; Хлостин С. С.; Хмельницкий А. И.; Чаадаев П. Я.; Шаликов П. И.; Шванвич А. М.; Шванвич М. А.; Шекспир В.; Щеплов Н. П.; Языков А. М.; Языков Н. М.; Языков П. М. // *Пушкин А. С. Письма последних лет. 1834—1837/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1969. — Подпись: В. В.*

30. Николай Васильевич Измайлов: [К 75-летию со дня рождения]//Рус. лит. 1969. № 1. С. 247—251.
31. К биографии поэта пушкинского окружения [А. А. Крылов]//Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л.: Наука, 1969. С. 61—63.
32. К истории пушкинских изданий: (Письма О. М. Сомова к К. С. Сербиновичу)// Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 284—297.
33. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм»//XVIII век/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1969. Сб. 8; С. 190—209.
34. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 150—170.
35. Пушкинская конференция в Пскове//Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л.: Наука, 1969. С. 69—72.

1970

36. Пушкин в общественно-литературном движении начала 1830-х годов: Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук/АН СССР Ин-т рус. лит. — Л., 1970. — 20 с.
37. Русская эстетика XVIII века [Рец. на кн.: Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л.: Просвещение, 1968]//Рус. лит. 1970. № 1. С. 227—234. — В соавт. с М. Г. Альтшуллером.
38. Уолпол и Пушкин//Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л.: Наука, 1970. С. 47—57.

1971

39. В. В. Виноградов: (Некролог)//Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л.: Наука, 1971. С. 120—123.
40. Пушкин и Аркадий Родзянка: Из истории гражданской поэзии 1820-х годов// Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л.: Наука, 1971. С. 43—72.
41. Театр, музыка, литература: [Рец. на кн.: Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX в. (1836—1856). Л.: Музыка, 1969]//Вопр. лит. 1971. № 3. С. 237—238.

1972

42. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине//Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука, 1972. С. 30—44. — В соавт. с Э. Г. Герштейн.
43. Из истории литературных полемик 1820-х годов//Вопросы литературы и фольклора/Воронеж. ун-т. Воронеж, 1972. С. 161—174.
Поэт А. А. Крылов и его место в литературной полемике 20-х годов.
44. Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры. — М.: Книга, 1972. — 319 с. — В соавт. с М. И. Гиллельсоном. — Рец.: *Витлянск*

кий В.//Новый мир. 1973. № 12. С. 277—278. Фризман Л. Трудные судьбы мысли//В мире книг. 1973. № 6. С. 73. Смирнов И.//Звезда. 1973. № 5. С. 218—219.

1973

45. К литературной истории стихотворения Некрасова «Землетрясение»//Некрасовский сборник/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1973. Сб. 5. С. 276—280.
46. От бытописания к «поэзии действительности». Ч. 1.//Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. Б. С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. С. 200—223.
47. Первый русский переводчик «Фариса» А. Мицкевича//Славянские страны и русская литература/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1973. С. 47—67.
48. Роман Клары Рив в русском переводе//Россия и Запад: Из истории лит. отношений/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1973. С. 164—183.

1974

49. Из пушкинских маргиналий: (Пометы на книге Вяземского о Фонвизине)//Прометей. М.: Молод. гвардия, 1974. Т. 10. С. 114—131. — В соавт. с М. И. Гиллельсоном.
50. Из разысканий о Пушкине//Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л.: Наука, 1974. С. 100—108.
Содерж.: Пушкинский анекдот о Павле I. «Побежденная трудность». Пушкинская поговорка у Лермонтова. К истории пушкинского экспромта.
51. «К вельможе»//Стихотворения Пушкина 20—30-х годов. Л.: Наука, 1974. С. 177—212.
52. Новые материалы о дуэли и смерти Лермонтова: Письмо А. С. Траскина к П. Х. Граббе//Рус. лит. 1974. № 1. С. 115—125. — Рец.: Горская Е. Новое о дуэли и гибели Лермонтова//Ставроп. правда. 1974. 23 июня.
53. Пушкин в сознании современников//А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1974. С. 5—40 (Серия лит. мемуаров).
54. Пушкин и Бомарше: (Заметки)//Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1974. Т. 7. С. 204—214.
55. Списки послания Б. А. Баратынского «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры»//Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1972 год. Л.: Наука, 1974. С. 55—62.

1975

56. Из пушкинских маргиналий: (Пометы на книге Вяземского о Фонвизине)//Прометей. 2-е изд. М.: Молод. гвардия, 1975. Т. 10. С. 114—131. — В соавт. с М. И. Гиллельсоном. См. № 49.
57. К изучению «Дум» К. Ф. Рыльева//Рус. лит. 1975. № 4. С. 101—107.
58. Г. П. Каменев и готическая литература//XVIII век/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1975. Сб. 10. С. 271—275.
59. Мнимое четверостишие Баратынского: [По поводу статьи В. В. Кожинова «Легенды и факты: (Заметки о Грибоедове, Баратынском, Есенине)» в журн. «Рус. лит.» 1975. № 2]//Рус. лит. 1975. № 4. С. 154—156.
60. «Священный союз народов»//Литературное наследие декабристов/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Отв. ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вадуро. Л.: Наука, 1975. С. 265—279.

1976

61. Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820—1840-х годов: (Этюды и разыскания)//Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. Л., 1976. Т. 1. С. 231—272.

62. 80-летие Михаила Павловича Алексеева//Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1976. № 3. С. 280—283. — В соавт. с Н. Я. Дьяконовой.
63. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя//Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции/АН СССР. Ин-т рус. лит. М.: Наука, 1976. С. 307—311.
64. К генезису пушкинского «Демона»//Сравнительное изучение литератур: Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1976. С. 253—259.
65. М. Ю. Лермонтов//Русская литература и фольклор: Первая половина XIX в./АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1976. С. 210—248.
66. Некрасов и К. А. Данненберг//Рус. лит. 1976. № 1. С. 131—144.

1977

67. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург»//Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука, 1977. С. 43—63.
68. Грибоедов в романе В. С. Миклашевич «Село Михайловское»//А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 235—256.

1978

69. «Лермонтовская энциклопедия»: [К истории создания]//Рус. лит. 1978. № 4. С. 157—160.
70. Русская идиллия в эпоху романтизма//Русский романтизм: Сб. статей/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Отв. ред. К. Н. Григорьян. Л.: Наука, 1978. С. 118—138.
71. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига — Пушкина. — М.: Книга, 1978. — 287 с. — Рец.: Ходоров А./Звезда. 1979. № 9. С. 222. Проскурин О. Альманах «Северные цветы»//Вопр. лит. 1981. № 3. С. 251—259.

1979

72. Из альбомной лирики и литературной полемики 1790—1830-х годов//Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 61—62.
73. Из неизданных отзывов о Пушкине//Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л.: Наука, 1979. С. 98—110.
74. Из неизданных откликов на смерть Пушкина//Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л.: Наука, 1979. С. 46—65.
75. К цензурной истории «Демона»//М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1979. С. 410—414.
76. Литературные альбомы в собрании Пушкинского дома (1750—1840-е годы)//Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 3—56.
77. Последняя повесть Лермонтова [«Штосс»]//М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1979. С. 223—252.
78. Поэты: [180 лет со дня рождения А. С. Пушкина]//Аврора. 1979. № 6. С. 95—105.

1980

79. Драматургия Лермонтова//Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т./АН СССР. Ин-т рус. лит. — 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980. Т. 3. С. 575—583. — В соавт. с В. А. Мануйловым.
80. Один из источников «Огородника»//Некрасовский сборник/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1980. Т. 7. С. 106—111.
81. Парадоксы дилетантизма: О пушкиноведении и «полемиических заметках»//Лит. обозрение. 1980. № 1. С. 107—112.

82. Поэмы М. Ю. Лермонтова//*Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т./АН СССР. Ин-т рус. лит. — 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980. Т. 2. С. 525—533.*
83. «Пророк» [А. С. Пушкина]//*Аврора. 1980. № 8. С. 123—129.*

1981

84. АДЗ; Батюшков К. Н.; Бестужев А. А.; Булгарин Ф. В.; «Глупой красавице»; Греч Н. Н.; Грузинов И. Р.; Губер Э. И.; «Жалобы турка»; Жанры; «Жена Севера»; «Журналист, читатель и писатель»; Издания; «К Грузинову»; «К Д[урно]ву»; Каверин П. П.; Корд Ф. Ф. (в соавт. с Н. М. Владимирской); Красов В. И.; Лермонтоведение; «Мадригал»; Майер Н. В.; Мельгунов Н. А.; Менцов Ф. Н.; Мур Т.; Мэтьюрин Ч.-Р.; «На буйном пиршестве задумчив он сидел»; «На темной скале над шумящим Днепром»; Ознобишин Д. П.; «Опасение»; Орлов В. И.; Оссиан; «Отрывок»; «Пленный рыцарь»; Поэма (в соавт. с Т. А. Недосекиной); «Поэт»; Приписываемое Лермонтову (в соавт. с О. В. Миллер); Проза; «Расстались мы, но твой портрет»; «Романс» («Ты идешь на поле битвы»); «Современнику»; Стилизация; Стромиллов С. И.; «Ты молод, цвет твоих кудрей»; «Умиравший гладиатор» (частично); Фольклоризм; Цензура; Цефей; Циклы; Шаликов П. И.; Шевырев С. П.; Языков Н. М.//*Лермонтовская энциклопедия/Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 27, 50—51, 57—58, 71—72, 113, 119—120, 122, 123, 159—163, 170—172, 183—187, 208, 209, 212, 231, 233, 242—250, 269, 276—277, 323—324, 327, 329, 331, 353, 355—357, 359—360, 421, 438—441, 445—449, 462—463, 473—474, 517—518, 528—530, 555, 585, 590, 597—599, 607—610, 617, 621—622, 642.*
85. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты»//*Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л.: Наука, 1981. С. 5—21.*
86. Нужное издание//*Вопр. журналистики. Тбилиси. 1981. № 7—8. С. 500—502. — Рец. на кн.: Новые материалы к истории русской литературы и журналистики второй половины XIX века. Тбилиси, 1977. — В соавт. с Г. М. Фридендером и Т. С. Царьковой.*
87. Повести Белкина//*Пушкин А. С. Повести Белкина. 1830—1831. М.: Книга, 1981. С. 7—60; Примеч. С. 325—368.*
88. Поэзия пушкинского круга; Поэзия 1830-х гг.; Е. А. Баратынский//*История русской литературы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 324—342, 362—392.*
89. Тайны поэта? Нет, тайны времени...//*Интервью взял Л. Сидоровский//Смена. 1981. 26 июля.*
90. *Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. М.: Наука, 1980 [Рец.]// Вопр. лит. 1981. № 12. С. 260—266.*

1982

91. Биография как творчество//*Лит. газ. 1982. 15 дек., № 50. С. 5. — Рец. на кн.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биогр. писателя. Л., 1982.*
92. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов//*История русской драматургии: XVII — первая половина XIX века/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1982. С. 327—367.*
93. «Кавказ» Михаила Туманишвили: Из истории груз. поэтич. пушкинизма//*Лит. Грузия. 1982. № 12. С. 181—198.*

1983

94. М. П. Алексеев как исследователь Пушкина//*Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 323—327. — Подпись: В. В.*

95. К биографии В. Г. Теплякова//Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 192—212.
96. Мицкевич в стихах Лермонтова//Духовная культура славянских народов: Литература. Фольклор. История. Сб. статей к IX Международ. съезду славистов/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1983. С. 109—129.
97. О пушкиноведческих работах Н. В. Измайлова//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 336—338.
98. Ответственность слова //Лит. обозрение. 1983. № 9. С. 60—62. — Рец. на кн.: *Гизбурге Л.* О старом и новом. Л.: Сов. писатель, 1982.
99. Поэма М. Ю. Лермонтова «Казначейша» в иллюстрациях М. В. Добужинского//*Лермонтов М. Ю.* Казначейша. Л.: Худож. РСФСР, 1983. С. 1—4 прил. — В соавт. с А. В. Корниловой.
100. Художественная проблематика Лермонтова//*Лермонтов М. Ю.* Избранные сочинения/Сост. В. Э. Вацуро, И. С. Чистовой; Примеч. И. С. Чистовой. М.: Худож. лит., 1983. С. 5—34. (Б-ка классики. Рус. лит.).

1984

101. Денис Давыдов — поэт//*Давыдов Д. В.* Стихотворения/Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. Э. Вацуро. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 5—48. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
102. Три рукописи — один сюжет: Архивный поиск//Лит. газ. 1984. 25 июля. С. 6.
103. Четыре рассказа о Денисе Давыдове: К 200-летию со дня рождения поэта-партизана//Звезда. 1984. № 7. С. 192—207.

1985

104. Михаил Павлович Алексеев (1896—1981)//Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л.: Наука, 1985. С. 199—204. — Без подписи.
105. Из разысканий в области русской романтической поэтики//Теория и история литературы: (К 100-летию со дня рождения акад. А. И. Белецкого)/АН УССР. Ин-т лит. Киев: Наук. думка, 1985. С. 109—116.
106. Н. В. Измайлов (1893—1981)//Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л.: Наука, 1985. С. 196—199. — Без подписи.
107. Литературная школа Лермонтова//Лермонтовский сборник/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1985. С. 49—90.
108. А. С. Пушкин в сознании современников//А. С. Пушкин в воспоминаниях современников/Сост. и примеч. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 5—26. — Ср. № 53.
109. Пушкинские «литературные жесты» у М. Ю. Лермонтова//Рус. речь. 1985. № 5. С. 17—21.
110. Русский сонет 1820-х годов и европейская романтическая традиция//Гармония противоположностей: Аспекты теории и истории сонета/Тбил. ун-т; Тбил. пед. ин-т иностр. яз. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1985. С. 88—100.

1986

111. Антон Дельвиг — литератор//*Дельвиг А. А.* Сочинения/Сост., вступ. ст. и коммент. В. Э. Вацуро. Л.: Худож. лит., 1986. С. 3—20.
112. Из записок филолога//Рус. речь. 1986. № 3. С. 5—22.
Содерж.: «Площадной шут» в пушкинской эпиграмме; Заметка к тексту Баратынского.
113. Из записок филолога//Рус. речь. 1986. № 4. С. 17—21.

Содерж.: Тощий кот на кровле; «Могильный голос» Вольтера в пушкинском послании.

114. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина//Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. 12. С. 305—323.
115. «Книг, ради бога, книг!»: (А. С. Пушкин)//«Они питали мою музу...»: Книги в жизни и творчестве писателей/Сост. С. А. Розанова. М.: Книга, 1986. С. 8—28. (Наедине с книгой).
116. Сквозь «умственные плотины»: Очерки о кн. и прессе пушкин. поры. — 2-е изд., доп. — М.: Книга, 1986. — 382 с. — В соавт. с М. И. Гиллельсоном. Рец.: Яковлев С. Циничное презрение к мысли//Новый мир. 1987. № 5. С. 263—267. Ходоров А. Служение и честь//Нева. 1987. № 6. С. 171—172.

1987

117. Дельвиг и искусство//Советское искусствознание. М., 1987. Вып. 22. С. 333—360.
118. Заметки к пушкинским воспоминаниям о Дельвиге: Дельвиг и Гельти//Zeitschrift für Slawistik. 1987. Bd. 32, h. 1. S. 54—59.
119. Из записок филолога//Рус. речь. 1987. № 3. С. 31—33.
Содерж.: Булгарин и граф Хвостов; «Влажный дым» водопада.
120. Из записок филолога//Рус. речь. 1987. № 6. С. 19—25.
Содерж.: «Тень зари»; «Неприятель на носу»; Простодушие гения: (Заметки о Пушкине).
121. Александр Крюков и его стихи//Прометей. М.: Молод. гвардия, 1987. Т. 14. С. 252—258.
122. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова//Рус. лит. 1987. № 1. С. 78—88.
123. «Опыт прямодушия»: Из истории лит.-критич. воззрений Пушкина//Лит. обозрение. 1987. № 2. С. 4—7.
124. Проблема «Пушкин и мировая литература» в трудах М. П. Алексеева//Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1987. С. 581—592.
125. Александр Пушкин: (О круге чтения)//Кн. обозрение. 1987. 6 февр., № 6. С. 6.

1988

126. Антоновский Михаил Иванович; Второв Иван Алексеевич; Вындомский Александр Максимович//Словарь русских писателей XVIII века/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1988. Вып. 1. С. 35—37, 179—181.
127. Из записок филолога//Рус. речь. 1988. № 4. С. 27—30.
Заметки о Е. А. Баратынском и В. А. Жуковском.
128. Из литературных отношений Баратынского//Рус. лит. 1988. № 3. С. 153—163.
129. История одной ошибки: [Об авторстве стихотворения «К Морфею»]//Рус. речь. 1988. № 5. С. 17—23.
130. Лермонтов и Серафима Теплова//Литература и искусство в системе культуры/Отв. ред. Б. Б. Пиотровский. М.: Наука, 1988. С. 399—405.
131. Мицкевич и русская литературная среда 1820-х годов: (Разыскания)//Литературные связи славянских народов: Исследования. Публикации. Библиография/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Отв. ред. В. Н. Баскаков. Л.: Наука, 1988. С. 22—57.

1989

132. Айбулат; Башпилов А. А.; Бестужев-Рюмин М. А.; Бриммер В. К.; Великопольский И. Е.; Вучч Н. Е.; Глебов А. Н.; Глебов Д. П.//Русские писатели 1800—

- 1917: Биограф. словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 26, 186—187, 261—262, 327—328, 403—404, 498, 572—573.
133. И. И. Дмитриев в литературных полемиках начала XIX века//XVIII век/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1989. Сб. 16. С. 139—179.
134. Из записок филолога: К 175-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова//Рус. речь. 1989. № 5. С. 16—22.
Содерж.: «Камень, сложенный потоком...»; Стихи Лермонтова и проза Карамзина.
135. Карамзин возвращается//Лит. обозрение. 1989. № 11. С. 33—39.
О кн.: *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.
136. Лирика Пушкина//*Пушкин А. С.* Избранная лирика. М.: Дет. лит., 1989. С. 5—24.
137. [Ответы на вопросы редакции «ЛО» о состоянии соврем. пушкиноведения]//Лит. обозрение. 1989. № 6. С. 16—17.
138. Почти неизвестный Тютчев//Рус. речь. 1989. № 4. С. 14—20.
139. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. — М.: Книга, 1989. 414 с.
Рец.: *Нешумова Т.*//Лит. обозрение. 1990. № 9. С. 62.
140. «Стансы винограду»: Из записок филолога//Рус. речь. 1989. № 3. С. 24—27.
141. Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1989. Т. 13. С. 222—241.

1990

142. Жизнь и поэзия Надежды Тепловой//Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1989/АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1990. С. 16—43.
143. «Князь, наперсник Муз» в пушкинском «Городке»: Из записок филолога//Рус. речь. 1990. № 3. С. 8—12.
144. Лермонтов Михаил Юрьевич//Русские писатели: Биограф. словарь/Под ред. П. А. Николаева. М.: Просвещение, 1990. Т. 1. А-Л. С. 409—416.

1991

145. Из записок филолога: Бунина или Бакунина?//Рус. речь. 1991. № 5. С. 3—6.
146. *Карамзин Н. М.* Из неизданных писем/Публ. В. Э. Вацуро//Рус. лит. 1991. № 4. С. 88—98.
147. *Кукольник Н.* Анекдоты/Вступ. заметка В. Э. Вацуро//Искусство Ленинграда. 1991. № 1. С. 66—75.
148. Г. П. Макогоненко как исследователь Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 322—324. — Подпись: В. В.
149. Борис Соломонович Мейлах//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 310—312. — Подпись: В. В.
150. Поэтический манифест Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 65—72.
151. Судьба «русского Фауста»//*Турьян М. А.* Странная моя судьба: О жизни В. Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 5—10.

1992

152. Будем работать в стол — благо, опыта не занимать//Лит. газ. 1992. 11 нояб., № 46. С. 6.

153. «В его свободе есть закон»: Штрихи к портрету Ю. Лотмана//Лит. газ. 1992. 26 февр., № 9. С. 6.
154. Встреча: (Из комментариев к мемуарам о Карамзине)//Н. М. Карамзин: юбилей 1991 года: Сб. науч. тр./Сост. Н. И. Михайлова, С. О. Шмидт. М., 1992. С. 111—126.
155. Грузинов И. Р.; Дашков Д. В.; Деларю М. Д.; Дельвиг А. И.; Дельвиг А. А.; Дуруп А. Х.; Зайцевский Е. П.; Зыков Д. П.; Илличевский А. Д.; Княжевнич Н. М.; Козлов В. И.//Русские писатели 1800—1917: Биограф. словарь. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 50, 89—90, 97—99, 197—198, 317, 363—364, 411—412, 568, 591—592.
156. Загадочная эпиграмма А. С. Пушкина//Рус. речь. 1992. № 3. С. 12—17.
157. Лермонтов и Андре Шенье: К интерпретации одного стихотворения [«К*** (О, полно извинять разврат)»]//Михаил Лермонтов, 1814—1989: Норвич. симпозиум/Под ред. Е. Эткинды. Нортфилд: Рус. шк. Норвич. ун-та, 1992. С. 117—130.
158. Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации//АРС. Темат. вып. СПб., 1992. С. 36—47.
159. «Перед Пушкиным мы в долгу...»//Диалог В. Э. Вадуро и С. А. Фомичева; Записал И. Фоянков//Лит. газ. 1992. 3 июня, № 23. С. 6.
160. Поэтический мир Сергея Вольфа//Рус. мысль. Париж, 1992. 8 янв., № 3961. С. 11.
161. Приписываемое Пушкину//Новое лит. обозрение. 1992. № 1. С. 251—256.
О стихотворении «Цель моей жизни».

1993

162. Две заметки к пушкинским текстам//Пушкинский журнал — The Pushkin journal. 1993. Т. I, № 1. С. 21—35.
163. «Полный» Пушкин — впервые?: Первый том акад. собр. соч. ждет своего изд./Записала И. Муравьева//Невское время. 1993. 11 марта.
164. Последняя элегия Батюшкова: К истории текста//Рус. речь. 1993. № 2. С. 8—22.
165. Послесловие [к роману Б. Садовского «Пшеница и плевель»]//Новый мир. 1993. № 11. С. 143—150.
166. Василий Ушаков и его «Пиковая дама»//Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 103—119.
167. Чужое «я» в лермонтовском творчестве//Russian literature. Amsterdam, 1993. XXXIII—IV. С. 505—519.

1994

168. В преддверии пушкинской эпохи//«Арзамас»: Сб. в 2 кн. М.: Худож. лит., 1994. Т. 1. С. 5—27.
169. Записки комментатора. — СПб.: Акад. проект, 1994. — 349 с. — Рец.: Немзер А. Торжество смысла//Сегодня. 1994. 26 окт.; Мазья М. Лаборатория творчества//Нева. 1995. № 6. С. 198—199; Лурье С.//Невское время. 1995. 12 июля.
170. Козлов И. И.; Коншин Н. М.; Кропоткин Д. А.; Кругликов Г. П.; Крылов А. А.; Крюков А. П.; Лермонтов М. Ю.; Манассеин П. П.; Мейснер А. Я.//Русские писатели 1800—1917. Биограф. словарь. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 5—8, 61—62, 161—162, 167, 175—176, 185—186, 329—338, 505, 570—572.
171. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа»/АН СССР. Ин-т рус. лит. — СПб.: Наука, 1994. — 240 с. — Рец.: Немзер А. От скорби и тоски к утехам наслаждения//Сегодня. 1994. 20 авг. С. 12. Коровин В. И. Исследование об «элегической школе»//Новое лит. обозрение. 1995. № 11. С. 310—318.
172. Случай имитации рукописного источника в русской литературе 1820-х годов//

Рукопись сквозь века (рукопись как культурный феномен на различных этапах литературного развития). Москва-Париж-Псков, 1994. С. 77—84.

1995

173. Культура обойдется без властей//Невское время. 1995. 11 февр., № 27. С. 1.
174. «Полночный колокол»: Из истории массового чтения в России в первой трети XIX в.//Чтение в дореволюционной России: Сб. научн. трудов. М.: Новое лит. обозрение, Российская гос. библиотека, 1995. С. 5—28.
175. Пушкин и Данте// Лотмановский сборник. 1. М.: ИЦ—Гарант, 1995. С. 375—391.

ПУБЛИКАЦИИ, РЕДАКТИРОВАНИЕ, КОММЕНТИРОВАНИЕ

176. Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений/Вступ. ст. Н. Л. Степанова; Сост. Л. Е. Бобровой; Подгот. текста и примеч. Л. Е. Бобровой и В. Э. Вацуро. — М.; Л.: Сов. писатель, 1963. — 381 с. — (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
177. Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: В 3 т. — Л.: Сов. писатель, 1967. — (Б-ка поэта. Большая серия. — 2-е изд.).
Т. 1/Общая ред. и вступ. ст. К. И. Чуковского; Ред. т. Б. Я. Бухштаб; Подгот. текста и примеч. В. Э. Бограда, В. Э. Вацуро. — 682 с.
Т. 2/Общ. ред. К. И. Чуковского; Ред. т. С. А. Рейсер; Подгот. текста и примеч. М. А. Блинчевской, В. Э. Вацуро и др. — 703 с.
178. Кони А. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6/Подгот. текста и коммент.: А. Д. Алексеев, А. И. Батюто, И. А. Битюгова, В. Э. Вацуро и др. — М.: Юрид. лит., 1968. — 696 с.
179. Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т./Биогр. справки, сост., подгот. текста, примеч. [С. 693—779] В. Э. Вацуро. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 1 — (Б-ка поэта. Большая серия. — 2-е изд.).
180. Литературное наследие декабристов/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Отв. ред. В. Г. Базанов, В. Э. Вацуро. — Л.: Наука, 1975. — 400 с.
181. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение/Отв. ред. В. Э. Вацуро. — Л.: Наука, 1975. — 520 с.
182. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Ред. кол.: В. А. Мануйлов (отв. ред.), В. Э. Вацуро и др. — 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1979. — 656 с.
183. М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Ред. кол.: М. П. Алексеев (отв. ред.), А. Глассе, В. Э. Вацуро. — Л.: Наука, 1979. — 432 с.
184. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников/Ред. В. Э. Вацуро. — М.: Худож. лит., 1980. — 448 с. — (Сер. лит. мемуаров).
185. Дмитриев И. И. Письма / Публ. В. Э. Вацуро//Письма русских писателей XVIII века: Сб./АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1980. С. 416—458.
186. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2—3/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Ред. кол.: В. А. Мануйлов (отв. ред.), В. Э. Вацуро и др. — 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1980.
187. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т./Под общ. ред. В. Э. Вацуро и др. — М.: Худож. лит., 1980. — (Серия лит. мемуаров).
188. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Ред. кол.: В. А. Мануйлов (отв. ред.), В. Э. Вацуро и др. — 2-е изд., испр. и доп. Л.: Наука, 1981. — 592 с.

189. Лермонтовская энциклопедия/Гл. ред. В. А. Мануйлов; Ред. разделов: В. Э. Вацуро («Произведения Лермонтова»; «Лермонтов и русская литература 19 в.») — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 784 с.
190. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Т. 1. — Л.: Наука, 1981. [Примечания к стихотворениям 1838—1839 годов (С. 645—663).]
191. Черейский Л. А. Современники Пушкина: Документ. очерки/Науч. ред. В. Э. Вацуро. — Л.: Дет. лит., 1981. — 271 с.
192. И. А. Крылов в воспоминаниях современников/Ред. В. Э. Вацуро. — М.: Худож. лит., 1982. — 503 с. — (Серия лит. мемуаров).
193. Переписка А. С. Пушкина: В 2 т./Сост. и коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, И. Б. Мушиной, М. А. Турьян. М.: Худож. лит., 1982. — (Переписка рус. писателей/Ред. кол.: В. Э. Вацуро и др.).
194. А. С. Пушкин и книга/Сост., вступ. тексты и примеч. В. Э. Вацуро. — М.: Книга, 1982. — 396 с.
195. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1—2/Вступ. ст. и коммент. И. Л. Андроникова; Ред. кол.: В. Э. Вацуро и др. М.: Худож. лит., 1983.
196. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3—4/Вступ. ст. и коммент. И. Л. Андроникова; Ред. кол.: В. Э. Вацуро и др. М.: Худож. лит., 1984.
197. Лермонтовский сборник/АН СССР. Ин-т рус. лит.; Ред. кол.: И. С. Чистова, В. А. Мануйлов, В. Э. Вацуро. Л.: Наука, 1985. — 344 с.
198. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т./Вступ. ст. В. Э. Вацуро; Сост. и примеч. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. 544 с.; Т. 2. 575 с. (Серия лит. мемуаров).
199. Pг. Mérimée — А. С. Пушкин/Сост. З. И. Кириозе; Коммент. В. Э. Вацуро и др. М.: Радуга, 1987. — 432 с.
200. Тургенев А. И. Письма к В. А. Жуковскому/Публ., вступ. ст. и примеч. В. Э. Вацуро и М. Н. Виролайнен//Жуковский и русская культура/АН СССР. Ин-т рус. лит. Л.: Наука, 1987. С. 350—431.
201. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение/АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Пушкинская комиссия; Под ред. В. Э. Вацуро. — 2-е изд., доп. и перераб. — Л.: Наука, 1988. — 544 с.
202. Карамзин Н. М. Записка И. В. Лопухину; Баратынский Е. А. Письмо А. А. Елагину; Трубецкой Е. И. Письмо И. А. Якубовичу; Жуковский В. А. Письмо И. Ф. Крузенштерну/Публ. В. Э. Вацуро//Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М.: Книга, 1989. С. 332—338.
203. Русские писатели 1800—1917: Биогр. словарь. Т. 1/Гл. ред. П. А. Николаев; Ред. кол.: В. Э. Вацуро (зам. гл. ред.) и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1989.
204. Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова: Библиогр. указ. 1825—1916/АН СССР. Б-ка, Ин-т рус. лит.; Под ред. Г. В. Бахаревой и В. Э. Вацуро. Л.: БАН, 1990. — 346 с.
205. Русские писатели 1800—1917: Биогр. словарь. Т. 2/Гл. ред. П. А. Николаев; Ред. кол.: В. Э. Вацуро (зам. гл. ред.) и др. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992.
206. «Арзамас»: Сб. в 2 кн./Под общ. ред. В. Э. Вацуро и А. Л. Осповата; Сост., подгот. текста и коммент. В. Э. Вацуро, А. А. Ильина-Томича, Л. Н. Киселевой, К. А. Кумпан, В. А. Мильчиной, А. Л. Осповата, О. А. Проскурина. — М.: Худож. лит., 1994. — Т. 1—2.
207. Русские писатели 1800—1917: Биогр. словарь. Т. 3/Гл. ред. П. А. Николаев; Ред. кол.: В. Э. Вацуро (зам. гл. ред.) и др. — М.: Большая Рос. энциклопедия, 1994.

Содержание

Вокруг эпохи Пушкина

А. Л. Зорин (Москва). У истоков русского германофильства. (Андрей Тургенев и Дружеское литературное общество).....	7
Е. О. Ларионова (С.Петербург). К истории раннего русского шиллеризма.....	36
Л. О. Зайонц (Москва). От эмблемы к метафоре: Феномен Семена Боброва.....	50
О. А. Проскурин (Москва). Батюшков и поэтическая школа Жуковского. (Опыт переосмысления проблемы).....	77
В. А. Кошелев (Новгород). К.Н.Батюшков и Муравьевы: К проблеме формирования «декабристского» сознания.....	117
М. В. Строганов (Тверь). О литературной позиции Грибоедова.....	138
Т. И. Краснобородько (С.Петербург). Неизвестная басня И.И.Дмитриева.....	147
Ю. Д. Левин (С.Петербург). Раннее восприятие Джорджа Крабба в России.....	151
Приложение. Джордж Крабб. Питер Граймз. <i>Перевод Ю. Д. Левина</i>	157
А. И. Рейтблат (Москва). Литературный альманах 1820-х—1830-х гг. как социокультурная форма.....	167
М. А. Турьян (С.Петербург). Владимир Одоевский и Лермонтов: К истокам религиозных споров.....	182
Приложение. В. Ф. Одоевский. Виченцио <и> Цецилия. <i>Публ. М. А. Турьян.</i>	198
А. С. Немзер (Москва). О балладном подтексте «Завещания» М. Ю. Лермонтова.....	211
В. Ю. Проскурина (Москва). Второй «Портрет» Гоголя.....	223

Вокруг А. С. Пушкина

А. М. Песков (Москва). Пушкин и Баратынский: Материалы к истории литературных отношений.....	239
--	-----

Е. Н. Дрыжакова (<i>Питтсбург</i>).	
А. С. Пушкин и князь Шаликов	271
М. Г. Альтшуллер (<i>Питтсбург</i>).	
Пушкин, Булгарин, Николай I и сэр Вальтер Скотт	284
В. А. Мильчина (<i>Москва</i>), А. Л. Ошоват (<i>Москва/Лос-Анджелес</i>).	
Пушкин и «Записки» Екатерины II. (Заметки к теме)	303

ВОКРУГ ТЕКСТОВ А. С. ПУШКИНА

В. Д. Рак (<i>С.Петербург</i>).	
Наблюдения над употреблением в текстах Пушкина окончаний «и» и «Ъ»	315
И. С. Чистова (<i>С.Петербург</i>).	
Пушкин и царскосельские гусары. (О стихотворениях «Нозль на лейб-гусарский полк» и «Молитва лейб-гусарских офицеров»).....	327
О. С. Муравьева (<i>С.Петербург</i>).	
Эпиграмма Пушкина «Все пленяет нас в Эсфири...»	347
М. Н. Виролайнен (<i>С.Петербург</i>).	
Посвящение «Андрея Шенье»	354
А. Г. Тартаковский (<i>Москва</i>).	
«Стоическое лицо Барклай...»	366
Л. Г. Лейтон (<i>Чикаго</i>).	
Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин»	385
Р. Виттакер (<i>Нью-Йорк</i>).	
Из истории «Евгения Онегина» на английском: Переводчик Владимир Набоков и его рецензент Эдмунд Уилсон	401

ЗАМЕТКИ КОММЕНТАТОРОВ

И. З. Серман (<i>Иерусалим</i>).	
Два опыта комментирования	411
Вяч. Вс. Иванов (<i>Москва/Лос-Анджелес</i>).	
Откуда черпал образы Пушкин-футуролог и историк? (Две заметки)..	415
Б. А. Кац (<i>С.Петербург</i>).	
Неуценные источники «Моцарта и Сальери». (Предварительные заметки)	421
В. И. Коровин (<i>Москва</i>).	
Две заметки о стихах Баратынского	432
С. А. Фомичев (<i>С.Петербург</i>).	
Повесть Н. В. Гоголя «Вий». (Заметки комментатора)	441
Р. Д. Тищенко (<i>Иерусалим</i>).	
Резоны комментария. (Из курса лекций, читаемых в Еврейском университете в Иерусалиме)	447
А. В. Лавров (<i>С.Петербург</i>).	
«Сантиментальные стихи» Владислава Ходасевича и Андрея Белого ..	459
А. А. Ильин-Томич (<i>Москва</i>).	
«И мои» письма И. И. Дмитриева к Д. Н. Блудову	470
Библиография научных работ В. Э. Вацура (<i>Сост. О. В. Миллер</i>)	483

Когда придется перечислять все, чем мы могли гордиться в миновавшую эпоху, список этот едва ли окажется особенно длинным. Но одно можно сказать уверенно: у нас была великая филология. Эта странная дисциплина, втянувшая в себя непропорциональную долю интеллектуального ресурса нации, породила людей, на глазах становящихся легендой нашего все менее филологического времени.

Вадим Эразмович Вацуро многие годы олицетворяет этос филологической науки. Безукоризненная выверенность любого суждения, вкус, столь же абсолютный, каким бывает, если верить музыкантам, слух, математическая доказательность и изящество реконструкций, изысканная щепетильность в каждой мельчайшей детали — это стиль аристократа, столь легко различимый во времена, научным аристократизмом не баловавшие и не балующие.

Научную и интеллектуальную биографию В.Э.Вацуро еще предстоит написать. Мы уверены, что она найдет свое место на страницах "Словаря выдающихся деятелей русской культуры XX века". Пока же мы хотели бы поздравить Вадима Эразмовича с днем рождения доступным для нас способом.

“Новое литературное обозрение”