

ПУШКИН

стихотворения

из

«северных

цветов»

1832 года

пушкин

стихотворения

из

«северных

цветов»

1832 года



пушкин
сочинения
комментированное издание
под общей редакцией
дэвида м. бетта
выпуск 3

новое издательство
москва

ПУШКИН

УНИВЕРСИТЕТ ВИСКОНСИН-МЭДИСОН
ПУШКИНСКИЙ ЦЕНТР

СТИХОТВОРЕНИЯ
ИЗ
«СЕВЕРНЫХ
ЦВЕТОВ»
1832 ГОДА

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1
П91

Комментарии
Александр Долинин («Моцарт
и Сальери», «Царско-сельская
статуя», «Рифма», «Дорожные
жалобы», «Эхо», «Делибаш»,
«Анчар, древо яда»),
Алина Бодрова (История издания,
преамбула к «Анфологическим
эпиграммам», «Отрок», «Труд»),
Олег Проскурин («Бесы»)

Редакторы Александр Долинин,
Алина Бодрова

Указатель Алина Бодрова

Рецензент Никита Охотин

Издание осуществлено при
поддержке Пушкинского центра,
Университет Висконсин-Мэдисон

Издатель Андрей Курилкин

Дизайн Анатолий Гусев

В оформлении авантюла
использована гравюра
Николая Уткина
с оригинала Ореста Кипренского

Пушкин А.С. Сочинения: Комментированное издание /
П91 Под общ. ред. Дэвида М. Бетеа. Вып. 3: Стихотворения: Из «Северных
цветов» 1832 года. — М.: Новое издательство, 2016. — 6 + 26 + 416 с.

ISBN 978-5-98379-211-1

Репринтное воспроизведение одного из самых редких прижизненных изданий
А.С. Пушкина — «Стихотворений из „Северных цветов“ 1832 года». Вошедшие
в книгу поэтические шедевры Пушкина конца 1820-х — начала 1830-х гг. («Мо-
царт и Сальери», «Анчар», «Бесы», «Дорожные жалобы», «Анфологические эпи-
граммы» и др.) сопровождаются подробным историко-литературным коммента-
рием; история издания реконструирована с опорой на архивные данные.

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1

ISBN 978-5-98379-211-1

© Коллектив авторов, составление,
подготовка текста, комментарии, 2016
© Новое издательство, 2016

стихотворенія а.с. пушкина
(изъ сѣверныхъ цвѣтовъ 1832 года)
репринтное воспроизведение



СТИХОТВОРЕНІЯ

А. С. ПУШКИНА.



(Изъ Сѣверныхъ Цвѣтовъ 1832 года).

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

**ВЪ ТИПОГРАФІИ ДЕПАРТАМЕНТА ВЪНШНЕЙ
ТОРГОВЛИ.**

*

1832.

МОЦАРТЪ и САЛЬЕРИ.

С Ц Е Н А I.

(Комната.)

САЛЬЕРИ.

Всѣ говорятъ: нѣтъ правды на землѣ.
Но правды нѣтъ — и выше. Для меня
Такъ эшо ясно, какъ просная гамма.
Родился я съ любовію къ искусству;
Ребенкомъ будучи, когда высоко
Звучалъ органъ въ спаринной церкви нашей,
Я слушалъ и заслушивался — слезы
Невольныя и сладкія текли.
Отвергъ я рано праздныя забавы;
Науки, чуждыя музыкѣ, были
Поспылы мнѣ; упрямо и надменно
Отъ нихъ опрекся я и предался
Одной музыкѣ. Труденъ первый шагъ
И скученъ первый лущъ. Преодолѣлъ
Я раннія невзгоды. Ремесло
Поспавилъ я подножіемъ искусству;
Я сдѣлался ремесленникъ: перспамъ
Придалъ послушную, сухую бѣглоспъ
И вѣрноспъ уху. Звуки умершвивъ,

Музыку я разъялъ , какъ прудъ . Повѣрилъ
 Я алгеброй гармонію . Тогда
 Уже дерзнулъ , въ наукѣ искушенный ,
 Предашься нѣтъ шворческой мечпы .
 Я спалъ шворипъ ; но въ пишинъ , но въ пайнъ ,
 Не смѣя помышляпъ еще о славъ .
 Нерѣдко , просидѣвъ въ безмолвной кельѣ
 Два , три дня , позабывъ и сонъ и пищу ,
 Вкусивъ воспоргъ и слезы вдохновенья ,
 Я жегъ мой трудъ и холодно смошрѣлъ ,
 Какъ мысль моя и звуки , мной рожденны ,
 Пылая , съ легкимъ дымомъ исчезали .
 Чшо говорю ? Когда великій Глюкъ
 Явился и ошкрылъ намъ новы пайны
 (Глубокія , пѣнипельныя пайны) ,
 Не бросилъ ли я все , чшо прежде зналъ ,
 Чшо пакъ любилъ , чему пакъ жарко вѣрилъ ,
 И не пошелъ ли бодро вслѣдъ за нимъ
 Безропошно , какъ шопъ , кшо заблуждался
 И встрѣчнымъ посланъ въ сторону иную ?
 Уильнымъ , напряженнымъ пошпояншвомъ
 Я наконецъ въ искусствѣ безграничномъ
 Досигнулъ степени высокой . Слава
 Мнѣ улыбулась ; я въ сердцахъ людей
 Нашелъ созвучія своимъ созданьямъ .
 Я счастливъ былъ : я наслаждался мирно
 Своимъ прудомъ , успѣхомъ , славою ; пакже
 Трудами и успѣхами друзей ,
 Товарищей моихъ въ искусствѣ дивномъ .
 Нѣтъ ! никогда я зависти не зналъ ,
 О , никогда ! — ниже , когда Пиччини
 Пѣнишь умѣлъ слухъ дикихъ Парижанъ ,

Ниже когда услышалъ въ первый разъ
Я Ифигеніи начальны звуки.
Что скажешь , чтобъ Сальери гордый былъ
Когда нибудь зависникомъ презрѣннымъ ,
Змѣй , людьми разшоппанною , въ живѣ
Песокъ и пыль грызущею безсильно?
Никто! . . . А нынѣ — самъ скажу — я нынѣ
Зависникъ. Я завидую ; глубоко ,
Мучительно завидую. — О небо !
Гдѣ жъ правоша , когда священный даръ ,
Когда безмерный гений — не въ награду
Любви горящей , самоопроверженья ,
Трудовъ , усердія , моленій посланъ —
А озаряетъ голову безумца ,
Гуляки празднаго ? . . . О Моцартъ , Моцартъ !
(Входитъ Моцартъ.)

МОЦАРТЪ.

Ага! увидѣлъ пы! а мнѣ хотѣлось
Тебя неожиданой шушкой угостишь.

САЛЬЕРИ.

Ты здѣсь! — Давно ль?

МОЦАРТЪ

Сей часъ. Я шель къ тебѣ ,
Несъ кое-что тебѣ я показашъ ;
Но проходя передъ пракширомъ , вдругъ
Услышалъ скрипку . . . Нынѣ , мой другъ , Сальери !
Смѣшнѣе опъ роду пы ничего
Не слыхивалъ . . . Слѣпой скрипачъ въ пракширѣ
Разыгрывалъ voi che sapete. Чудо!
Не вышерпѣлъ , привелъ я скрипача ,
Чтобъ угостишь себя его искусствомъ.

*

Войди!

(Входитъ слѣпой старикъ со скрипкой.)

Изъ Моцарша намъ что нибудь.

(Старикъ играетъ арію изъ Дон-Жуана; Моцартъ хохочетъ.)

САЛЬЕРИ.

И ты смѣяться можешь?

МОЦАРТЬ.

Ахъ, Сальери!

Ужель и самъ ты не смѣешься?

САЛЬЕРИ.

Нѣтъ.

Мнѣ не смѣшно, когда маляръ негодный

Мнѣ пачкаешь Мадону Рафаеля,

Мнѣ не смѣшно, когда фигляръ презрѣнный

Пародіей безчеститъ Алигьери.

Пошелъ, старикъ.

МОЦАРТЬ.

Поспой же: воспѣй себя,

Пей за мое здоровье.

(Старикъ уходитъ.)

Ты, Сальери,

Не въ духъ нынче. Я приду къ тебѣ

Въ другое время.

САЛЬЕРИ.

Что ты мнѣ принесешь?

МОЦАРТЬ

Нѣтъ — шая; бездѣлицу. Намедни ночью

Бессонница моя меня помила

И въ голову пришли мнѣ двѣ, три мысли.

Сегодня ихъ я набросалъ. Хотѣлось
Твое мнѣ слышать мнѣне; но шеперь
Тебѣ не до меня.

САЛБЕРИ.

Ахъ, Моцартъ, Моцартъ!
Когда же мнѣ не до себя? Садись;
Я слушаю.

МОЦАРТЪ (за *форте-пиано*.)

Представь себѣ кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленнаго — не слишкомъ, а слегка —
Съ красочкой, или съ другомъ — хоть съ побой —
Я веселъ Вдругъ: видѣнье гробовое,
Незапный мракъ или что нибудь пакое
Ну, слушай же.

(*Играетъ.*)

САЛБЕРИ.

Ты съ эшимъ шелъ ко мнѣ
И могъ оспановишься у пракшира
И слушаешь скрыпача слѣпаго! — Боже!
Ты, Моцартъ, недостоишь самъ себя.

МОЦАРТЪ.

Что жь, хорошо?

САЛБЕРИ.

Какая глубина!
Какая смѣлоснь и какая спройноснь!
Ты, Моцартъ, Богъ, и самъ того не знаешь;
Я знаю, я.

МОЦАРТЬ.

Ба! право? можетъ быть
Но божество мое проголодалось.

САЛЬЕРИ.

Послушай: опобѣдаемъ мы вмѣстѣ
Въ шракширѣ Золошаго Льва.

МОЦАРТЬ.

Пожалуй;

Я радъ. Но дай, схожу домой, скажешь
Женѣ, чпобы меня она къ обѣду
Не дожидалась.

(Уходитъ.)

САЛЬЕРИ.

Жду шебя; смотри жь.

Нѣтъ! не могу пропивишься я долѣ
Судьбѣ моей: я избранъ, чпобъ его
Осшановишь — не по, мы всѣ погибли,
Мы всѣ, жрецы, служиштели музыки,
Не я одинъ съ моей глухою славой
Чпю пользы, если Моцартъ будешь живъ
И новой вышиы еще достигнешъ?
Подыменъ ли онъ шѣмъ искусство? Нѣтъ;
Оно падешъ опянь, какъ онъ исчезнешъ:
Наслѣдника намъ не осшавишь онъ.
Чпю пользы въ немъ? Какъ нѣкій Херувимъ,
Онъ нѣсколько занесъ намъ пѣсень райскихъ,
Чпобъ возмушивъ безкрылое желанье
Въ насъ, чадахъ праха, послѣ улешѣшь!
Такъ улешай же! чѣмъ скорѣй, шѣмъ лучше.

Вошь ядъ , послѣдній даръ моей Изоры.
 Осьмнадцать лѣтъ ношу его съ собою —
 И часто жизнь казалась мнѣ съ пѣхъ поръ
 Несносной раной , и сидѣлъ я часпо
 Съ врагомъ безпечнымъ за одной шрапезой
 И никогда на шепощъ искушенья
 Не преклонился я , хошь я не шрусь ,
 Хошь обиду чувствую глубоко ,
 Хошь мало жизнь люблю . Все медлил я .
 Какъ жажда смерти мучила меня ,
 Чшо умирашь ? я мнилъ : бышь можешъ , жизнь
 Мнѣ принесешъ незапные дары ;
 Бышь можешъ , посѣпипъ меня воспоргъ
 И шворческа я ночь и вдохновеенья ;
 Бышь можешъ , новый Гайдень сотворишь
 Великое — и наслажуся имъ
 Какъ пироваль я съ госшемъ ненависнымъ ,
 Бышь можешъ , мнилъ я , злѣйшаго врага
 Найду , бышь можешъ , злѣйшая обида
 Въ меня съ надменной грянешъ вышины —
 Тогда не пропадешъ пы , даръ Изоры .
 И я былъ правъ ! и наконецъ нашель
 Я моего врага , и новый Гайдень
 Меня воспоргомъ дивно упоилъ !
 Теперь — пора ! Завѣшный даръ любви ,
 Переходи сегодня въ чашу дружбы .



С Ц Е Н А П.

(Особая комната въ трактиръ; форте-пиано.)

МОЦАРТЬ и САЛБЕРИ *(за столомъ.)*

САЛБЕРИ.

Что ты сегодня пасмурень?

МОЦАРТЬ.

Я? Нѣтъ!

САЛБЕРИ.

Ты вѣрно, Моцартъ, чѣмъ нибудь разспроень?
Обѣдъ хорошій, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

МОЦАРТЬ.

Признайся,

Мой Requiem меня превожитъ.

САЛБЕРИ.

А!

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?

МОЦАРТЬ.

Давно, недѣли три. Но спранный случай . . .
Не сказывалъ тебѣ я?

САЛБЕРИ.

Нѣтъ.

МОЦАРТЬ.

Такъ слушай.

Недѣли три тому, пришелъ я поздно
Домой. Сказали мнѣ, что заходилъ
За мною кто-то. Опъ чего — не знаю,

Всю ночь я думалъ : кто бы это былъ ?
И что ему во мнѣ ? Назавтра пошлѣ же
Зашелъ и не заспалъ опять меня.
На прешій день игралъ я на полу
Съ моимъ мальчишкой. Кликнули меня ;
Я вышелъ. Человѣкъ , одѣтый въ черномъ ,
Учтиво поклонившись , заказалъ
Мнѣ Requiem и скрылся. Слѣзъ я пошчасъ
И спалъ писать — и съ той поры за мною
Не приходилъ мой черный человѣкъ ;
А я и радъ : мнѣ было бѣ жаль распаться
Съ моею работою , хоть совсѣмъ топовъ
Ужъ Requiem. Но между тѣмъ я

САЛЬЕРИ.

Что ?

МОЦАРТЬ.

Мнѣ совѣстно признаться въ этомъ

САЛЬЕРИ.

Въ чемъ же ?

МОЦАРТЬ.

Мнѣ день и ночь покоя не даетъ
Мой черный человѣкъ. За мною всюду
Какъ пѣнь онъ гонится. Волкъ и шеперь
Мнѣ кажется , онъ съ нами самъ-прешей
Сидитъ.

САЛЬЕРИ.

И, полно ! что за страхъ ребячій ?
Разсѣй пуспую думу. Бомарше
Говаривалъ мнѣ : » Слушай , брагъ Сальери ,

Какъ мысли черныя къ тебѣ придуть ,
Опкупори шампанскаго бубылку
Иль перечти женишьбу Фигаро.»

МОЦАРТЬ.

Да ! Бомарше вѣдь былъ тебѣ пріятель ;
Ты для него Тарара сочинилъ ,
Вещь славную . Тамъ ешь одинъ мопивъ
Я все швержу его , когда я счастливъ
Ла ла ла ла Ахъ , правда ли , Сальери ,
Что Бомарше кого-то оправилъ ?

САЛЬЕРИ.

Не думаю : онъ слишкомъ былъ смѣшонъ
Для ремесла шакого .

МОЦАРТЬ.

Онъ же геній ,
Какъ ты , да я . А геній и злодѣйство ,
Двѣ вещи несовмѣстныя . Не правда ль ?

САЛЬЕРИ.

Ты думаешь ?

(Бросаетъ лѣзъ въ стаканъ Моцарта.)

Ну , пей же .

МОЦАРТЬ.

За швое

Здоровье , другъ , за искренній союзъ ,
Связующій Моцарта и Сальери ,
Двухъ сыновей гармоніи .

(Пьетъ.)

САЛЬЕРИ.

Поспой , поспой ! . . Ты выпилъ ! безъ меня ?

МОЦАРТЬ (*бросаетъ салфетку на столъ.*)

Довольно, сыпъ я.

(*Идетъ къ форте-піано.*)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. (*Играетъ.*)

Ты плачешь?

САЛЬЕРИ.

Эши слезы

Впервые люю: и больно и пріятно,
Какъ будпо тяжкій совершилъ я долгъ,
Какъ будпо ножъ цѣлебный мнѣ опсѣкъ
Спрадавшій членъ! Другъ Моцаршъ, эши слезы
Не замѣчай ихъ. Продолжай, спѣши
Еще наполнишь звуками мнѣ душу

МОЦАРТЬ.

Когда бы всѣ пакъ чувсшвовали силу
Гармоніи! Но нѣшь: тогда бъ не могъ
И міръ сущесшвовашъ; ни кто бъ не сналъ
Забошшсья о нуждахъ низкой жизни;
Всѣ предались бы вольному искусшву.
Нашъ мало избранныхъ, счастливицевъ праздныхъ,
Пренебрегающихъ презрѣнной пользой,
Еднаго прекраснаго жрецовъ.
Не правда ль? Но я нынче нездоровъ,
Мнѣ что-то шяжело; пойду, засну.
Прощай же.

(12)

САЛБЕРИ.

До свиданья.

(Одинъ.)

Ты заснешь

Надолго, Монаршь! По ужель онъ правъ
И я не гений? Гений и злодѣйство,
Двѣ вещи несовмѣстныя. Не правда:
А Бонарошпи? или эпо сказка
Тупой, безмысленной полпы — и не былъ
Убійцею создапель Вапикана?

26 Октября,

1830

АНЭОЛОГИЧЕСКІЯ ЭПИГРАММЫ.

1.

ЦАРСКО-СЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ.

Урну съ водой уронивъ, объ ушесь ее дѣва разбила.
Дѣва печально сидишь, праздный держа черепокъ.
Чудо! не сякнешь вода, изливаясь изъ урны разбишой,
Дѣва надъ вѣчной спруей, вѣчно печальна сидишь.

2.

О Т Р О К Ъ.

Неводъ рыбакъ разспилалъ по берегу спуденана моря;
Мальчикъ опцу помогалъ. Опрокъ, оставъ рыбака!
Мрежи инья шебя ожидающъ, инья забошы:
Будешъ умы уловляшь, будешъ помощникъ Царямъ.

3.

Р И Ф М А.

Эхо, безсонная Нимфа, скипалась по берегу Пенел.
Фебъ, увидѣвъ ее, спрасшию къ ней возпымалъ.
Нимфа плодъ понесла воспорговъ влюбленнаго бога;
Межъ говорливыхъ Наядъ, мучась, она родила
Милую дочь. Ее пріяла сама Мнемозина.
Рѣзвая дѣва росла въ хоръ богинь Лонидь,
Мапери чупкой подобна, послушная памяши спрогой,
Музамъ мила; на земль рифмой зовешся она.

ДОРОЖНЫЯ ЖАЛОБЫ.

Долго ль мнѣ гуляшь на свѣшѣ,
То въ коляскѣ, шо верхомъ,
То въ кибиткѣ, шо въ каретѣ,
То въ шелегѣ, шо пѣшкомъ ?

Не въ наслѣдственной берлогѣ,
Не средь опщескихъ могилъ,
На большой мнѣ знашь дорогѣ
Умерешь Господь судиль;

На каменяхъ подъ копытомъ,
На горѣ подъ колесомъ,
Иль во рву, водой размышомъ,
Подъ разобраннымъ мостомъ.

Иль чума меня подцѣпишь,
Иль морозъ окоспенишь,
Иль мнѣ въ лобъ шлагбаумъ влѣпишь
Непроворный инвалидъ.

Иль въ лѣсу подъ ножъ злодѣю
Понадуся въ споронѣ,
Иль со скуки околѣю
Гдѣ нибудь въ карантинѣ.

Долго ль мнѣ въ поскѣ голодной
Поспѣ невольный соблюдашь
И пеляпиной холодной
Трюфли Яра поминашь ?

То ли дѣло, бышь на мѣстѣ ,
По Мясницкой разъѣзжать ,
Объ опсспавкѣ , объ невѣстѣ ,
О деревнѣ помѣшляшь !

То ли дѣло , рюмка рома ,
Ночью сонъ , поуспру чай ;
То ли дѣло , брашцы , дома !
Ну , пошелъ же , погоняй !



Э Х О.

Ревешь ли звѣрь въ лѣсу глухомъ,
Трубишь ли рогъ, гремишь ли громъ,
Поешь ли дѣва за холмомъ, —
 На всякой звукъ
Свой опкликъ въ воздухѣ пуспомъ
 Родишь пы вдругъ.

Ты внемлешь грохоту громовъ
И гласу бури и валовъ
И крику сельскихъ паспуховъ
 И плещь опвѣсть;
Тебѣ жь нѣшь опзыва Таковъ
 И пы, поешь!

ДЕЛИБАШЪ.

Переспрылка за холмами ;
Смотришь лагерь ихъ и нашъ ;
На холмъ предъ Казаками
Вьется красный Делибашъ.

Делибашъ ! не суйся къ лавъ ,
Пожалѣй свое жишье ;
Вмигъ аминь лихой забавъ :
Попадешься на копые.

Эй, Казакъ ! не рвися къ бою :
Делибашъ на всемъ скаку
Срѣжешь саблею кривою
Съ плечь удалую башку.

Мчатся , сшиблись въ общемъ крикъ
Посмотрише ! каковы ?
Делибашъ уже на пикъ ,
А Казакъ безъ головы.

АНЧАРЪ, ДРЕВО ЯДА.

Въ пущынь чахлой и скупой,
На почвѣ, зноемъ разкаленной,
Анчаръ, какъ грозный часовой,
Стоитъ — одинъ во всей вселенной.

Природа жаждущихъ степей
Его въ день зноя породила,
И зелень мертвую въшвей
И корни ядомъ напоила.

Ядъ каплетъ сквозь его кору,
Къ полудню разпопаясь опъ зною,
И засыпаетъ ввечеру
Густой, прозрачною смолою.

Къ нему и пища не лепишь
И пигръ нейдешь — лишь вихорь черный
На древо смерти набѣжишь
И мчишься прочь уже плешворный.

И если шуча оросишь,
Блуждая, листъ его дремучій,
Съ его въшвей ужъ ядовишь
Спекаешь дождь въ песокъ горячій.

Но человекъ человекъ
Послалъ къ Анчару власнымъ взглядомъ ,
И пошъ послушно въ пушь пошекъ
И къ упру возвратился съ ядомъ.

Принесъ онъ смершную смолу ,
Да въшвъ съ увядшими листьями ,
И пошъ по блѣдному челу
Спруился хладными ручьями ;

Принесъ — и ослабѣлъ и легъ ,
Подъ сводомъ шалаша на лыки ,
И умеръ бѣдный рабъ у ногъ
Непобѣдимаго владыки.

А Царь пѣмъ ядомъ напипалъ
Свои послушливыя спрѣлы
И съ ними гибель разослалъ
Къ сосѣдамъ въ чуждые предѣлы.



Б Ъ С Ы.

Мчашся шучи , вьются шучи ;
Невидимкою луна
Освѣщаетъ свѣтъ лешучій ;
Мушно небо , ночь мушна.
Ѣду , Ѣду въ чиспомъ полѣ ;
Колокольчикъ динь - динь - динь
Спрашно , спрашно по-неволю
Средь невѣдомыхъ равнинъ !

Эй , пошелъ , ямщикъ ! «Нѣтъ мочи ,
» Конямъ , баринъ , тяжело ;
» Вьюга мнѣ слипаешъ очи ,
» Всѣ дороги занесло ;
» Хошь убей , слѣда невидно ;
» Сбились мы. Чпо дѣлашъ намъ !
» Въ полѣ бѣсъ насъ водитъ , видно ,
» Да кружишъ по споронамъ.

» Посмотри : вонъ , вонъ играетъ ,
» Дуешъ , плюешъ на меня ;
» Вонъ — шеперь въ оврагъ шолкаешъ
» Одичалаго коня ;

» Тамъ верстою небывалой
» Онъ порчалъ передо мной ;
» Тамъ сверкнулъ онъ искрой малой
» И пропалъ во шмѣ пусшой. «

Мчался шучи , вьются шучи ;
Невидимкою луна
Озаряешъ снѣгъ лепучій ;
Мушно небо , ночь мушна:
Силь намъ нѣтъ кружисься долѣ ;
Колокольчикъ вдругъ умолкъ ;
Кони спали Чпо шамъ въ полѣ? —
» Кпо ихъ знаешъ ? пень иль волкъ ! «

Вьюга злился , вьюга плаченъ ;
Кони чупкїе храпашъ ;
Вошъ ужъ онъ далече скачешъ ,
Лишь глаза во мглѣ горяшъ ;
Кони снова понеслися ;
Колокольчикъ динъ - динъ - динъ
Вижу : духи собралися
Средь бѣлѣющихъ равнинъ.

Безконечны , безобразны ,
Въ мушной мѣсяца игрѣ
Закружились бѣсы разны ,
Будшо лишья въ Ноябрь
Сколько ихъ ! куда ихъ гоняшъ ?
Чпо шакъ жалобно поюшъ ?
Домоваго ли хороняшъ ,
Вѣдьму ль замужъ выдаюшъ ?

Мчатся тучи , выюся тучи ,
Невидимкою луна
Освѣщаетъ снѣгъ лепучій ;
Мушно небо , ночь мушна.
Мчатся бѣсы рой за роемъ
Въ безпредѣльной вышнѣ ,
Визгомъ жалобнымъ и воемъ
Надрывая сердце мнѣ



ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ.

Санктшешербургъ , 7 Января 1852 года.

Цензоръ Семеновъ.

О Г Л А В Л Е Н І Е.

	Сирап.
Моцаршъ и Сальери	1.
Анеологическія Эпиграммы	13.
Дорожныя жалобы	15.
Эхо	17.
Делибашъ	18.
Ангаръ, древо яда	19.
Бѣсы	21.

коментарии

От редакторов

Настоящая книга продолжает серию комментированных изданий сочинений А.С. Пушкина, начатую первым томом его «Поэм и повестей» (2007) и «Борисом Годуновым» (2008). Читателям впервые предлагается факсимильное воспроизведение брошюры «Стихотворенія А.С. Пушкина. (Изъ Сѣверныхъ Цвѣтовъ 1832 года)» — библиографического раритета с запутанной историей — и подробный комментарий к вошедшим в эту брошюру текстам.

Авторы комментария в основном придерживались принципов, сформулированных О.А. Проскуриным и Н.Г. Охотиным в первой книге серии: он не носит строго академического характера, а текстологические реконструкции, объяснения реалий и обзоры критической литературы сведены в нем до необходимого минимума. Основное внимание в комментарии уделяется историко-литературным аспектам пушкинских текстов — их источникам, истории создания, тиснения и ранней рецепции, литературному и культурному фону, мотивной структуре, интертекстуальным связям и параллелям. Авторы стремились по возможности точно реконструировать и описать тот литературный и историко-культурный контекст, в котором создавались и бытовали тексты, не выходя при этом за горизонты знаний, представлений и понятий пушкинской эпохи, ее культурной энциклопедии.

Общеизвестные мифологические и исторические имена (*Феб, Аврора, Микеланжело* и т.п.) в комментарии специально

КОММЕНТАРИИ

не поясняются; мы надеемся, что заинтересованный читатель с легкостью сможет их отыскать как в общедоступных справочниках и словарях, так и в электронной сети.

Комментарии к книге составили:

А.С. Бодрова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)) — вступительная статья («История издания»), преамбула к циклу «Анэологическiя эпиграммы», «Отрокъ», «Трудъ»;

А.А. Долинин (University of Wisconsin-Madison) — «Мопартъ и Сальери», «Царско-сельская статуя», «Рифма», «Дорожня жалобы», «Эхо», «Делибашъ», «Анчаръ, древо яда»;

О. А. Проскурин (Emory University, Atlanta) — «Бѣсъ».

Эта книга не могла бы состояться без многолетней помощи, научной и человеческой поддержки наших коллег и друзей, в обсуждении с которыми складывались комментарии к настоящему тому.

Приносим искреннюю благодарность ученому хранителю рукописей Пушкина Т.И. Краснобородько, сотрудникам Пушкинского кабинета ИРЛИ Л.А. Тимофеевой и Ю.А. Сорокиной, сотрудникам Отдела редких книг и рукописей НБ СПбГУ Н.И. Николаеву и А.А. Савельеву, хранителю книжных фондов Всероссийского музея А.С. Пушкина М.В. Бокариус, которые помогли нам в работе с редкими и специализированными изданиями, рукописями Пушкина и книгами из его библиотеки. Наша глубочайшая признательность — за постоянные консультации, практические советы, полезные указания и замечания — А.Л. Соболеву, А.Ю. Балакину и в особенности рецензенту настоящего тома Н.Г. Охотину.

За заинтересованные обсуждения, важные дополнения и благожелательное отношение к нашей работе мы от души благодарим Д. Бетеа, М.Н. Виролайнен, А.К. Жолковского, П.Р. Заборова, Б.А. Каца, А.А. Костина, Е.О. Ларионову, Г.А. Левинтона, Н.Н. Мазур, В.А. Мильчину, А.Л. и К.А. Осповатов, К.Ю. Рогова, Д.М. Хитрову.

История издания

Стихотворения А.С.Пушкина. (Изъ Съверныхъ Цвѣтовъ 1832 года). Санктпетербургъ. Въ типографіи Департамента Внѣшней Торговли. 1832 (репринт в первой части настоящего издания). Далее — СтСЦ.

Состав издания:

Моцартъ и Сальери
Анѳологическія Эпиграммы
(1. Царско-сельская статуя; 2. Отрокъ; 3. Рифма; 4. Трудъ)
Дорожныя жалобы
Эхо
Делибашъ
Анчаръ, древо яда
Бѣсы

Все тексты, напечатанные в брошюре, первоначально были опубликованы в альманахе «Северные цветы на 1832 год» (Санктпетербург: В типографии Департамента Внешней Торговли, 1831; далее — СЦ 1832), а затем вошли в состав книги: «Стихотворения Александра Пушкина. Третья часть» (Санктпетербург: В типографии Департамента Народного Просвещения, 1832; далее — Стих 1832).

СтСЦ занимает особое место среди прижизненных пушкинских изданий — судя по отсутствию газетных объявлений

о выходе книги («Санктпетербургские ведомости», «Московские ведомости», «Северная пчела», «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“») и упоминаний о ней в книгопродавческих каталогах (Смирдин 1832а: 205; Смирдин 1832b: 88–103; Хрусталеv 1833; Глюксберг 1833: 27; Логинов 1837: 245; Полевой 1837: 49–51; Каталог 1838: 13–14; Бородин 1838: 17; Улитин 1840: 15; Полевой 1843: 88–90; Иванов 1844: 37; Глазунов 1845: 236, 240–241; Ольхин 1846: 238–241; Исаков 1849–1850; Крашенинников 1851: 121; Смирдин 1858: 146), в продажу СтСЦ не поступали и для широкого распространения не предназначались.

Известно ограниченное число экземпляров брошюры:

1 Экземпляр Научной библиотеки Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (шифр 23 9/23, инв. номер 86197). Необрезанный.

Впервые упомянут в печати М.Л. Гофманом (Гофман 1922: 170–171), а затем Н.В. Измайловым (Измайлов 1927: 5); воспроизведение см. в репринтной части настоящего издания, а также [lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=9154].

2 Экземпляр Российской национальной библиотеки. Обрезанный, в обложке; шифр Пушкин/3-С-80-3. Поступил в библиотеку в числе других обязательных экземпляров, присылаемых из Петербургского цензурного комитета, 14 апреля 1832 г. (ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 4. № 23 (1832 год). Л. 17 об.; брошюра наличествует в списке изданий в «Деле об отсылке книг в Главное управление цензуры, Публичную библиотеку и Гельсингфорский университет» [РГИА. Ф. 777. Оп. 1. № 1155. Л. 10 об.]).

О нем см.: Голубева, Гольдберг 1978: 59*; Голубева, Гольдберг 1983: 99–100; Марков 1987: 223; Грин, Суздальцева 2000: 45.

3 Экземпляр из коллекции С.Л. Маркова, хранящийся в Научной библиотеке Всероссийского музея А.С. Пушкина (Коллекция С.Л. Маркова, № 24; инв. номер: Фонд РКП 4822). Необрезанный.

* В 1-м издании книги явная опечатка: «Публичная библиотека обладает тремя экземплярами этой <...> книги», исправленная в издании 1983 г.

Впервые описан в составе «пушкинианы» марковского собрания: Марков 1987: 223; описание и воспроизведение отдельных страниц см.: Бокариус 2000: 15, 43, нумерованная вклейка между с. 14 и 15; Собрание Маркова 2007: 35–36, нумерованная вклейка между с. 36 и 37; Библиофилы России 2008: 450–451.

4 Экземпляр Библиотеки Санкт-Петербургского цензурного комитета, хранившийся в библиотеке Санкт-Петербургского университета (затем Научная библиотека им. М. Горького ЛГУ; ныне Научная библиотека СПбГУ). Экземпляр учтен в «Каталоге русских книг библиотеки императорского С.-Петербургского университета» (Каталог 1897, I: 723; шифр Е II 12422); описан, наряду с другими пушкинскими изданиями из библиотеки цензурного комитета, Л.Б. Модзалевским (Модзалевский 1933: 243). К 1950 г. экземпляр утрачен из библиотеки, его нынешнее местонахождение неизвестно (справка А.А. Савельева, июнь 2009 г.).

5 Экземпляр Библиотеки Академии наук. Шифр IV6/5664. В настоящее время также утрачен.

Немногочисленность сохранившихся экземпляров замедлила и затруднила вхождение издания в научный оборот. Впервые о его существовании сообщил П.В. Анненков в примечании к «Моцарту и Сальери»: «Отрывок был перепечатан <...> в особой брошюре, в которой находились все стихотворения Пушкина, помещенные в Северных Цветах на 1832 г. <...>. Брошюра принадлежит к так называемым авторским экземплярам и в каталогах не упоминается» (Пушкин 1855–1857, IV: 460). Вероятно, Анненкову был известен экземпляр СтСЦ из фондов Публичной библиотеки, о работе в которой во время подготовки пушкинского собрания он сообщал И.С. Тургеневу: «Теперь я не могу оставить город, в котором все материалы у меня под рукою, начиная с Публичной библиотеки...» (Анненков 2005: 24; письмо от 17 мая 1853 г.). Можно предполагать, что тот же экземпляр СтСЦ описывал Г.Н. Геннади в своем «Справочном словаре о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях», где в перечне изданий Пушкина упомянута и брошюра «Стихотворения. П. 1832. 12°. (Из Сев. цветов)» (Геннади 1876–1906, III: 211).

Еще до выхода в свет посмертного тома словаря Геннадия сведения о СтСЦ были помещены в печатном каталоге библиотеки Петербургского университета (Каталог 1897, I: 723), введившем в научный оборот этот экземпляр пушкинского издания. Однако ни книга из библиотеки университета, ни экземпляр Публичной библиотеки не попали в поле зрения составителей библиографического справочника «Пушкин в печати», описавших издание только со ссылкой на примечание Анненкова (Синявский, Цявловский 1914: 111).

Между тем вскоре был обнаружен и еще один экземпляр брошюры. О наличии этого издания в библиотеке Пушкинского Дома упомянул М.Л. Гофман во 2-м издании «Первой главы науки о Пушкине»: «в Пушкинском Доме имеется крайне редкий экземпляр — отдельно сброшюрованный и переплетенный для автора-издателя оттиск всех стихотворений (как помещенных с именем автора, так и без подписи) Пушкина, напечатанных в „Северных Цветах“ на 1832 год» (Гофман 1922: 171–172). Затем на этот же экземпляр обратил внимание Н.В. Измайлов, в статье которого была впервые указана дата цензурного разрешения изданию: «Брошюра эта представляет величайшую библиографическую редкость, и даже составители книги „Пушкин в печати“ (М. 1915 <так!>) не имели ее в руках (см. на стр. 111, примечание к № 831). Брошюра имеется в библиотеке Пушкинского Дома. Цензурное дозволение ее помечено цензором В. Семеновым 7 января 1832 года» (Измайлов 1927: 5).

Сведения о времени подготовки СтСЦ были дополнены разысканиями Л.Б. Модзалевского, который в 1933 г. описал обязательные экземпляры пушкинских изданий, сохранившиеся в библиотеке Санкт-Петербургского цензурного комитета. Согласно свидетельству из типографии, вклеенному в «цензурный» экземпляр, 10 февраля 1832 г. «Стихотворения А.С. Пушкина (из Северных Цветов 1832 года)» были отпечатаны, 13 февраля представлены в цензурный комитет и получили билет на выход в свет, подписанный цензором Семеновым (Модзалевский 1933: 243). Описание Модзалевского впоследствии было учтено во 2-м издании «Пушкина в печати», где, однако, в качестве «даты билета на выпуск книги» была указана дата свидетельства из типографии (Синявский, Цявловский 1938: 97–98).

Уже в самых кратких сообщениях о СтСЦ и их первых описаниях настойчиво подчеркивалась редкость, едва ли не уникальность издания, но специальных розысков сохранившихся экземпляров по крупнейшим библиотекам, очевидно, предпринято не было — в том числе составителями «Пушкина в печати», иначе они непременно бы обнаружили экземпляры, хранившиеся в Публичной библиотеке и в Библиотеке Академии наук. Сведения о *двух* известных экземплярах (упоминавшиеся в литературе книги из коллекции Пушкинского Дома и библиотеки Петербургского университета) были канонизированы в единственном специальном исследовании о СтСЦ, принадлежащем Н.П. Смирнову-Сокольскому (Смирнов-Сокольский 1962: 289–303). Автор «Рассказов о прижизненных изданиях Пушкина» предложил концепцию истории издания, ставшую общепринятой, согласно которой малочисленность сохранившихся экземпляров объясняется решением Пушкина уничтожить тираж брошюры из опасения дополнительных разбирательств с III Отделением, отреагировавшим на публикацию стихотворения «Анчар» (об этом см. подробнее далее). Несмотря на гипотетичность и шаткость многих аргументов Смирнова-Сокольского, его реконструкция не подвергалась ни сомнениям, ни проверке, хотя на сегодняшний день она не может быть признана ни доказательной, ни убедительной.

Замысел издания СтСЦ неотделим от всей совокупности литературных проектов Пушкина второй половины 1831 — начала 1832 г. Это время отмечено широким спектром творческих амбула, в которых выступает поэт: в августе — сентябре 1831 г. он публикует в «Телескопе» ряд памфлетных статей Феофилакты Косичкина, готовит к печати свой первый законченный прозаический опыт — «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», выпускает вместе с Жуковским брошюру с тремя стихотворениями на взятие Варшавы. Незадолго до этого, в конце июля, по высочайшему повелению поэт получает назначение в Коллегию иностранных дел «отыскивать в архивах материалы для сочинения истории императора Петра I».

К середине октября 1831 г. определяется еще один замысел — издать «особую книгою стихотворения <...>, напечатан-

ные уже в течении трех последних лет» (Пушкин 1937–1959, XIV: 234). Обращаясь к Бенкендорфу за предварительным решением, Пушкин надеялся, что ему будет позволено печатать книгу под своей ответственностью и снова не «подвергать <...> сочинения собственному рассмотрению его императорского величества» (Там же; Смирнов-Сокольский 1962: 305). В своем ответе, отправленном 19 октября 1831 г., начальник III Отделения уведомлял Пушкина, что «никакого не может быть препятствия к изданию особою книгою тех стихотворений <...>, которые уже были единожды напечатаны» (Пушкин 1937–1959, XIV: 234), однако не преминул напомнить ему о том, что разрешение печатать под собственной ответственностью относилось только к «Борису Годунову», и потому поэту «надлежит по прежнему испрашивать всякий раз высочайшее его величества соизволение» (Там же: 234–235).

Письмо Бенкендорфа не оставляло надежд на цензурное послабление в отношении стихотворного сборника, который либо должен был быть представлен на строгое и придирчивое рассмотрение императора, а *de facto* III Отделения, либо же проходить цензуру обычным порядком. После выхода «Бориса Годунова» Пушкин, в отличие от издательского опыта предшествующих лет, предпочел иметь дело с цензурным комитетом, а не с ведомством Бенкендорфа — в общем порядке проходили цензуру и «Повести Белкина», и «Последняя глава „Евгения Онегина“», и даже брошюра «На взятие Варшавы».

Однако хлопоты о собственном сборнике Пушкину пришлось отложить в пользу более срочного и значимого дела — издания СЦ 1832 в память покойного Дельвига (об истории подготовки этого выпуска альманаха см.: Вацуро 1978: 231–252; Фризман 1980: 324–337). К концу октября тексты для «Цветов» были еще не собраны (см.: Вацуро 1978: 238–242), а между тем времени, чтобы успеть с выходом книги к концу года, оставалось очень немного.

Замысел мемориальных «Цветов», судя по письмам Пушкина, возник у него еще в конце января («Бедный Дельвиг! помянем его „Северными Цветами“», — писал он Плетневу 31 января [Пушкин 1937–1959, XIV: 148; Фризман 1980: 325]), но до середины лета издательские дела не двинулись, а затем

существенно осложнились эпидемией холеры, затруднившей как личные контакты между издателями, так и переписку. В начале июля Пушкин активно пытался заручиться помощью петербургских знакомых и своих возможных соиздателей — Плетнева, М.Л. Яковлева, Сомова: «издавать уже пора: т.е. приготовляться к изданию» (Пушкин — Плетневу, не позднее 11 июля 1831 г. [Пушкин 1937–1959, XIV: 189]). Однако Плетнев и Яковлев реагировали на просьбы Пушкина осторожно и сдержанно: «с Цветами надо перегодить», — советовал Яковлев; «Северные цветы готовы, но мне никаких поручений не делай. Живу я в такой деревне, которая не на почтовой дороге. <...> Мое дело будет в городе смотреть за изданием», — отвечал Плетнев (Там же: 198, 194). Конструктивные известия пришли к Пушкину только в самом конце августа, когда он получил письмо от Сомова, который сообщал, что у него для «Северных цветов» «запасено кое-что» своего и чужого (Там же: 217). С этого времени и Сомов, и Пушкин стали настойчиво торопить литературных единомышленников — Вяземского, Баратынского, Языкова, Максимовича — с присылкой произведений для альманаха «и поболее и поскорее» (Сомов — Максимовичу, 28 сентября 1831 г.; РА. 1908. Кн. III. № 10. С. 265; Вацуро 1978: 239–248).

Хотя к моменту отъезда поэта из Царского Села в середине октября ни один из этих вкладчиков не прислал своей «дани» «Северным цветам», Пушкин писал Вяземскому с уверенностью: «Сев<ерные> Цв<еты> будут любопытны» (Пушкин 1937–1959, XIV: 233). Как справедливо указал В.Э. Вацуро, эту формулировку Пушкин мог отнести, помимо добытой Сомовым ненапечатанной повести Батюшкова, к посмертной публикации стихотворений Дельвига, а также к своему собственному вкладу в «Северные цветы» (Вацуро 1978: 240).

Состав пушкинской подборки сформировался, по-видимому, не сразу. В июльском письме Плетневу поэт сообщал, что собирается поместить в альманахе «*Моцарта* и несколько мелочей» (Пушкин 1937–1959, XIV: 189). Чуть ранее, в конце июня, поэт обещал дать свои стихи в альманах барона Розена «Альциона» (см. письмо Розена Пушкину от 27 июня с упоминанием об этом [Там же: 183]) — может быть, намереваясь напечатать там что-то из того, что затем войдет в СЦ 1832. Как

предполагал М.А. Цявловский, именно нежелание обесценить альманах «Северные цветы» обусловило позднейший отказ Пушкина послать несколько «мелких стихотворений» для издания Розена, где были напечатаны только «Пир во время чумы» и «На перевод Илиады» (см.: Пушкин 1937–1959, XIV: 240; Цявловский 1921: 32). Это предположение кажется тем более основательным, что Пушкин, несмотря на явную симпатию к редактору, вовсе не принял участия в журнале И.В. Киреевского «Европеец», также готовившемся в последние месяцы 1831 г. (ср. отзывы Языкова от начала января 1832 г.: «Пушкин <...> только что обещает и стихов и прозы», «стихов не дает, а только обещает» [Летопись 1999, III: 432]).

В конце сентября Пушкин отправил из Царского Села в Петербург, наряду с «едкой критикой» на Булгарина и Греча (по всей видимости, речь шла о статье «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем»), ряд новых стихотворений для «Северных цветов», читавшихся на вечере у Плетнева (Никитенко 1955, I: 109, запись от 23 сентября 1831 г.; Летопись 1999, III: 390). Вероятно, присланные стихи предназначались для подготовки цензурной рукописи СЦ 1832, которая была представлена в Петербургский цензурный комитет «от Г. Сомова» 6 октября в составе 93 листов (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 373. Л. 80; большая часть материалов, очевидно, цензуровалась позднее).

Сведения о цензурной судьбе пушкинских текстов, отданных в альманах, неизвестны. Однако, судя по отсутствию упоминаний о них в журналах заседаний комитета осени 1831 г. (см. «Выписки из журналов заседаний цензурных комитетов, списки рукописей, рассмотренных ими, и билетов, выданных ими на выпуск изданий из типографий, за сентябрь — декабрь 1831 г.» [РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 373]), претензий к ним у цензора не возникло, в отличие, например, от стихотворений Н. Ставелова «Странник» и «Горная вершина». Последнее из них было отправлено на рассмотрение высшего начальства и в итоге не дозволено к публикации (Там же. Л. 73, 75 об., 147; Ф. 777. Оп. 1. № 1101. Л. 8–9; см. также: Вацуро 1978: 238, 275).

Отсутствие цензурных придинок к пушкинским текстам — в частности, к «Анчару», который станет предметом длительного разбирательства с III Отделением после выхода

альманаха (подробнее см. далее), — традиционно связывалось с личностью его цензора. Альманах в память Дельвига, как затем и брошюру СтСЦ, и Стих 1832, цензуровал Василий Николаевич Семенов (1801–1863)*, знакомый Пушкину едва ли не с лицейских времен (Черейский 1989: 392) и пользовавшийся репутацией либерального и «любезного» цензора (подробно о нем см.: Грот 1928: 155–191; а также: Цензоры 2013: 324). К этому времени Семенов успел сыграть свою роль в истории другого издания, непосредственно связанного с «Северными цветами», — именно он пропустил в печать четверостишие Казимира Делавиня в «Литературной газете», что послужило основанием для ее временного запрещения и отрешения Дельвига от издательской должности. Самому Семенову был объявлен строгий выговор, однако серьезных карьерных последствий этот эпизод для него не имел.

Работа над СЦ 1832 растянулась до самой середины декабря 1831 г., причем окончательными типографскими делами, очевидно, распорядился Сомов, ибо Пушкин вернулся из Москвы, куда он выехал 3 декабря (Летопись 1999, III: 417), только за несколько дней до нового года (27 декабря [Там же: 428–429]). К этому времени альманах был полностью отпечатан и поступил в продажу.

23 декабря из типографии Департамента внешней торговли в Петербургский цензурный комитет поступило датированное 21 декабря свидетельство «в том, что Северные цветы с одобренным ценсурой подлинником напечатаны сходно» (Журнал входящих бумаг за 1831 г. [РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 376. Л. 172 об.]; экземпляр СЦ 1832 с вклеенным свидетельством из типографии сохранился в коллекции РГБ — шифр МК XII. А. 12/8; инв. номер МК–11554; описание см.: Мурьянов 1996: 64; Боратынский 2002, II: 264). В тот же день, 23 декабря, в цензуру

* Любопытно, что первоначально, согласно цензурным ведомостям, Стих 1832 предназначались для чтения П.И. Гаевскому, заслуженно пользовавшемуся репутацией строгого и очень придирчивого цензора: в «Реестре рукописей и печатных книг» против поступившей рукописи пушкинского сборника значится имя цензора — «Пав. Иван. <т.е. Павел Иванович Гаевский>» (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 196. Л. 5 об. — 6). Как Стих 1832 затем попали к Семенову — не вполне ясно.

было также представлено соответствующее число экземпляров альманаха, и цензор Семенов подписал билет на выход в свет СЦ 1832 (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 263. Л. 69 об. [Реестр вышедших из печати книг за 1831 г.]; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 373. Л. 232 об. [Выписки из журналов заседаний цензурных комитетов, списки рукописей, рассмотренных ими, и билетов, выданных ими на выпуск изданий из типографий]). На следующий день «Северная пчела» (1831. № 148. 24 декабря. С. 1) уже объявляла своим читателям о поступлении книги в продажу (Синявский, Цявловский 1938: 96).

Тем же 24 декабря 1831 г. датирован счет, посланный Пушкину смотрителем типографии И.Н. Зотовым:

№ 7

СЧЕТ

Александр <так!> Сергеевичу Пушкину, из Типографии Департамента Внешней Торговли.

За напечатание для Вас Альманаха *Северные Цветы*, 16 ½ листов, каждого листа по 1200 экземпляров, по 40 рублей с листа, следует Типографии 660 руб.

К Альманаху 1200 оберток и особо от Альманаха, 3-х статей:

1) Opere del Cavaliere	40 экз.	} 40 руб.
2) О жизни растений	20 «	
и 3) Мирра. Поэма	10 «	
		<hr/>
		Всего ... 700 руб.

Смотритель Типографии Зотов.

Триста рублей получил Зотов. 24 Декабря 1831 года. <более светлыми чернилами>
24 Декабря
1831

(ПД. Ф. 244. Оп. 3. № 87. Л. 1; ЛН 1934: 589;
Документы 2010: 186)

Как следует из представленного счета, вместе с альманахом типографии были заказаны и оттиски трех опубликованных в СЦ 1832 сочинений. Отдельными брошюрами напечатали повесть В.Ф. Одоевского «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (СЦ 1832: 47–65, 1-й паг.; подпись . в . ъ . ѝ <Князь Владимиръ

Одоевский>»), статью М.А. Максимовича «О жизни растений» (СЦ 1832: 133–149, 1-й паг.; датирована: Октября 6, 1831) и перевод отрывка из «Метаморфоз» под заглавием «Мирра» М.Д. Деларю (СЦ 1832: 62–78, 2-й паг.; подпись *Д. Казанский*, в оглавлении под именем Деларю). Подобная практика была общепринятой, а сходные случаи были и в истории «Северных цветов», как позволяют судить найденные оттиски из альманаха Дельвига предшествующих лет.

Так, например, сохранилась отдельная перепечатка статьи Д.В. Дашкова «Еще несколько слов о Серальской библиотеке» (СПб.: В типографии Департамента Народного Просвещения, 1826; экземпляры РГБ и РНБ) из «Северных цветов на 1826 год», а также изданное самостоятельной брошюровкой стихотворение В.А. Жуковского «Видение» («Блеском утра озаренный...») — «из книги: Северные Цветы на 1829 год» (экземпляр РНБ, год и место издания на титуле не обозначены). Оба этих оттиска отпечатаны в том же формате, что и сам альманах, оформлены теми же заставками и клише, на обороте титула — там, где обычно помещалось цензурное разрешение, — указание на источник перепечатки (ср. в оттиске статьи Дашкова: «Из книги: *Северные Цветы*»). Сопоставление текстов и их постраничного расположения заставляет предполагать, что оттиски могли набираться заново. Хотя в перепечатке стихотворения Жуковского нет разночтений с текстом альманаха и отличий в раскладке страниц, зато в более объемной статье Дашкова обнаруживаются отличия от набора «Северных цветов», причем не только пунктуационные, — см., например: «...помянутого посещения. Люди беспристрастные...» (СЦ 1826: 285) — «...помянутого посещения. **Но** люди беспристрастные...» (Дашков 1826: 5) и др.

По-видимому, издательский и цензурный статус этих перепечаток был особым: как показывает просмотр цензурных ведомостей (реестры поступающих в цензуру рукописей, а также списки отпечатанных книг), в документах цензурного комитета подобные оттиски не фиксировались: ни цензурного разрешения, ни цензурского билета для них не требовалось — может быть, потому, что они предназначались не для общего распространения, а для заведомо ограниченного, частного

пользования. Так же, по-видимому, не проходили через цензурный комитет оттиски произведений Одоевского, Максимовича и Деларю, из-за чего не попадали в его библиотеку, а также в Публичную библиотеку и библиотеку Александровского университета в Гельсингфорсе, куда в обязательном порядке представлялись экземпляры всех книг, проходивших через цензурные комитеты. Поэтому не удивительно, что при таких незначительных тиражах ни одна из этих брошюр не сохранилась — в отличие от перепечаток Жуковского и Дашкова — в крупнейших библиотеках (РНБ, РГБ, БАН, Научные библиотеки СПбГУ и МГУ; особенно показательно отсутствие всех этих изданий в Библиотеке СПбГУ, унаследовавшей книжное собрание Петербургского цензурного комитета).

С другой стороны, в истории издания «Северных цветов» был случай, когда стихотворение, напечатанное в альманахе, было затем издано отдельной брошюрой, предназначенной на продажу. В начале 1831 г. отдельной книжечкой вышло другое стихотворение Деларю «Сон и Смерть» (Санктпетербург: В типографии Департ. Народн. Просвещ., 1831; ценз. разр. 4 января 1831 г.), только что помещенное в альманахе «Северные цветы на 1831 г.» (СЦ 1831: 12–16). Оно печаталось с благотворительными целями, о чем сообщалось в предисловии к брошюре, написанном Дельвигом (свидетельство об этом см. в заметке Сомова: ЛГ. 1831. Т. III. № 4. С. 33):

Самое благородное употребление произведений таланта состоит в посвящении их пользе страждущего человечества. Цель эту имели в виду издатели стихотворения *Сон и Смерть*, печатая отдельно от Северных Цветов 200 экземпляров оного в пользу бедной дворянки, вдовы А.Б. Г-ой, лишенной в короткое время мужа и трех детей, а с тем вместе утратившей здоровье и все средства к поддержанию бедственного существования своего в здешнем мире.

Издатели почтут себя вполне награжденными за труд свой, если соотечественники примут участие в доставлении дневного пропитания несчастной сироте: лучшую же награду за доброе дело всякий из них вероятно найдет в своей совести.

(Деларю 1831: 3–4)

На задней обложке книжечки была напечатана и цена — размер посильной помощи бедной вдове: «Продается во всех книжных магазинах, в пользу бедной вдовы, цена за экземпляр > 2 рубли».

Издание Деларю, в отличие от оттисков, рассмотренных выше, зафиксировано в цензурных ведомостях — по крайней мере, на стадии выдачи цензурского билета, который был подписан цензором «Северных цветов» Н.П. Щегловым 9 января 1831 г. (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 263. Л. 2 об.; та же дата в сохранившемся экземпляре из библиотеки цензурного комитета со вклеенным свидетельством из типографии, датированным 8 января [ОРК НБ СПбГУ, шифр Е I 3434, инв. номер 4571]). Выход «Сна и Смерти», естественно, анонсировался в газетах (см., например: ЛГ. 1831. Т. III. № 4. С. 33), брошюра сразу попала в книгопродавческие каталоги (Смирдин 1832b: 101).

СтСЦ, по всей видимости, занимают промежуточное положение между авторским оттиском (вроде брошюр Дашкова и Жуковского) и отдельным изданием, предназначенным для широкого распространения (как «Сон и Смерть» Деларю). Молчание об этом пушкинском издании в прессе и книжных каталогах, отсутствие цены на обложке свидетельствуют в пользу того, что СтСЦ были заказаны для частного обращения и, вероятно, небольшим тиражом — как обычный оттиск (что может объяснить минимальную сохранность экземпляров). От оттисков не отличаются они и содержательно: в брошюре собраны те же тексты и в той же последовательности, что и в «Северных цветах». Однако в случае со СтСЦ изготовить простой оттиск было, по-видимому, технически невозможно, поскольку тексты были рассеяны по альманahu и, кроме «Дорожных жалоб», снабжены подписью «А. Пушкин» под каждым текстом, так что их публикация отдельной брошюрой неизбежно требовала переверстки. При новом наборе нетрудно было изменить и формат, отказавшись от карманного in 16°, обычного для альманахов, в пользу более привычного книжного формата in 8°. По-видимому, новый набор формально означал *новое издание* (как и в случае со «Сном и Смертью» Деларю), что требовало обязательной цензурной регистрации.

Обстоятельства подготовки СтСЦ, согласно известным документам, складывались следующим образом.

Как следует из приведенного выше типографского счета, на момент выхода в свет СЦ 1832 у Пушкина не было замысла отдельно напечатать свои стихотворения из альманаха. По всей видимости, идея этого издания возникла параллельно с подготовкой цензурной рукописи Стих 1832, вынужденно отложенной осенью из-за работы над «Северными цветами».

Работа над рукописью Стих 1832 заняла первые недели 1832 г., вплоть до 19 января, которым помечено ее вступление в цензуру. Согласно «Реестру рукописей и печатных книг на 1832 год», рукопись поступила в цензурный комитет 19 января и в тот же день была одобрена цензором Семеновым (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 196. Л. 5 об. — 6; см. также регистрационную помету на самой цензурной рукописи: «№ 43. 19 Января 1832» [ПД 420. Л. 1]), однако на обороте титула книги цензурное разрешение датировано следующим днем — 20 января, в соответствии с записью на обороте титульного листа цензурной рукописи, сделанной Семеновым (ПД 420. Л. 1 об.). Может быть, некоторая часть текстов была отдана в переписку раньше этого времени, однако в пользу более поздней общей датировки свидетельствует тот факт, что в цензурную копию были включены отпечатанные листы из альманахов «Альциона» и СЦ 1832, последний из которых мог стать доступен Пушкину только после его возвращения из Москвы. В работе над Стих 1832 самое деятельное участие принимал Сомов, чьей рукой сделан ряд копий, а также Плетнев, который, очевидно, ведал переговорами с типографией — ему принадлежат редакторские и технические пометы в цензурной рукописи.

Сам Пушкин придавал подготовке сборника немалое значение — продумывал распределение стихотворений по годам (датировки в цензурной рукописи проставлены — за единичными исключениями — рукой поэта) и вносил исправления в тексты. Авторская работа над Стих 1832, несомненно, предшествовала окончательному оформлению цензурной рукописи — именно на основании пушкинских датирующих помет, в основном карандашных (см.: Модзалевский, Томашевский 1937:

История издания

168–175), Плетнев формировал годовые разделы, отразившиеся в оглавлении. Тем же временем, очевидно, следует датировать и текстовые исправления (карандашные и чернильные), внесенные Пушкиным в значительное число стихотворений — в частности, в те, что вошли в СЦ 1832.

Сопоставление правки в цензурной рукописи Стих 1832 с текстами, появившимися в брошюре СтСЦ, позволяет уточнить хронологию работы над последней.

Вопреки распространенному исследовательскому мнению, тексты СтСЦ не были буквальным воспроизведением публикации в самом альманахе. При этом их отличия не сводились к неизбежным для издательской практики XIX в. пунктуационным разночтениям и вариациям в режиме строчных/заглавных букв (перечень некоторых разночтений этого плана в «Моцарте и Сальери» см.: Пушкин 1997: 587–588), но отразили и смысловую авторскую правку.

Ср. полный перечень всех расхождений между публикациями:

СЦ 1832	СтСЦ
МОЦАРТЬ И САЛЬЕРИ	
ст. 78 Изъ Моцарта намъ что нибудь. (<i>Старикъ играетъ арію изъ Донъ-Жуана; Моцартъ хохочеть.</i>)	Изъ Моцарта намъ что нибудь. (<i>Старикъ играетъ арію изъ Дон-Жуана; Моцартъ хохочеть.</i>)
Сц. II	
ст. 32 Говариваль мнѣ: «Слушай, братъ Сальери,	Говариваль мнѣ: «Слушай, братъ Сальери,
ст. 50 Постой, постой!... Ты выпилъ!... безъ меня?	Постой, постой!.. Ты выпилъ!... безъ меня?
ст. 52	Эти слезы
ст. 56 Другъ Моцартъ, этѣ слезы....	Другъ Моцартъ, эти слезы....
ст. 61 И міръ существовать; никто бѣ не сталь	И міръ существовать; ни кто бѣ не сталь

РИФМА

ст. 5 ...Ее приняла сама Мнемозина. [отмечено в списке опечаток СЦ: Должно читать: Ее пріяла сама Мнемозина.]	...Ее пріяла сама Мнемозина.
--	-------------------------------------

ДОРОЖНЫЕ ЖАЛОБЫ

ст. 8 Умереть Господь судилъ.	Умереть Господь судилъ;
-------------------------------	-------------------------

СЦ 1832	ЭХО	СтСЦ
ст. 11 Тебѣ нѣтъ отзыва... Таковъ [отмечено в списке опечаток СЦ, Должно читать: Тебѣ жь нѣтъ отзыва...]	ЭХО	Тебѣ жь нѣтъ отзыва... Таковъ
АНЧАРЪ, ДРЕВО ЯДА		
ст. 29 Принесъ — и ослабѣлъ и легъ		Принесъ — и ослабѣлъ и легъ,
БѢСЫ		
ст. 3 Освѣщаетъ мракъ летучій;		Освѣщаетъ снѣгъ летучій;
ст. 9 Эй, пошелъ, ямщикъ!... »Нѣтъ мочи,		Эй, пошелъ, ямщикъ!... »Нѣтъ мочи,
ст. 49 Мчатся тучи, выются тучи;		Мчатся тучи, выются тучи,

Так, в СтСЦ были исправлены обе опечатки в стихотворениях «Рифма» и «Эхо», замеченные еще при издании СЦ 1832 и вынесенные в специальный список (см.: СЦ 1832: [VI]). Вторых, в начальной строфе «Бесов» строка «Освѣщаетъ **мракъ** летучій» подверглась замене на «Освѣщаетъ **снѣгъ** летучій». Все эти поправки мы находим также и в цензурной рукописи Стих 1832, куда они были внесены рукой Пушкина — см. его карандашные исправления на печатных листах из СЦ 1832 с текстами «Рифмы» (ПД 420. Л. 45 об.) и «Эха» (Там же. Л. 58), а также карандашную поправку его рукой в копии «Бесов», затем обведенную чернилами Плетнева (Там же. Л. 42; см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 171–172).

Однако в цензурной рукописи Стих 1832 имеется и дополнительная по отношению к СтСЦ авторская правка. Если в СтСЦ «Дорожные жалобы» читаются так же, как в альманахе, то в цензурной рукописи Стих 1832 возникает новый вариант: в первоначальное чтение «Объ **отставкѣ**, объ невѣстѣ, / О **деревнѣ** помышлять!» вносится правка «Объ [отставкѣ] **деревнѣ**, объ невѣстѣ, / [О **деревнѣ**] **На досугѣ** помышлять!» (ПД 420. Л. 20 об.), в соответствии с которой в Стих 1832 эти строки читаются: «О **деревнѣ**, о невѣстѣ / **Надосугѣ** помышлять» (Стих 1832: 36)*.

* Исправления были внесены также в текст «Анчара», однако они были сделаны не пушкинским обычным карандашом, а чернилами Плетнева и, по всей видимости, позднее авторских датирующих помет и поправок (об этом см. подробнее далее).

На этом основании можно заключить, что СтСЦ отражает промежуточную стадию работы над текстами, этап, предшествовавший окончательному оформлению Стих 1832 перед подачей в цензуру. Таким образом, датировка работы над СтСЦ может быть сужена до первых недель января 1832 г., что согласуется с датой цензурного разрешения, имеющегося на отпечатанной брошюре, — 7 января 1832 г.

Необходимость дополнительных аргументов в ее подтверждение обусловлена тем, что в данном случае печатная дата не поддерживается, как это обычно бывает, другими документами из архива Петербургского цензурного комитета. В сохранившихся реестрах входящих рукописей нет отметок о вступлении в цензуру рукописи или набора СтСЦ — ни в январе, ни в феврале 1832 г. (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 196. Л. 1 об. — 14 [Реестры рукописей и печатных книг на 1832 г.]; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 422. Л. 9–13, 89–92 об. [Выписки из журналов заседаний цензурных комитетов, списки рукописей, рассмотренных ими, и билетов, выданных ими на выпуск изданий из типографий]). Цензурная история СтСЦ прослеживается только начиная с типографского этапа, то есть с того момента, когда брошюра была уже полностью отпечатана и представлена в цензурный комитет для получения билета на выпуск в свет.

10 февраля, как следует из свидетельства «От Смотрителя Типографии Департамента Внешней Торговли» И.Н. Зотова, «Стихотворения А.С. Пушкина (из Северных цветов 1832 года)» были напечатаны (см.: Модзалевский 1933: 243; Собрание Маркова 2007: 35–36). 12 февраля «Журнал входящих бумаг» Петербургского цензурного комитета зафиксировал представление означенного свидетельства в цензуру под номером 168 (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 378. Л. 17 об.; ср. входящий номер на свидетельстве из типографии). Наконец, 13 февраля 1832 г. цензор Семенов выдал билет на выход в свет издания СтСЦ (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 264. Л. 8 об. [Реестр вышедших из печати книг за 1832 г.]; РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 422. Л. 86 об. [Выписки из журналов заседаний цензурных комитетов, списки рукописей, рассмотренных ими, и билетов, выданных ими на выпуск изданий из типографий]; Модзалевский 1933: 243).

Из цензурных документов следует, что получение билета шло обычным чередом, а отсутствие записи о цензурном дозволении СтСЦ, вероятно, объясняется тем обстоятельством, что те же тексты незадолго до того уже прошли цензуру в составе альманаха. Помещенное на последней, 23-й странице цензурное разрешение, по всей видимости, имело формальный характер: то есть в отпечатанной брошюре оно должно было быть, но специальное повторное представление рукописи *de facto*, по-видимому, не требовалось. Сходным порядком, очевидно, строилась цензурная практика в отношении оттисков (например, отдельно изданных статей из журналов): на отпечатанных брошюрах стояла дата цензурного разрешения, однако в цензурный комитет рукопись уже не подавалась, будучи только что одобрена к напечатанию в составе журнальной или альманашной книжки.

Восстановленная хронология подготовки издания СтСЦ не позволяет, однако, в точности объяснить цель и прагматику этой пушкинской публикации. Может быть, изначальным импульсом было желание Пушкина собрать «для себя» все стихотворения, которые он поместил в мемориальных «Северных цветах», напечатанных в память о ближайшем друге и при этом оказавшихся его первым самостоятельным издательским опытом. В СтСЦ, таким образом, были собраны не только стихи, опубликованные в альманахе за полной подписью поэта, но и появившиеся анонимно «Дорожные жалобы» (под текстом [СЦ 1832: 48] подпись не значится, а в оглавлении альманаха стихотворение вовсе было пропущено). Отсутствуя в Петербурге практически весь декабрь, когда печатались СЦ 1832 и изготавливались оттиски других статей, Пушкин получил возможность заказать брошюру уже только в начале января. Дополнительным фактором в данном случае могли послужить всегда столь раздражавшие поэта погрешности* в СЦ 1832 (см. выше), которые, судя по списку опечаток, были замечены уже после того, как листы альманаха вышли из типографии.

* Ср. эпизод с публикацией отрывка «Москва (из Евгения Онегина)» в «Московском вестнике» 1828 г., когда, «взбесясь» на «непростительные ошибки» в журнальном тексте, Пушкин санкционировал перепечатку этого фрагмента во враждебной журналу Погодина «Северной пчеле» (подробнее о контексте и обстоятельствах этого сюжета см.: Рогов 2004).

Но как бы то ни было изначально, на момент выхода СтСЦ из печати возникли новые обстоятельства, которые должны были неизбежно вмешаться в авторские замыслы Пушкина. Хорошо известно, что на это время пришлось неприятные разбирательства Пушкина с начальником III Отделения А.Х. Бенкендорфом из-за стихотворения «Анчар», опубликованного в СЦ 1832, перепечатанного в СтСЦ и включенного в Стих 1832.

Начало неприятностям положило письмо Бенкендорфа, в котором тот «покорнейше просил» «Александра Сергеевича Пушкина доставить ему объяснение, по какому случаю помещены в изданном на сей 1832 год альманахе под названием *Северные Цветы* некоторые стихотворения его, и между прочим *Анчар, древо яда*, без предварительного испрошения на напечатание оных высочайшего дозволения» (Пушкин 1937–1959, XV: 10). На этот строгий запрос Пушкин спешил отвечать, что дарованная ему «высочайшая милость» личной цензуры со стороны императора, по его убеждению, не лишает его и «права, данного государем всем его подданным: печатать с дозволения цензуры», а для объяснения «некоторых затруднений» просил Бенкендорфа «назначить час» для личного разговора. На пушкинском письме имеется помета управляющего делами III Отделения А.Н. Мордвинова: «в среду в 11 часов к ген<ералу>» (Пушкин 1937–1959, XV: 238), которая традиционно интерпретируется как краткое указание отвечать Пушкину о назначенной на это время аудиенции.

Однако обращение Бенкендорфа датировано 7 февраля, а письмо Пушкина помечено им 7 января, что неизбежно заставляло предполагать ошибку в одной из дат, а также вызвало разногласия в датировке описываемых событий: когда на самом деле — в январе или же в феврале — имела место эта переписка и, по всей видимости, последовавшая за ней аудиенция у Бенкендорфа.

На ошибке канцелярии III Отделения и, соответственно, более ранней, январской датировке настаивал Н.П. Смирнов-Сокольский (Смирнов-Сокольский 1962: 292–301), который пытался увидеть в запросе Бенкендорфа импульс к появлению на свет СтСЦ.

По версии Смирнова-Сокольского, ход событий выглядел следующим образом: 7 января, получив запрос от Бенкендорфа, Пушкин немедленно отправился к цензору Семенову за разрешением на СтСЦ (ср. дату цензурного дозволения), которые могли бы послужить «громоотводом для спасения уже выпущенного в продажу альманаха „Северные цветы“»: «если при предстоящем свидании <...> Бенкендорф уж очень „разъярится“ и потребует категорического запрещения стихотворений, ему можно будет подсунуть в качестве „жертвы“ новую, уже печатающуюся брошюру, которая и отвлечет гнев от альманаха» (Смирнов-Сокольский 1962: 300). Однако объяснение с Бенкендорфом, состоявшееся, по расчетам исследователя, 12 января, прошло настолько мирно, что Пушкин ограничился внесением мелких исправлений в текст «Анчара» в цензурной рукописи Стих 1832 (прежде всего замена «царь» на «князь», введение даты «1828» и перенос уточнения «древо яда» в примечание) и вовсе забыл о тех же исправлениях в уже заказанной брошюре, печатание которой растянулось на целый месяц. Но когда в середине февраля СтСЦ были уже отпечатаны, об этой брошюре узнал Бенкендорф (каким образом он мог это сделать — не уточняется) и вновь потребовал объяснений Пушкина. Ответом на этот новый — ничем не подтверждаемый запрос — Смирнов-Сокольский счел пушкинские письма (черновое и чистовое), надежно датируемые 18–24 февраля (черновик) и 24 февраля (беловое, отправленное в III Отделение), в которых речь также шла об «Анчаре». Слова поэта в посланном Бенкендорфу письме: «По приказанию вашего превосходительства препровождаю к вам одно стихотворение, данное мною в альманах и пропущенное уже цензурою. — Я остановил печатание оно до разрешения вашего превосходительства», — Смирнов-Сокольский отнес к СтСЦ, но счел, что, говоря о «приостановлении печатанием», поэт лукавил: так как к 24-му или даже к 18 февраля брошюра была уже отпечатана и получила билет на выход в свет, Пушкин был вынужден уничтожить тираж (см.: Смирнов-Сокольский 1962: 298–303).

Намеченная Смирновым-Сокольским версия событий, при всем своем остроумии, во многом строится на натяжках, домыслах и сомнительных интерпретациях известных

документов. В такой хронологии разбирательство вокруг «Анчара» затягивается почти на полтора месяца, в течение которых поэт демонстрирует или исключительную беспечность, или поразительную забывчивость, внося исправления только в цензурную рукопись Стих 1832, но не в брошюру. Ничем не подтверждается и предполагаемый Смирновым-Сокольским повторный, февральский, запрос Бенкендорфа. Натяжкой представляется и идентификация «приостановленной печатанием книги» со СтСЦ. Во-первых, в таком случае приходится предполагать заведомую неточность Пушкина или даже прямой обман (поэт пишет о «приостановлении печатанием», а на самом деле уничтожает тираж), во-вторых, вовсе выпускается из виду другое издание, которое поэт действительно мог приостановить печатанием в 20-х числах февраля, — Стих 1832.

Если же согласиться с традиционной датировкой переписки Бенкендорфа с Пушкиным 7 февраля и признать январскую дату в письме ошибкой поэта, история названных пушкинских изданий рисуется менее противоречивым образом.

В таком случае запрос Бенкендорфа, в свою очередь, обретает важный контекст, поясняющий столь пристальное внимание III Отделения к публикациям в периодике в названное время. Тем же 7 февраля 1832 г. (Лемке 1909: 73; Фризман 1967: 118–121) датировано печально известное письмо того же Бенкендорфа министру народного просвещения князю К.А. Ливену о запрещении журнала Киреевского «Европеец». На идеологическую взаимосвязь истории «Европейца» и событий вокруг «Анчара» указывалось неоднократно (см., например: Измайлов 1927: 3–14; Вацуро, Гиллельсон 1986: 134–135), а, судя по документам Главного управления цензуры, можно предполагать общий для них импульс. Конечно, бдительный интерес III Отделения к печатной продукции и особенно к периодическим изданиям редко ослабевал, однако именно в конце 1831 — начале 1832 г. ведомство Бенкендорфа решило проявить особенно придирчивое внимание к журналам и альманахам. В середине декабря 1831 г. на заседаниях Петербургского и Московского цензурных комитетов было зачитано

Предписание Его Светлости Г. Министра Народного Просвещения от 14-го декабря <...>, в котором изъяснено, что, по Высочайшему повелению, все в Империи издаваемые Журналы и Альманахи в одном экземпляре должны быть представляемы в III-е Отделение собственной Его Императорского Величества Канцелярии. Но как сия мера не была выполняема со всею точностию, то Г. Генерал Адъютант Бенкендорф отнесся к Его Светлости о подтверждении Типографиям, чтобы, на точном основании упомянутого Высочайшего повеления, было представляемо в Отделение немедленно по выходе из печати и до вступления в частные руки или в книжную торговлю по одному экземпляру всех Журналов и Альманахов. Для точнейшего исполнения сего Высочайшего повеления Г. Генерал Адъютант Бенкендорф просит об учинении распоряжения, чтобы Ценсурные Комитеты представляли ежемесячные сообщения в III-е Отделение собственной Его Императорского Величества Канцелярии о напечатанных и изданных в каждом месяце Журналах, с означением, в каких Типографиях оные напечатаны.

(РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 373. Л. 226 об., 261)

Эти труднореализуемые требования Бенкендорфа (что было отмечено на заседаниях цензурных комитетов) говорят о явном высочайшем раздражении против периодических изданий. При таком раскладе донос против «Европейца», конечно, пришелся на подготовленную почву, а внимание именно к альманашной публикации «Анчара» неудивительно.

Получив запрос об «Анчаре», Пушкин отвечал Бенкендорфу в тот же день 7 февраля, а несколько дней спустя (в соответствии с пометой на пушкинском письме: «в среду <...> к генералу» — 10 февраля), по-видимому, произошло объяснение с начальником III Отделения. О претензиях Бенкендорфа можно судить по черновому письму Пушкина, датированному 18–24 февраля:

По приказанию В<ашего> в<ысокопревосходительства> препровождаю к Вам одно стихотворение>, взятое от меня в альманак и уже пропущенное цензурою.

Я остановил его печатание до В<ашего> разрешения.

При сем случае приемлю смелость [про<сить> у] В<ашего> в<ысокопревосходительства> дозволения откровенно [объяснить мое положение]. В 1827 году госу<дарю> импер<атору> угодно было объявить мне, что у меня *кроме его величества никакого цензора не будет*. <...>

Ныне В<аше> в<ысокопревосходительство>, приняв в уважение сии мои <пробел в подлиннике> изволили приказать мне обращаться к В<ашему> в<ысокопревосходительству> с теми моими стихотв<орениями>, которые я или журналисты пожелают напечатать. Позвольте доложить В<ашему> в<ысокопревосходительству>, что сие представляет разные неудобства. 1) В<аше> в<ысокопревосходительство> не всегда изволите пребывать в П<етер>Б<урге>, а книжная *торговля*, как и всякая, имеет свои *сроки*, свои ярмонки; так что от того, что книга будет напечатана в марте, а не в янв<аре>, сочинитель может потерять несколько тысяч рублей, а журналист неск<олько> сот подписчиков.

2) [Подвергаясь] один особой, от Вас единств<енно> зависящей цензуре — я, вопреки права, данного госуд<арем>, изо всех писателей буду подвержен самой стеснительной цензуре, ибо весьма простым образом — сия цензура будет смотреть на меня с предубеж<дением> и находить везде тайные применения, аллю<зиона> и затруднительности — а обвинения в применениях и подра<зумениях> не имеют ни границ, ни оправданий, если под слов<ом> *дерево* будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие.

Осмеливаюсь просить об одной милости: впредь иметь право с мелкими сочинениями своими относиться к обыкновенной цензуре.

(Пушкин 1937–1959, XV: 13–14)

Разговор с начальником III Отделения об «Анчаре» (что речь идет именно о нем, следует из упоминания слов «стрела» и «дерево») Пушкин, очевидно, понял как высочайшее намерение ввести для него «особый цензурный режим, полностью поставив его под контроль Третьего отделения и лишив права „относиться к обыкновенной цензуре“, а затребованное им стихотворение должно было послужить прецедентом этой новой, унижительной практики» (Долинин 2007: 77). Такая во всех

смыслах «стеснительная цензура» не могла не вызвать пушкинского возмущения. Однако это письмо, по всей видимости, не было ни перебелено, ни отправлено, а в ближайшие дни поэт получил возможность убедиться, что он не вполне верно понял интенции Бенкендорфа.

Как убедительно показал А.А. Долинин (Долинин 2001: 27–34; Долинин 2007: 75–83), высочайшие претензии к «Анчару» были связаны с нежелательными «конкретными применениями», которые мог вызывать образ ядовитого дерева в политико-идеологическом контексте конца 1831 — начала 1832 г.: во время польской кампании европейские публицисты антирусского лагеря нередко уподобляли действия России смертоносному «древу яда», анчару-упасу, шлющему смерть всему, что его окружает (см. подробнее в комментарии к стихотворению «Анчар» в наст. изд., с. 281–283). При таком прочтении «Анчара» его автора можно было обвинить не только в сочувствии мятежным полякам, но и в двуличии, учитывая ярко выраженную антипольскую позицию Пушкина в «Бородинской годовщине» и «Клеветникам России». Подобные подозрения были, конечно, оскорбительны для поэта, но отвести их от «Анчара» при новой публикации не составляло большого труда. Именно такая логика — желание не допустить «опасных» применений «Анчара» к польским делам — наилучшим образом объясняет основную правку, внесенную в стихотворение в цензурной рукописи Стих 1832: введение даты «1828» перед текстом, перенос части заголовка «Анчаръ, древо яда» в примечание и исправление «Царь» на «князь» (см.: Долинин 2007: 78).

Истинную суть высочайших претензий — требование не допустить «опасных» применений «Анчара» к польским делам — Пушкин, очевидно, понял не сразу, может быть, узнав «из своих источников, что правительство намеревается объявить о замене польской конституции на так называемый Органический Статут (он был подписан Николаем I и обнародован 26 февраля 1832 года)» (Долинин 2007: 82). В том, что претензии III Отделения и самого императора не влекли за собой более серьезных репрессивных последствий, Пушкина должен был убедить «царский подарок» — «Полное собрание законов Российской Империи», посланное с любезным сопроводительным

письмом Бенкендорфа от 17 февраля (Пушкин 1937–1959, XV: 12; см. также: Лернер 1911: 34–38). В письме, датированном 24 февраля, Пушкин благодарил начальника III Отделения за присланные тома и отправлял на его рассмотрение свое стихотворение (вероятно, с той правкой, которая была перенесена в цензурную рукопись «Стихотворений Александра Пушкина»), уже без тени прежнего возмущения:

Милостивый государь

Александр Христофорович

С чувством глубочайшего благоговения принял я книгу, всемилостивейше пожалованную мне его императорским величеством. Драгоценный знак царского ко мне благоволения возбудит во мне силы для совершения предпринимаемого мною труда и который будет ознаменован, если не талантом, то по крайней мере усердием и добросовестностью.

<...>

По приказанию Вашего высокопревосходительства препровождаю к Вам одно стихотворение, данное мною в альманах и пропущенное уже цензурою. Я остановил печатание оно до разрешения Вашего высокопревосходительства.

С глубочайшим почтением и совершенной преданностью честь имею быть, милостивый государь,

24 февраля Вашего высокопревосходительства

1832 покорнейший слуга

С. П. Б. Александр Пушкин

(Пушкин 1937–1959, XV: 14–15)

Повторенные в окончательном тексте письма слова черновика о посылке стихотворения и «приостановлении печатания оно», очевидно, следует понимать как сообщение о судьбе «Анчара» в Стих 1832. Книга была полностью отпечатана только в 20-х числах марта*, а на момент переписки с Бенкендорфом легко могла быть остановлена, тем более что «Анчар» должен

* Свидетельство из типографии датировано 26 марта (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 378. Л. 33 об. [Журнал входящих бумаг]), в тот же день был выдан и цензурный билет на выпуск тиража (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 264. Л. 15 об.).

был быть помещен седьмым в заключительном отделе сборника. В отношении СтСЦ 24 февраля Пушкин уже ничего не мог сделать: брошюра была отпечатана за две недели перед этим и получила цензорский билет. Интерпретировать же слова Пушкина в письме Бенкендорфу как намеренный обман (вместо «приостановил печатанием» следует читать «уничтожил тираж») у нас нет никаких оснований.

Между тем внести некоторую правку в текст печатавшихся Стих 1832 поэт мог совершенно законным образом. Согласно § 144 «Устава о Цензуре» 1828 г., «во время печатания дозволяется Автору делать перемены и поправки в слогe и выражениях с тем, однако же, чтобы смысл оных не был противен общим правилам Цензуры...» (ПСЗ. Собрание второе. Т. III. СПб., 1828. С. 476; Распоряжения по цензуре 1862: 357), известны такие случаи послецензурной правки в первых публикациях «Мертвых душ» и «Рима» Гоголя.

Эти обстоятельства заставляют вновь обратиться к одной из наиболее обсуждаемых проблем в истории текста «Анчара», связанной с установлением хронологии поправок в цензурной рукописи и определением их текстологического статуса. На этот счет существуют две равно авторитетные точки зрения. Н.В. Измайлов (Измайлов 1927: 5–6) и Б.В. Томашевский (Пушкин 1935а: 884), исходя из дат цензурных разрешений, утверждали, что поправки в рукописи Стих 1832, возвращавшие отвергнутое в СЦ 1832 чтение автографа, были сделаны до получения цензурного разрешения (то есть до 19–20 января) и, соответственно, вне всякой связи с претензиями к «Анчару» III Отделения. Эта версия, несомненно, основывалась на убеждении, что внесение послецензурных поправок в рукопись было не принято и едва ли возможно.

Такой трактовке возражал Д.Д. Благой (Благой 1959: 338–363), видевший в пушкинской правке прямое следствие разбирательств вокруг «Анчара» после запроса Бенкендорфа (той же точки зрения придерживался Н.П. Смирнов-Сокольский, а в новейшее время С.В. Березкина [Березкина 1997: 77–79]). Благой полагал, что за время, прошедшее между перепиской с III Отделением и выходом Стих 1832, «можно было внести необходимые изменения в корректуру или даже

перепечатать последний лист» (Благой 1959: 362; см. также: Березкина 1997: 79).

Не соглашаясь с общей интерпретацией «Анчара» как выражения ненависти к рабству и тирании (Благой 1967: 193–196, 202) или сути «философского понимания» Пушкиным «идеи самовластия» (Березкина 1997: 75), нельзя не признать, что в определении характера и времени внесения текстовых изменений прав, очевидно, Благой, учитывая, что мелкая послецензурная правка (вопреки убеждению Измайлова, Томашевского и многих других исследователей) была легитимирована цензурным уставом. Судя по СтСЦ и отсутствию пушкинских карандашных или чернильных поправок в цензурной рукописи, при непосредственной подаче в цензуру Стих 1832 поэт не собирался ничего изменять в тексте «Анчара». Все поправки в это стихотворение в цензурной рукописи Стих 1832 (помимо замены «Царь» на «князь», поправки в оформлении заголовка и внесения даты, изменено окончание «сосѣдамъ» на «сосѣдамъ», заглавная буква в слове «Анчаръ» исправлена на строчную, сделаны мелкие исправления орфографии и пунктуации) внесены рукой Плетнева, теми же светлыми чернилами, которыми вписывались технические указания для наборщиков — явно делавшиеся после возвращения рукописи из цензуры, по ходу типографской работы. Таким образом, правка, перешедшая в окончательный текст «Анчара» в Стих 1832, — вынужденная, но не цензурная, а, скорее, автоцензурная, ведь цензуру в собственном смысле «Анчар» прошел без нареканий.

При отсутствии документальных источников и свидетельств затруднительно сказать, до какой степени сюжет вокруг «Анчара» и его новой публикации в Стих 1832 оказал влияние (и оказал ли вообще) на судьбу СтСЦ. Исходя из хронологии подготовки брошюры и ее печатной истории, сама возможность такого влияния на замысел издания СтСЦ и его оформление представляется минимальной: ведь книжка была практически отпечатана к тому моменту, когда Бенкендорф послал Пушкину свой первый грозный запрос.

Нельзя, разумеется, исключать, что неприятная переписка с начальником III Отделения могла заставить Пушкина придержать распространение брошюры даже в дружеском кругу,

КОММЕНТАРИИ

однако в случае с таким малостраничным изданием очень ограниченное число экземпляров не может однозначно свидетельствовать об уничтожении тиража (плохая сохранность тонких брошюр и других «летучих листков» хорошо известна). Применительно же к СтСЦ, по содержанию и оформлению более всего напоминающим оттиск, вообще едва ли есть основания предполагать тираж, больший, нежели 30–40 экземпляров. И в таком случае выявленные пять экземпляров брошюры — это не самый низкий показатель сохранности, тем более что нельзя исключать возможность обнаружения и других экземпляров СтСЦ в библиотеках и частных собраниях.

Моцартъ и Сальери*

Автограф неизвестен.

Запись варианта заглавия: «Зависть» — на отдельном листе, вероятно, предполагавшемся как обложка трагедии (ПД 144. Л. 1); затем лист был сложен пополам, и в таком положении на нем были записаны автографы стихотворений «В начале жизни школу помню я...» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», датирующиеся концом октября 1830 г. Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 60; Болдинские рукописи 2009, I: 154–155. Воспроизведение: Там же, III: 137.

Под разными названиями «Моцарт и Сальери» (далее — МиС) трижды упоминается в пушкинских списках произведений:

1) в «перечне драматических проектов» (формулировка П.В. Анненкова), печатающемся под условным заглавием «<Проект из десяти названий>», составленном не ранее 29 июля 1826 г. и, по всей вероятности, не позднее 20 октября 1828 г. (ПД 895.

* В данной работе были учтены два авторитетных комментария к «Моцарту и Сальери» — М.П. Алексева в «пробном» VII томе Полного академического собрания сочинений (Алексеев 1935) и М.Н. Виролайнен, при участии Б.А. Каца и Т.А. Китаниной, в VII томе нового академического Полного собрания сочинений (Пушкин 1999: VII, 777–813). Отсылки к этим комментариям даются только в тех случаях, когда именно в них впервые указан какой-либо источник или предложено новое прочтение текста. Совпадения, обусловленные неизбежной общностью использованного историографического и литературно-критического материала, особо не оговариваются.

Л. 1 об.): «Скупой / Ромул и Рем / Моцарт и Сальери / Д<он> Жуан / Иисус / Беральд Савойский / Павел I / Влюбленный Бес / Дмитрий и Марина / Курбский» (Пушкин 1999, VII: 243, 996–1004);

2) в «болдинском» списке из пяти названий (ПД 1621. Л. 2 об.), составленном, вероятно, в ноябре 1830 г.: «I Окт<авы?> / II Скупой / III Салиери / IV Д<он> Г<уан> / V Plague» (Рукою Пушкина 1935: 278; Пушкин 1999, VII: 777);

3) в перечне трех «маленьких трагедий» с предполагаемыми подзаголовками (ПД 168. Л. 2 об.; не ранее ноября 1830 — не позднее 1833 г.): «Скуп<ой?> [Из Англ<ийского>] / Моц<арт> и Саль<ери> с не<мецкого> / Пир чумы с Англ<ийского>» (Рукою Пушкина 1935: 280; Пушкин 1999, VII: 777).

Печатные листки из СЦ 1832 включены в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 46–53 об.; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 172). Рукой Пушкина карандашом вычеркнута часть даты под текстом (26 Октября), так что оставлено только обозначение года «1830» как указание годового раздела для Стих 1832, организованных по хронологическому принципу. Перечень мелких разночтений между СтСЦ и первой публикацией в СЦ 1832 (ср.: Пушкин 1999, VII: 777) см. выше, с. 19.

Завершение работы над текстом датируется, в соответствии с пометой под публикацией в СЦ 1832, не позднее 26 октября 1830 г.

Творческая история

Первоначальный замысел МиС, по-видимому, относится к 1824–1826 гг. Об этом свидетельствует запись в дневнике М.П. Погодина, сделанная 11 сентября 1826 г. со слов Д.В. Веневитинова, который накануне встречался с Пушкиным, только что вернувшимся в Москву из Михайловской ссылки:

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.

(Пушкин в воспоминаниях 1998, II: 17)

Ясно, что Пушкин говорил не только о законченных или находящихся в работе текстах, привезенных из Михайловского («Граф Нулин», «Сцена из Фауста», 4, 5 и 6-я главы «Евгения Онегина»), но и о своих замыслах и планах (последующие главы «Евгения Онегина», историческая драма «Самозванец» — продолжение «Бориса Годунова»). Скорее всего, МиС, как и «Самозванец», в 1826 г. был только задуман, но еще не начат.

Никаких свидетельств о работе Пушкина над МиС до осени 1830 г. не обнаружено. В письме Плетневу из Москвы 9 декабря 1830 г. Пушкин сообщал, что привез из Болдина много новых произведений и в том числе «Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, имянно: *Скупой Рыцарь, Моцарт и Салиери, Пир во время Чумы, и Д<он> Жуан*» (Пушкин 1937–1959, XIV: 133). Эти же сведения содержатся в записных книжках Вяземского (запись от 19 декабря 1830 г. [Вяземский 1963: 208]) и в письме Погодина С.П. Шевыреву от 13 апреля 1831 г. (РА. 1882. Кн. III. № 6. С. 184). Летом 1831 г. «маленькие трагедии» прочел Жуковский, писавший Пушкину во второй половине июля: «Возвращаю тебе твои прелестные пакости. Всем очень доволен. Напрасно сердишься на Чуму: она едва ли не лучше Каменного Гостя. На Моцарта и Скупого сделаю некоторые замечания. Кажется и то и другое еще можно усилить» (Пушкин 1937–1959, XIV: 203). Незадолго до этого Пушкин сообщил Плетневу о своем решении печатать МиС в «Северных цветах» (Там же: 189).

Судя по подзаголовкам в перечне трех «маленьких трагедий» (см. выше), Пушкин в какой-то момент намеревался выдать МиС за перевод с немецкого, подобно тому как «Скупой рыцарь» был выдан за перевод с английского. Возможный отголосок этой задуманной, но неосуществленной мистификации обнаруживается в анонимной рецензии «Московского телеграфа» (1832. Ч. 43. № 1. С. 112–117) на СЦ 1832, автор которой писал о МиС: «Не знаем, кому принадлежит основная мысль этого несравненного сочинения» (ППК–3: 149). Как замечает Е.О. Ларионова, рецензент, быть может, «основывался на каких-то разошедшихся по Москве устных сведениях» о переводном характере пьесы (Там же: 393).

Исторические и биографические источники

Замысел пьесы, видимо, возник у Пушкина под впечатлением известий о том, что венский композитор итальянского происхождения Антонио Сальери (Antonio Salieri, 1750–1825) на смертном одре якобы признался в совершенном преступлении — отравлении Моцарта (1756–1791). Слухи об этом начали распространяться в Вене в начале 1824 г., примерно через три месяца после того, как состояние здоровья Сальери резко ухудшилось, — у него отнялись ноги, развился сильнейший сенильный психоз, и его пришлось поместить в больницу, где он оставался до самой смерти (см.: Braunbehrens 1992: 228). 19 ноября 1823 г. лейпцигская музыкальная газета сообщила: «Главный капельмейстер Сальери тяжело болен и едва ли поправится. Старость произвела самое разрушительное действие как на его тело, так и на его разум. Такова общая судьба человека. *Senectus ipsa est morbus!* [Старость сама по себе болезнь! — лат.]» (*Allgemeine musikalische Zeitung*. 1823. № 47. November 19. Sp. 766; цит. по: Angermüller 2000: 260). Сообщение, по-видимому, было связано с каким-то случаем в больнице, когда Сальери поранил себя столовым ножом (Braunbehrens 1992: 228). Молва, зафиксированная в так называемых «Разговорных тетрадах» Бетховена (журналах, куда собеседники потерявшего слух композитора записывали для него свои реплики) и в дневнике польского музыканта К. Курпиньского, превратила инцидент в попытку перерезать горло бритвой (Beethoven 1968: 259; Angermüller 2000: 260; Штейнпресс 1980: 108), а некоторые европейские газеты и журналы поспешили сообщить о самоубийстве и смерти Сальери (см., например: *The Times*. 1823. № 12014. October 28 [со ссылкой на парижскую «L'Étoile»]; то же сообщение с той же ссылкой: *The Morning Chronicle*. 1823. № 17012. October 28; *The Morning Chronicle*. 1823. № 17030. November 18 [со ссылкой на неназванную венскую газету]; *The Harmonicon*. 1823. Vol. I. № 11. P. 158).

В январе и феврале 1824 г. трое собеседников Бетховена упоминают в разговорах с ним слухи о том, будто бы Сальери признался, что он отравил Моцарта (Beethoven 1970: 92, 95, 132, 136; Штейнпресс 1980: 108–109). Происхождение подобных

слухов остается неизвестным. Доступ к Сальери, считавшемуся невменяемым, можно было получить только по особому разрешению городских и больничных властей; распространяющие слух люди и газеты не ссылаются на какой-либо источник, не называют ни одного имени и не приводят никаких доказательств (Штейнпресс 1980: 109). Весьма любопытное свидетельство оставил пианист и композитор Игнац Мошелес, посетивший Сальери, своего учителя, в октябре или ноябре 1823 г., то есть сразу после помещения его в больницу. Мошелес вспоминает, что Сальери ужасно выглядел, сбивчиво говорил о приближающейся смерти и, наконец, сказал ему:

Хотя это моя последняя болезнь, я могу честно и чистосердечно заверить Вас, что в этом нелепом слухе нет ни доли правды. Вы ведь знаете... Моцарт, — говорят, что я его отравил. Неправда, это злоба, чистой воды злоба; скажите об этом всему миру, милый Мошелес; это Вам сказал старый Сальери, который скоро умрет.

(Moscheles 1872: 84–85; Angermüller 2000: 262)

Поскольку у нас нет ни одного достоверного подтверждения того, что слухи, на которые жаловался Мошелесу Сальери, имели хождение до начала 1824 г.*, его слова можно расценить как проявление мании преследования, весьма характерной для сенильного бреда. Нельзя исключить, что, настойчиво отвергая обвинения, которые на самом деле никто против него не выдвигал (Штейнпресс 1980: 103–106), безумный Сальери невольно способствовал появлению и распространению слухов, существовавших до этого только в его воображении.

* Известны, правда, две версии рассказа Россини, записанные в 1856 и 1860 гг., о том, что он якобы напрямик спросил Сальери при встрече в Вене в 1822 г.: «Правду ли говорят, что Вы отравили Моцарта?» «Посмотрите на меня, разве я похож на отравителя», — ответил Сальери, и Россини пришлось признать, что заподозрить в нем убийцу было невозможно (Hiller 1868: 62; Michotte 1906: 25–26). Однако, как давно установили историки музыки, поздние воспоминания Россини не отличаются достоверностью. В данном случае трудно поверить, что тридцатилетний Россини осмелился обратиться с таким вопросом к почтенному старцу, которого он раньше, кажется, никогда не видел.

Как бы то ни было, весной 1824 г. слух о том, что Сальери виновен в отравлении Моцарта, попал во французскую печать, откуда он, вероятно, и стал известен Пушкину (Францев 1931: 322–323). 21 апреля влиятельная немецкая газета «Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung» (№ 112) сообщала, что несколько дней назад французская пресса начала обсуждать хорошо известное в Германии «заявление сошедшего с ума Сальери, будто бы он из зависти отравил Моцарта и даже на смертном одре не раскаивается в этом». Как установил немецкий историк культуры Гельмут Якобс, это обсуждение началось сразу после состоявшегося 13 апреля концерта в Королевской музыкальной академии, на котором перед парижской публикой выступал двенадцатилетний Ференц Лист, после чего были исполнены фрагменты из «Реквиема» Моцарта. На следующий день в заметке о концерте парижская газета «Le Courrier français» писала:

Des fragmens du fameux *Requiem* de Mozart ont terminé le concert et ont produit une impression profonde, à laquelle la circonstance suivante avait peut-être contribué. Il y a quelques semaines, M. Chérubini avait reçu d'Allemagne des lettres où l'on prétendait que Saliéri s'était accusé d'avoir empoisonné Mozart. Comme le bruit avait couru que la vieillesse de Saliéri avait altéré sa raison, on ne mit pas d'importance à cette nouvelle extraordinaire; mais hier l'on assurait que des détails circonstanciés étaient arrivés de Vienne à ce sujet, et que c'était au moment d'expirer que Saliéri, dévoré de remords, avait confessé son crime. Ainsi se trouverait expliquée la mort prématurée de Mozart, dont la cause n'avait jamais été bien connue; cette vie si précieuse se serait éteinte avant d'être parvenue au terme que la nature y avait fixé; un lâche attentat, enlevant au monde, dans la force de l'âge et du talent, le plus grand génie musical qui ait jamais paru, aurait ravi à la postérité les chefs-d'oeuvres qui promettaient son âge mûr! Il y a quelque chose de désolant dans cette pensée; et l'imagination se refuse à admettre la vague révélation qui nous l'a inspirée [Фрагменты прославленного «Реквиема» Моцарта завершали концерт и произвели глубокое впечатление, чему, возможно, способствовало нижеследующее обстоятельство. Несколько недель назад Керубини получил из Германии письма, в которых утверждалось, что Сальери обвинил себя в том, что он отравил Моцарта.

Поскольку ходил слух, будто старость Сальери повредила его разум, этой удивительной новости тогда не придали значения; но вчера нас доподлинно уверили, что из Вены поступили на сей счет подробные разъяснения и что Сальери, пожираемый угрызениями совести, перед тем, как испустить дух, признался в преступлении. Так получила объяснение преждевременная смерть Моцарта, причина которой прежде не была известна; его бесценная жизнь угасла, не достигнув предела, установленного ей природой; подлое покушение, похитив у мира величайшего музыкального гения всех времен в расцвете сил и таланта, лишило следующие поколения тех шедевров, которые обещал его зрелый возраст. В этой мысли есть нечто приводящее в отчаяние, и воображение отказывается принять смутное разоблачительное известие, которое нас на эту мысль навело. — *фр.*].

(Le Courrier français. 1824. № 105. Avril 14. P. 4;
Jakobs 2005: 461)

Более скептически отнеслась к слуху другая парижская газета «La Gazette de France», тоже поместившая отчет о концерте в Академии:

Avant l'ouverture de ce concert, il circulait dans la salle, comme nouvelle positive, que Salieri venait de s'accuser, au lit de mort, d'avoir jadis empoisonné Mozart dans les accès d'une épouvantable jalousie! Nous racontons la nouvelle sans néanmoins y ajouter beaucoup foi, car depuis long-tems l'auteur des *Danaïdes* était frappé d'une sorte d'aliénation mentale dont sa révélation volontaire n'est que le triste et dernier effet [Перед началом концерта в зале передавали как верную новость, что Сальери на смертном одре обвинил себя в том, что он некогда отравил Моцарта в приступе чудовищной зависти! Мы сообщаем эту новость без большого доверия к ней, ибо вот уже долгое время автор «Данаид» страдает душевной болезнью, печальным и последним следствием которой и явилось это добровольное признание. — *фр.*].

(La Gazette de France. 1824. № 106. Avril 15. P. 1;
Jakobs 2005: 461–462)

Мы не знаем, поступали ли в Одессу «Le Courrier français» и «La Gazette de France», не отличавшиеся большими тиражами

и популярностью, но Пушкин должен был заметить отклики на их публикации о признании Сальери, появившиеся в парижской «Journal des débats». Эту влиятельную умеренно-либеральную газету, которая в середине 1820-х гг. уступала по тиражу лишь радикальной «Le Constitutionnel», он высоко ценил, упоминал в статьях и, несомненно, просматривал в Одессе (Алексеев 1935: 529; ср.: Сурат 2009: 375).

Сначала в номере от 15 апреля появилась следующая заметка, до недавнего времени остававшаяся незамеченной:

Un journal parle aujourd'hui de l'empoisonnement de Mozart par Salieri, comme d'un fait avéré. Voici ce qu'écrit de Vienne un artiste qui voit fréquemment l'illustre compositeur, dont on veut faire un Desrues ou un Castaing: "Nous avons été fort étonnés de lire dans plusieurs journaux de France, et même d'Allemagne, que Salieri s'étoit coupé la gorge dans un hôpital de Vienne où il avoit loué une chambre tout exprès. Ce vieillard vit toujours au milieu de sa famille dont il est aussi soigné que chéri. Mais il est vrai que l'âge a un peu altéré sa raison. Et voici une preuve bien singulière: une de ses manies est de tirer à l'écart toutes les personnes de sa connoissance, et de leur dire avec une physionomie toute riante: "J'ai une petite confidence à vous faire; c'est moi, mon cher, qui empoisonné Mozart, parce que j'en étois excessivement jaloux; mais je vous avoue que je n'en ai pas le moindre remords, puisque cela ne m'empêche pas de faire de très jolis canons." Tous ceux à qui il a fait cet étrange aveu, n'y ont vu qu'un acte de démeuce. Qu'y a-t-il dans la vie entière de Salieri qui puisse se conciler avec l'horreur d'un pareil forfait? Qu'il ait été jaloux du sublime auteur de *Don Juan*, c'est ce qu'il n'est que trop facile de croire; mais, entre la jalousie et l'assassinat, il y a encore, grâce au ciel, un grand intervalle à franchir. Salieri a toujours passé pour avoir des sentimens honnêtes et des moeurs douces" [Сегодня в одной газете говорится об отравлении Моцарта, совершенном Сальери, как об установленном факте. Вот что пишет из Вены музыкант, часто встречающийся с прославленным композитором, из которого хотят сделать какого-то Дерю или Кастена*: «Мы были сильно удивлены, прочитав в нескольких французских и даже немецких газетах, что Сальери перерезал себе горло в венской

* Имеются в виду самые известные французские отравители. Антуан-Франсуа Дерю (Desrues, 1744–1777) был сожжен на костре за то, что убил

больнице, где он срочно нанял отдельную палату. Сей старец постоянно живет в кругу семьи, окруженный заботой и любовью. Однако верно, что старость несколько помутила его разум. Вот весьма необычное подтверждение этому. Одна из его причуд состоит в том, что он отводит в сторону всех своих знакомых и говорит им с веселой миной на лице: „Я должен раскрыть вам маленькую тайну: именно я, мой дорогой, отравил Моцарта, потому что чрезмерно ему завидовал; но, признаюсь вам, я не испытываю ни малейших угрызений совести, потому что это не мешает мне сочинять прелестные каноны“. Все те, кому он сделал свое странное признание, расценивают его как проявление безумия. Есть ли во всей жизни Сальери такое, что можно было бы совместить с ужасом подобного злодейства? В то, что он завидовал возвышенному автору „Дон Жуана“, очень легко поверить; но между завистью и убийством нужно еще, слава Богу, преодолеть огромное расстояние. Сальери же всегда слыл за человека достойных чувств и доброго нрава». — *фр.*]

(Journal des débats. 1824. Avril 15. P. 2*; Долинин 2010: 14–15)

двух человек, подмешав яду в шоколад. В ноябре 1823 г. вся европейская печать широко освещала процесс доктора Эдме Кастена (Castaing, 1796–1823), обвинявшегося в том, что он убил своего близкого друга, напоив его за ужином отравленным вином, а затем отравил брата своей жертвы. Кастена признали виновным и 6 декабря гильотинировали. Чрезвычайно громкое дело Кастена создало тот фон, на котором возникли как слухи о преступлении Сальери, так и пушкинская версия убийства Моцарта. Пушкин упомянул дело «лекаря Кастена» в заметке о записках парижского палача Сансона, напечатанной анонимно в «Литературной газете» 21 января 1830 г. (Пушкин 1937–1959, XI: 95).

* Вечером того же дня газета «L'Étoile» напечатала расширенный вариант заметки, в котором подвергалась сомнению сама легенда об отравлении Моцарта. Ведь для того, чтобы отравить Моцарта, — говорилось в добавленной концовке текста, — Сальери должен был бы изобрести смертельный, легко смешиваемый, но весьма медленно действующий яд, ибо Моцарт начал жаловаться на плохое самочувствие задолго до кончины. Сравнив Моцарта с Рафаэлем, автор заключал: «Истинная причина преждевременной смерти этих двух необыкновенных гениев, кажется, тоже была, к нашему прискорбию, общей для обоих. Внутренний огонь, благодаря которому они создали столько шедевров, воспламенял в их груди страсти, слишком рано лишившие их физических сил» (1824. № 1462. Avril 15. P. 3; Jakobs 2005: 462–463). 19 апреля перевод заметки по тексту «Journal des débats» без ссылки на источник был помещен в разделе «The Mirror of Fashion» лондонской газеты «The Morning Chronicle»

Рассказ о полусумасшедшем композиторе, весело признающемся в страшном преступлении и не испытывающем ни малейших угрызений совести даже перед смертью, должен был произвести сильное впечатление на Пушкина, который, конечно же, не мог знать, что перед ним не свидетельство очевидца, близкого к Сальери, а вздорный журналистский вымысел. Поданная как опровержение ложных слухов, газетная заметка в действительности их раздувала, ибо венский аноним изобразил Сальери физически здоровым человеком с некоторыми причудами, но сомневался в том, что он завидовал Моцарту, и по сути дела оставлял открытым вопрос, могла ли зависть к гению стать мотивом для убийства.

Двусмысленная защита Сальери, вероятно, возмутила известного австрийского музыканта Сигизмунда Нойкома (Sigmund Neukomm, 1778–1858), который с 1821 г. жил в Париже. 15 апреля, то есть в день публикации заметки, Нойком отправляет в «Journal des débats» свое письмо, опровергая сведения, сообщенные венским анонимом: по его версии, Сальери уже нет в живых — он умер после тяжелых, мучительных болезней и нескольких месяцев безумия, слух о его предсмертных признаниях ничем не подтвержден, а обвинения в том, что он завидовал Моцарту, не имеют под собой никаких оснований. Приведем текст письма полностью:

Paris, le 15 avril 1824

Monsieur,

Plusieurs journaux ont répété que Saliéri, au lit de mort, s'étoit accusé lui-même d'un crime atroce, de celui d'avoir été l'auteur de la mort prématurée de Mozart; mais aucun de ces journaux n'a fait connoître la source d'où est sortie cette horrible imputation, qui voueroit à l'exécration

(1824. № 17161. April 19) под заголовком «Отравление Моцарта» («Mozart Poisoned»). 20 апреля другая лондонская газета, «The Morning Post», также напечатала заметку, сославшись на «Journal des débats» и сообщив, что она написана в ответ на недавно распространившиеся в Германии и Франции слухи, будто бы «прославленный композитор Сальери (автор „Данаид“) покончил с собой в Вене и перед смертью объявил, что он отравил из зависти еще более прославленного композитора Моцарта» (1824. № 16640. April 20).

la mémoire d'un homme qui a joui pendant cinquante-huit ans de l'estime générale de tous les habitans de Vienne.

Il est du devoir de tout homme de dire ce qu'il sait personnellement, quand il s'agit de repousser une calomnie dont on veut flétrir la mémoire d'un homme célèbre.

Pendant mon séjour à Vienne (depuis 1798 jusqu'en 1804) j'ai été lié d'amitié avec la famille de Mozart, et c'est d'elle que j'ai su les détails les plus exacts sur les derniers momens de ce grand compositeur, qui est mort, comme Raphaël, à la fleur de l'âge, non pas d'une mort violente, comme on nous le dit aujourd'hui; mais d'une fièvre nerveuse qu'il s'étoit attirée par des efforts inouïs, auxquels une constitution beaucoup plus robuste que la sienne auroit succombé infailliblement. Mozart a composé en 1791 (l'année de sa mort) 1°. Une grande cantate; 2°. *La Flûte enchantée*; 3°. *La Clemenza di Tito*; 4°. Un concerto pour la clarinette; 5°. Une grande cantate maçonnique, et 6°. Son immortelle messe de *Requiem*. Il étoit déjà souffrant lors de son départ pour Prague, où il étoit appelé pour y composer l'opéra *la Clemenza di Tito*, à l'occasion du couronnement de l'Empereur Léopold II. A son retour à Vienne, il entreprit la composition de son *Requiem*. Affoibli par l'excès du travail, il fut atteint d'une mélancolie profonde qui détermina M^{me} Mozart lui ôter sa partition. Cette mesure et les soins que lui prodiguoit son médecin, le mirent en état de composer sa célèbre cantate maçonnique, dont le succès le ranima au point que M^{me} Mozart ne put plus se refuser à ses instances de lui rendre sa partition de *Requiem*, qu'il n'a pas en le temps d'achever. Peu de jours après s'être remis à ce travail, ses accès de mélancolie redoublèrent à mesure que ses forces diminuoient: il ne pouvoit plus quitter son lit, et dans la nuit du 5 décembre il cessa de vivre.

Mozart avoit depuis long-temps une espèce de pressentiment de sa mort. Je me rappelle que mon maître Haydn m'a raconté que, lors de son premier départ pour Londres (à la fin de 1790), Mozart étoit venu lui faire ses adieux. Il lui-dit en l'embrassant, et les yeux remplis de larmes: «Mon père, je crains bien que ce ne soit pour la dernière fois que nous nous voyions». Haydn, beaucoup plus âgé que Mozart, croyoit alors que c'étoit son âge et les dangers auxquels l'exposoit son voyage qui inspiroient à Mozart cette crainte.

Sans être liés d'une amitié intime, Mozart et Saliéri avoient l'un pour l'autre tous les égards que des hommes d'un mérite supérieur se plaisent à se rendre mutuellement. Jamais personne n'avoit soupçonné Saliéri

d'un sentiment de jalousie envers Mozart, et tout ceux qui ont connu Saliéri, diront avec moi (qui l'ai connu), que cet homme, qui pendant 58 ans a mené sous leurs yeux la vie la plus irréprochable, ne s'occupant que de son art, et saisissant toutes les occasions pour faire du bien à ses semblables, cet homme, dit-je, ne pouvoit pas être un assassin, et conserver, pendant les trente-trois années qui se sont écoulées depuis la mort de Mozart, cette hilarité d'esprit qui le caractérisoit et qui rendoit sa société si attrayante.

Quand bien même il seroit prouvé que Saliéri, en mourant, se seroit accusé lui-même d'être l'auteur de ce crime affreux, on ne devoit pas si légèrement accréditer et répandre des expressions échappées au délire d'un malheureux vieillard de soixante quatorze ans, accablé d'infirmités qui lui avoient occasionné des souffrances si intolérables que ses facultés intellectuelles en étoient sensiblement altérées plusieurs mois avant sa mort.

Agrééz, Monsieur, etc.

Sigismond Neukomm

[Париж, 15 апреля 1824 г.]

Милостивый государь,

Некоторые газеты твердят, что Сальери на смертном одре обвинил себя в чудовищном преступлении, — в том, что он виновник преждевременной смерти Моцарта, но ни одна из этих газет не указывает источник этого ужасного обвинения, способного осквернить память о человеке, который на протяжении 58 лет пользовался общим уважением всех жителей Вены.

Долг всякого человека — сообщить все, что ему лично известно, поскольку речь идет об опровержении клеветы, которою хотят опорочить память человека славного.

Когда я жил в Вене (с 1798 по 1804 год), узы дружбы связывали меня с семьей Моцарта, и именно от нее мне стали известны самые точные подробности последних дней жизни великого композитора, умершего, подобно Рафаэлю, в расцвете лет, но не *насильственной смертью*, как нам сейчас говорят, а от нервной горячки, вызванной невероятными усилиями, которые непременно свели бы в могилу даже человека намного более крепкого телосложения, нежели Моцарт. В 1791 году (год его смерти) он написал (1) большую кантату; (2) «Волшебную флейту»; (3) «Милосердие Тита»; (4) концерт для кларнета; (5) большую масонскую кантату;

и (6) бессмертную мессу «Реквием». Он был нездоров уже во время отъезда в Прагу, куда его вызвали, чтобы он сочинил оперу «Милосердие Тита» по случаю коронации императора Леопольда II. По возвращении в Вену он принялся за сочинение своего «Реквиема». Обессилев от непомерного труда, он впал в глубокую меланхолию, что побудило мадам Моцарт отобрать у него партитуру. Благодаря этой мере и усилиям его врача, Моцарт настолько окреп, что смог написать прославленную масонскую кантату. Ее успех оживил его в такой степени, что мадам Моцарт уже не могла больше противиться настойчивым просьбам вернуть ему партитуру «Реквиема», но закончить ее он так и не успел. Через несколько дней после возобновления работы над этим сочинением приступы меланхолии возобновились и силы оставили его: он уже не мог подняться с постели, и ночью 5 декабря жизнь его оборвалась.

С давних пор у Моцарта было некое предчувствие смерти. Я помню, мой учитель Гайдн рассказывал мне, как перед его первым отъездом в Лондон (в конце 1790 г.) Моцарт пришел с ним проститься. Обняв Гайдна, он сказал со слезами на глазах: «Отец мой, я боюсь, что мы видимся в последний раз». Гайдн, который был намного старше Моцарта, подумал тогда, что тот боится за него, имея в виду его преклонный возраст и опасности путешествия.

Хотя Моцарта и Сальери не связывала близкая дружба, каждый из них питал к другому такое уважение, каким люди выдающихся достоинств взаимно одаривают друг друга. Никто и никогда не подозревал Сальери в чувстве зависти к Моцарту, и все знавшие Сальери скажут вместе со мной (а я его знал), что этот человек, который на протяжении 58 лет прожил на наших глазах безупречную жизнь, посвятив себя одному лишь искусству и пользуясь любой возможностью делать добро ближним, — что этот человек, утверждаю я, не мог бы быть убийцей и при этом в течение 33 лет, прошедших со смерти Моцарта, сохранять то присущее ему веселое расположение духа, из-за которого его общество было столь приятным.

Даже если бы было доказано, что Сальери перед смертью обвинил сам себя в ужасном преступлении, нам не следовало бы принимать на веру и распространять слова, вырвавшиеся в бреду у несчастного семидесятичетырехлетнего старца, измученного

недугами, которые причиняли ему страдания столь невыносимые, что за несколько месяцев до смерти он ощутимо повредился в уме.

Примите уверения, милостивый государь, и проч.

Сигизмунд Нойком. — *фр.*].

(Journal des débats. 1824. Avril 17. P. 2–3*; частичный перевод: Алексеев 1935: 528–529; Сурат 2009: 376–377)

Письмо Нойкома в защиту Сальери было перепечатано в нескольких европейских изданиях — в немецких ежедневных газетах «Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung» (1824. № 112. April 21) и «Münchener politische Zeitung» (1824. № 99. April 26. S. 550–551), в «Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung» (1824. № 19. Mai 12. Sp. 172; см.: Алексеев 1935: 528 с неполными выходными данными), в австрийской «Salzburger Zeitung» (1824. № 85. April 30), в небольшой немецкой монографии о Моцарте (Grosser 1826: 49–52), в лондонском дамском журнале «La Belle Assemblée» (1824. Vol. XXX. № 195 (December). P. 271–272; под заголовком «Моцарт и Сальери» и со ссылкой на лондонскую франкоязычную газету «Le Courier de Londres»), в английском музыкальном журнале «The Quarterly Musical Magazine and Review» (1826. Vol. VIII. № 31. P. 336–337; под заголовком «Моцарт и Сальери»). Особо отметим публикацию в брюссельском журнале «Annales Beligiques des sciences, arts et littérature», которую Пушкин мог видеть в Одессе, — опять-таки под заголовком «Моцарт и Сальери» и с преамбулой, где в частности говорилось: «Les journaux français ont annoncé que Salieri, au lit de mort, s'était accusé d'avoir empoisonné Mozart. Le motif de ce crime aurait été la jalousie que les beaux ouvrages et les brillans succès de Mozart auraient inspirée à son rival de gloire et de talens [Французские газеты сообщили, что Сальери на смертном одре обвинил себя в том, что он отравил Моцарта. Мотивом сего преступления была зависть, которую прекрасные сочинения и блестящие успехи Моцарта вызвали у его соперника по славе и талантам. — *фр.*]» (1824. Vol. XIII. P. 169).

* В тот же день письмо с несущественными разночтениями было опубликовано в двух других парижских газетах: «La Gazette de France» и вечерней «L'Étoile» (Jakobs 2005: 463). Мы позволили себе исправить по этим публикациям явную опечатку в тексте «Journal des débats», заменив в начале третьего абзаца ошибочное 1824 на правильное 1804.

Защитительные аргументы Нойкома не всем показались достаточно сильными. В 1930 г. было найдено и опубликовано неотправленное (или затерявшееся) письмо в «Journal des débats» из Вены, датированное 24 мая 1824 г. (Францев 1931: 322, примеч. 1; Алексеев 1935: 528). Его автор, пожелавший остаться неизвестным*, подобно Нойкому возмущается тем, что французские газеты приняли на веру «лишнюю всякого основания небылицу — отравление Моцарта, якобы совершенное Сальери, — кем? Сальери! добрейшим из людей, и почему? от зависти!», но полагает, что Нойком не сказал главного: «...Salieri, accusé par l'âge et par les infirmités, n'a jamais, ni dans son bon sens, ni dans le délire — et son médecin l'atteste — rien proféré qui ait pu le moins du monde fournir matière à ce conte. Il ne faut donc pas, comme un de ses amis l'a fait, chercher à réfuter cette calomnie par le caractère connu de Salieri, par soixante et quinze ans de vertus... Il faut tout simplement dire que cela est faux, de toute fausseté [... Сальери, удрученный годами и болезнями, никогда, ни в здравом уме, ни в бреду, — о чем свидетельствует его врач, — не высказывал ничего такого, что могло бы дать хоть малейший повод для подобной сплетни. Поэтому не нужно, как это сделал один из его друзей, пытаться опровергнуть клевету ссылкой на характер Сальери, на 75 лет его добродетельной жизни... Нужно просто сказать, что это неправда, полная ложь. — *фр.*]» (Bidou 1930; Angermüller 2000: 266).

Еще один житель Вены, престарелый итальянский поэт и музыкальный писатель Джузеппе Карпани (Giuseppe Carpani, 1751–1825), в своей пространной и цветистой апологии Сальери посетовал на то, что письмо Нойкома не произвело должного действия, и обнародовал два документа, которые, по его словам, выбивают последнее оружие из рук клеветников: свидетельство главного врача Вены, доктора Гульднера, что Моцарт умер не от отравления, а естественной смертью, и письменные показания двух санитаров, на протяжении многих месяцев сменявших друг друга у постели Сальери, которые удостоверили, что

* По обоснованному предположению Г. Якобса (Jakobs 2005: 466), автором письма был известный композитор-дилетант, влиятельный вельможа венского императорского двора, граф фон Дитрихштейн (Moritz Joseph Johann von Dietrichstein, 1775–1864).

никогда не слышали от своего подопечного ни единого слова, относящегося к Моцарту и его смерти, причем их заявление подтвердил лечащий врач композитора (Carpani 1824: 271–272, 274–276; англ. пер. документов: *The Harmonicon*. 1826. Vol. IV. Part I. P. 189–190; Штейнпресс 1980: 48–49, 110–112). Согласно Карпани, на лживость слуха о признаниях Сальери прямо указывает тот факт, что никто не может дать ответ на вопрос, откуда эти признания стали известны. Обвинения по адресу Сальери он называет злонамеренной клеветой и — что весьма любопытно — сравнивает их с использованной в финале МиС легендой о том, что Микеланджело якобы убил своего натурщика (Carpani 1824: 262; см. ниже, в построчн. коммент., с. 159, 169–171)*.

Стараниями защитников Сальери дальнейшее распространение слухов об отравлении Моцарта, судя по всему, удалось остановить, и к 1830 г. они практически сошли на нет. После первоначального всплеска газетно-журнальных сообщений исходное голословное обвинение не обросло никакими конкретизирующими подробностями и ссылками, дополнительными аргументами и свидетельствами и потому не смогло превратиться в популярную легенду. Характерно, что слухи не проникли в русскую печать, обычно столь жадную до европейских сенсаций, хотя о смерти Сальери, «славного капельмейстера», сообщали в 1826 г. «Московский телеграф» (Ч. 7. № 2. С. 397), «Сын Отечества» (Ч. 106. № 7. С. 301) и франкоязычная петербургская газета «*Journal de St. Pétersbourg politique et littéraire*» (1826. № 8. P. 30). Против Сальери не выступили ни один музыкант, ни один музыкальный критик или писатель, ни одно авторитетное издание, а вдова Моцарта Констанца, как сообщил бременский историк музыки Вильгельм Кристиан Мюллер (Wilhelm Christian Müller, 1752–1831), предоставила ему доказательства невиновности композитора (Müller 1830: 165).

Все известные нам весьма немногочисленные упоминания о «деле Сальери» в западноевропейской печати за период

* Письмо Карпани, датированное 10 августа 1824 г., было опубликовано в сентябрьском номере итальянского журнала «*Biblioteca Italiana*». Следовательно, предположение М.П. Алексеева, что сведения из этого письма могли дойти до Пушкина еще в Одессе (откуда он уехал 1 августа), является ошибочным (Алексеев 1935: 529).

с 1825 по 1830 г. отчетливо делятся на две группы. С одной стороны, некоторые авторы, не зная, видимо, о документах, полученных Карпани, продолжали утверждать, что сошедший с ума Сальери оговорил сам себя. Так, например, в номере лейпцигского еженедельного музыкального журнала «Allgemeine musikalische Zeitung» за 25 мая 1825 г. (то есть вышедшем в свет уже после смерти Сальери, последовавшей 7 мая) утверждалось, что он помешался до такой степени, что иногда обвиняет себя в причастности к смерти Моцарта — «бред, в который на самом деле никто не верит, кроме самого немощного и повредившегося умом старика» (Allgemeine musikalische Zeitung. 1825. № 21. Mai 25. Sp. 349–350; Angermüller 2000: 304). Три недели спустя главный редактор этого журнала Фридрих Рохлиц (Johann Friedrich Rochlitz, 1769–1842), известный писатель и музыкальный деятель, в конце своего пространного апологетического некролога Сальери заметил, что последний год его жизни был омрачен тяжелым психическим недугом, и в приступах умопомешательства он однажды пытался покончить с собой, а в другой раз «обвинил себя в ужасном преступлении, на которое его не сочли бы способным даже злейшие враги» (Allgemeine musikalische Zeitung. 1825. № 24. Juny 15. Sp. 413; Браудо 1922: 107; Алексеев 1935: 526). Согласно музыкальной энциклопедии В.К. Мюллера, в конце жизни Сальери впал в слабоумие и верил, что отравил Моцарта (Müller 1830: 165).

С другой стороны, сама молва об отравлении Моцарта иногда становится предметом иронии и насмешек: в ней видят «абсурдное обвинение», в которое невозможно поверить (The London Magazine. New Series. 1825. Vol. III. September. P. 133), «чушь», которой пробавляются «дешевые газеты» (New Monthly Magazine and Literary Journal. 1826. Part II. July. P. 89).

Если Пушкин действительно, как предполагает М.П. Алексеев, наводил справки о Моцарте и Сальери у своих знакомых меломанов, внимательно следивших за европейской музыкальной печатью, — А.Д. Улыбышева, В.Ф. Одоевского, братьев Виельгорских, Н.Б. Голицына и др. (Алексеев 1935: 529–532), то он не мог не знать, что слух об отравлении был многократно опровергнут и считался ложным. Показательна точка зрения Улыбышева, выраженная в его огромной франкоязычной

биографии Моцарта, над которой он работал с осени 1830 до лета 1840 г. Улыбышев, боготворивший Моцарта, представляет Сальери его «самым неумолимым врагом», главой «фаланги» зловердных итальянских музыкантов в Вене, которые не гнушались ничем, дабы воспрепятствовать успеху моцартовых опер. Неприязнь Сальери к Моцарту, считает Улыбышев, и породила легенду об отравлении. Однако, — продолжает он, как бы опровергая Пушкина, — «к счастью для памяти об итальянце, эта небылица столь же безосновательна, сколь неправдоподобна, столь же абсурдна, сколь жестока» («Heureusement, pour la mémoire de l'Italien, ce conte est aussi dénué de fondement que de vraisemblance, aussi absurde qu'il est atroce» [Oulibicheff 1843: 165]).

В предисловии к своей книге Улыбышев отметил, что главным источником ему послужила вышедшая в 1828 г. немецкая биография Моцарта, написанная при участии вдовы композитора Констанцы ее вторым мужем Георгом Николаусом фон Ниссеном*. В этом огромном неудобочитаемом компилятивном труде были впервые напечатаны большие фрагменты семейной переписки Моцартов, в которой и содержались сведения о театральнo-музыкальных кознях Сальери и его «фаланги» против Моцарта, в частности во время премьеры «Женитьбы Фигаро» в Вене (Nissen 1828: 474–475, 499). Сам Ниссен утверждает, что Сальери возглавлял «кабалу» врагов Моцарта, и, описывая в приложении к биографии памятник Моцарту в Граце, отмечает включенную в композицию персонификацию зависти, которая, по его предположению, может указывать на Сальери (Nissen 1828: 473, 177, 2-й паг.). При этом Ниссен, как и Улыбышев, категорически отрицает версию об отравлении Моцарта, даже не называя имени Сальери как подозреваемого в преступлении.

Хотя Пушкин, как известно, плохо знал немецкий язык (см.: Рукою Пушкина 1935: 22–23; Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 429 и примеч.), близкие параллели между двумя местами в МиС и в биографии Ниссена (см. ниже, в построчн. коммент.,

* Как заметил Евг. Браудо, в приложенном к книге Ниссена списке подписчиков значился петербургский книгопродавец Грефф (Gräff), заказавший три экземпляра биографии (Nissen 1828: XXXIX; Браудо 1922: 105). По-видимому, Улыбышев купил один из этих экземпляров.

с. 113–114, 128; Пушкин 1999, VII: 778, 800, 804) указывают на его осведомленность о некоторых фактах, изложенных в книге. Необходимые сведения Пушкин мог получить как из устных сообщений и переводов *ad hoc* русских читателей Ниссена (скажем, того же Улыбышева), так и из подробного реферата биографии в авторитетном английском журнале «The Foreign Quarterly Review» (1829. Vol. IV. 1829. № 8. August. P. 404–437), который, кстати сказать, в 1827–1830 гг. довольно часто и много писал о пушкинском творчестве (см.: Рак 2004d: 247–249). В реферате Сальери упоминается дважды. Во-первых, автор пишет, что Сальери «всеми силами старался воспрепятствовать успеху „Женитьбы Фигаро“» в Вене и подговорил итальянских певцов испортить второй акт оперы, так что Моцарт в антракте даже жаловался на них императору (Р. 431). Кроме того, Сальери посвящено примечание к рассказу о страхах Моцарта, боявшегося, что его отравили. «Какое-то время в этом преступлении, — комментирует критик, — подозревали Сальери из-за пылких чувств некоторых друзей Моцарта, которые знали, что Сальери — неумолимый враг композитора, и полагали, что, следовательно, он способен на подобное злодеяние [„therefore supposed him capable of the atrocity“]. Более рассудительные отнеслись к словам Моцарта как к чистому плоду его воображения» (Р. 433; курсив автора).

Там, где автор реферата видит явную логическую ошибку (из того, что Сальери интриговал против Моцарта или завидовал ему, отнюдь не вытекает, что он мог его убить), Пушкин видел художественно убедительную психологическую мотивировку. Отвечая на вопрос художника Г.Г. Гагарина, почему он «позволил себе заставить Сальери отравить Моцарта», Пушкин сказал, «что Сальери освистал Моцарта и что он со своей стороны не видит никакой разницы между „освистать“ и „отравить“, но что, впрочем, он опирался на авторитет одной немецкой газеты того времени, где говорилось, что Моцарт умер, отравленный Сальери» (фр. оригинал: «...que Saliéri avait sifflé Mozart, et que pour lui il ne voyait point de différence entre siffler et empoisonner, que d'ailleurs il s'était appuyé de l'autorité d'une gazette allemande de l'époque ou l'on fait mourir Mozart empoisonné par Saliéri» [цит. по: Найдич 1952: 272; письмо Гагарина матери от 6 марта 1834 г.]).

Глагол «siffler» (букв. ‘свистеть, освистать’) использован здесь в общеупотребительном переносном значении — бранить, хулить, порочить, осуждать, поднимать на смех, издеваться (о произведениях искусства и их авторах). Однако еще до разговора с Гагариным Пушкин реализовал эту метафору в написанной начерно заметке — возможно, наброске предисловия или примечания к МиС:

В первое представление Дон Жуана, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта — раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистию.

Салиери умер лет 8 тому назад.

Некоторые нем<ецкие> журн<алы> говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать Д<он> Ж<уана>, мог отравить его творца.

(Пушкин 1937–1959, XI: 218)

Как давно и бесспорно установлено, театральный скандал, описанный в заметке, в действительности не имел и не мог иметь места: премьера «Дон Жуана» состоялась в Праге и Сальери на ней не присутствовал; во время первого (и мало успешного) представления оперы в Вене никаких обструкций не засвидетельствовано; свист и демонстративный выход из зала в императорском театре — абсолютно невозможное поведение для высокопоставленного придворного музыканта (Алексеев 1935: 524–525; Штейнпресс 1980: 139–142; Кац 2008: 83). По всей вероятности, Пушкин просто придумал псевдоисторический анекдот, который должен был показать силу зависти Сальери к гению «великого Моцарта». Эта мистификация, равно как и неопределенные ссылки на сомнительные сообщения каких-то немецких журналов и газет, не оставляют никаких сомнений в том, что у Пушкина не было никаких доказательств вины Сальери и что проблема исторической достоверности сюжета его мало волновала. По-видимому, прочитав в свое

время газетные сообщения о признаниях старого композитора, который спокойно рассказывает о совершенном преступлении и нисколько не раскаивается в содеянном, Пушкин увидел в них не сенильную фантазию, а страшное свидетельство о силе зависти, когда ее предметом становится не богатство, положение или успех, а данный от Бога творческий дар. Один из собеседников Бетховена, обсуждая с ним признания Сальери, сказал, что верит им, потому что «дети и безумцы говорят правду» (Beethoven 1970: 136). Примерно так же, наверное, воспринял самооговоры безумного композитора и Пушкин, а сведения о театральных интригах Сальери против Моцарта, сообщенные в книге Ниссена, еще больше укрепили его веру в гипотезу убийства из зависти.

Большинство критиков и исследователей, писавших о МиС, исходят из того, что историческая достоверность пьесы крайне мала. Исключение составляют работы советского музыковеда И.Ф. Бэлзы, предпринявшего несколько попыток доказать вину Сальери и тем самым абсолютную точность пушкинской исторической реконструкции (см.: Бэлза 1952; Бэлза 1962; Бэлза 1964). Однако из-за отсутствия каких-либо надежных материалов, обличающих исторического Сальери, вся аргументация в пользу его безусловной виновности свелась в конечном счете к подтасовкам, анахронизмам, повторению умозаключений немецких антимасонских конспирологов и даже к грубой фальсификации, вызвавшей негодование моцартоведов всего мира (см.: Штейнпресс 1980: 113–118, 164–174; Stafford 1991: 45). Недавно измышления Бэлзы неожиданно нашли сторонника в лице В.Е. Ветловской (см.: Ветловская 2003).

В литературе о МиС нередко обсуждается противоречие между тем, что П.В. Анненков назвал «резким приговором Пушкина о Сальери, не выдерживающим ни малейшей критики» (Анненков 1855: 288), и известным пушкинским высказыванием об изображении исторических лиц в поэзии: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры, и не мудрено, и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною» (Пушкин 1937–1959, XI: 160). Еще в XIX в. было предложено несколько объяснений, почему в случае с Сальери Пушкин считал возможным нарушить собственное

правило и «обременить» историческое лицо вымышленным преступлением. Тот же Анненков объяснил это особенностями самого жанра исторической драмы, которая, «взяв лицо из истории <...> принуждена заниматься развитием только одной основной черты его характера и пренебречь всем прочим» (Анненков 1855: 289). Заслуживает внимания суждение В.Г. Белинского, заметившего в одиннадцатой статье о Пушкине: «Из Сальери, как мало известного лица, он мог сделать, что ему угодно» (Белинский 1981: 473). Действительно, в 1820-е гг. известность Сальери как композитора за пределами профессионального музыкального сообщества сошла на нет, поскольку его старые оперы возобновлялись редко и большого успеха у критиков и слушателей не имели, а новых он после 1802 г. не писал. До появления слухов об отравлении Моцарта многие любители музыки пушкинского поколения могли вообще никогда не слышать имени Сальери либо, в лучшем случае, отнести его к когорте полузабытых оперных композиторов конца прошлого столетия. Так, в популярной книге «Жизнь Россини» Стендаля (1823), которую Пушкин скорее всего читал (см. построчн. коммент., с. 153), Сальери упоминается лишь однажды — в списке 24 второстепенных итальянских композиторов «периода междоцарствования, отделявшего Россини от Чимарозы» (Stendhal 1968: 35). Ясно, что Стендаль не имеет представления о былой славе Сальери и его соперничестве с Моцартом.

Для Пушкина мерилom известности Сальери должна была служить небольшая частота упоминаний о его творчестве в русской и западноевропейской печати и скудность биографических сведений о нем в общедоступных справочных изданиях — прежде всего во французских энциклопедиях, биографических и музыкальных словарях. Единственная подробная биография Сальери, написанная венским музыкантом Игнацом фон Мозелем (Ignaz Franz von Mosel, 1772–1844) после смерти композитора по материалам из его архива (Mosel 1827), в МиС никак не отразилась и по всей вероятности осталась Пушкину неизвестной. Что же касается французских источников, то в них Пушкин мог прочесть лишь несколько вариантов одной и той же биографической заметки, восходящей к статье в немецкой музыкальной энциклопедии Эрнста Людвиг

Гербера (Gerber 1814: 7–9). Приведем ее основную часть по авторитетному музыкальному словарю Корона и Файоля, известному в России*:

SALIERI (Antonio), maître de chapelle de l'Empereur, à Vienne, naquit à Legnano, forteresse Vénitienne, le 29 août 1750. A l'âge de onze ans, il commença à prendre des leçons de clavecin; mais sa passion pour la musique augmenta tellement que, à la mort de son père, négociant distingué, qu'il perdit à l'âge de quinze ans, il se consacra entièrement à cet art. La protection de Mozenigo, praticien de Venise, lui fournit l'occasion de se rendre dans cette ville, afin d'y continuer ses études, qu'il acheva ensuite à Naples.

Jean Pescetti, maître de chapelle à Saint-Marc, fut son premier maître. La mort l'ayant enlevé, Salieri choisit Pierre Passini. Le célèbre Gassmann s'était rendu à cette époque à Venise; le jeune Salieri se fit encore instruire par lui, tant sur le clavecin que dans l'art du chant. L'affection dont il se prit pour son maître le détermina à l'accompagner à Vienne, avec la permission de son protecteur, afin d'y prendre encore des leçons dans l'art de la composition. Ce fut au printemps de 1766 qu'il arriva à Vienne, où il resta pendant huit ans consécutifs; jouissant pendant tout ce tems des leçons de Gassmann sur le contrepoint. La mort de ce dernier le fit nommer à la fois maître de la chapelle, de la musique de chambre et du théâtre, à Vienne, places dans lesquelles les conseils du célèbre Gluck remplacèrent ceux de son maître décédé. L'âge et les infirmités ayant mis ce dernier hors d'état de satisfaire le public de Paris, qui ne cessait de lui demander des compositions nouvelles pour les théâtres de cette ville, ce fut Salieri qui composa pour lui l'opéra intitulé les Danaïdes, sous les yeux de Gluck et d'après les idées qu'il lui avait données sur la manière de traiter cette pièce. Gluck lui rendit à cette occasion le témoignage qu'il avait su se familiariser avec sa manière, ce qui jusque-là avait été impossible à aucun allemand. Cependant on croyait à Paris que Salieri n'avait de part qu'au troisième acte de cette pièce. La ruse réussit complètement. Salieri vint en 1784, à Paris, avec son opéra, qui fut

* Словарь упомянут как одно из лучших сочинений о музыке в статье В.Ф. Одоевского «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году» (Одоевский 1956: 97), напечатанной в Прибавлениях к «Московскому телеграфу» (1825. Ч. 2. № 8. С. 129–137). Экземпляр словаря, принадлежавший Одоевскому, сохранился в РГБ (Одоевский 1956: 646).

donné à plusieurs reprises devant la famille royale, et chaque fois avec un succès croissant. La Reine daigna même y chanter chaque fois. Enfin, cet opéra fut donné au grand théâtre de la capitale. Les critiques d'alors reconurent dans les détails, principalement dans les récitatifs et dans le chant, un style particulier, et convinrent qu'il annonçait le talent le plus distingué.

Ce n'est qu'après la treizième représentation que Gluck, dans une adresse au public de Paris, déclara Salieri seul compositeur des Danaïdes. La direction de l'Opéra lui paya une rétribution de dix mille francs, et trois mille autres pour les frais de voyage. La Reine lui fit aussi un présent très-considérable, et le graveur lui paya la partition deux mille francs. Avant son départ pour Vienne, la direction de l'Opéra le chargea encore de la composition des Horaces et des Curiaces.

Peu de tems après, il composa, pour le théâtre de Vienne, l'opéra Axus [sic! правильно: Axur], roi d'Ormus, pour lequel l'Empereur Joseph II lui fit présent de deux cents ducats, auxquels il joignit une pension de trois cents ducats. Il épousa peu après une demoiselle qui lui apporta en dot des biens considérables [САЛЬЕРИ (Антонио), придворный капельмейстер в Вене, родился в венецианской крепости Леньяно 29 августа 1750 г. В возрасте одиннадцати лет он начал брать уроки игры на клавесине, но его страсть к музыке настолько возросла, что, потеряв в 15 лет отца, видного негоцианта, он полностью посвятил себя этому искусству. Покровительство Мочениго, врача из Венеции, дало ему возможность переехать в этот город, чтобы продолжить там свои занятия, которые он затем завершил в Неаполе.

Жан Пескетти, капельмейстер собора Св. Марка, был его первым учителем. Когда Пескетти унесла смерть, Сальери выбрал Пьера Пассини. В это время в Венецию приехал прославленный Гассман, и юный Сальери стал учиться у него игре на клавесине и пению. Привязанность, которую он испытывал к своему учителю, побудила его, с разрешения покровителя, сопровождать Гассмана в Вену, чтобы брать у него еще и уроки композиции. Весной 1766 г. он прибыл в Вену, где прожил следующие восемь лет, все это время занимаясь с Гассманом контрапунктом. С кончиной последнего Сальери был назначен одновременно придворным капельмейстером, придворным композитором камерной музыки и директором оперы в Вене; на всех этих постах его советчиком, заменившим покойного учителя, стал знаменитый Глюк. Поскольку

старость и болезни не позволили Глюку и далее радовать публику Парижа, которая не переставала требовать от него все новых сочинений для театров этого города, Сальери написал для французов оперу, названную «Данаиды», работая под присмотром Глюка и руководствуясь его идеями относительно того, как трактовать данное либретто. По этому случаю сам Глюк засвидетельствовал, что Сальери сумел освоить его манеру, чего до тех пор не смог сделать никто из немцев. Между тем в Париже поверили, что Сальери приложил руку только к третьему акту оперы. Хитрость полностью удалась. В 1784 г. Сальери отправился в Париж со своей оперой, которую несколько раз, со все большим успехом, представляли перед королевским семейством. Королева даже соблаговолила всякий раз петь в ней. Наконец, оперу исполнили в главном театре столицы. В ее характерных чертах, главным образом в речитативах и ариях, критики того времени распознали особенный стиль и согласились с тем, что он выдает немалый талант.

Только после тринадцатого представления Глюк в письме к парижской публике объявил, что единственным автором «Данаид» является Сальери. Дирекция Оперы заплатила ему вознаграждение в десять тысяч франков и выдала еще три тысячи за путевые издержки. Королева также щедро его одарила, а издатель заплатил за партитуру две тысячи франков. Перед отъездом Сальери в Вену дирекция Оперы заказала ему еще одно сочинение на сюжет о Горациях и Куриациях.

Вскоре после этого он сочинил для Венского театра оперу «Аксус [sic! правильно: Аксур], царь Ормуса», за которую император Иосиф II подарил ему двести дукатов и назначил пенсию в 300 дукатов. Через некоторое время он женился на девице, которая принесла ему значительное приданое. — *фр.*]

(Choron 1817, II: 261–262)

В списке произведений Сальери, заключающем заметку, под номером 24 значится опера «Принц Тарар», «по французской пьесе Бомарше, для парижского театра, 1787».

Те же самые, неполные и не очень точные сведения с незначительными изменениями и поправками были повторены в словаре «Иностранная биография» (Biographie 1819: 116–117), в «Музыкальной библиографии» Сезара Гардетона (Césaire

Gardeton, 1786–1831), — в главном французском справочном издании по музыке, включавшем библиографический раздел, биографии второстепенных музыкантов и подборку разнообразных интересных материалов на музыкальные темы (в том числе о Моцарте) из французской печати, к которому мог обращаться Пушкин (Gardeton 1822: 440–442), а также в «Очерке истории музыки в Италии» графа Григория Владимировича Орлова (Orloff 1822: 315–318). Стандартную биографическую справку Орлов дополнил краткой характеристикой творчества Сальери, которому, по его мнению, удалось соединить итальянский мелодизм с гармонией немецкой школы. «Подчинив своей столь же просвещенной, сколько искусной власти эти ученые доктрины [savantes doctrines], — пишет Орлов, — он всегда воздерживался от того, чтобы их смешивать, исказить или разрушать, дабы привлечь к ним внимание. Усердный и в то же время блестящий в своих созданиях, он всегда удачно пользуется как одной, так и другой доктриной, выказывая вдобавок к знаниям и стилю еще и благоразумную трезвость, придающую его сочинению одновременно достоинство и обаяние» (Там же: 318).

У читателя этих материалов, мало сведущего в музыке, должно было сложиться впечатление, что Сальери был недурным трудолюбивым музыкантом, лишенным, однако, искры Божией, — скорее эпигоном, нежели самостоятельным творцом, скорее старательным исполнителем, всегда нуждавшимся в руководстве и покровительстве, нежели свободным гением, подобным Моцарту. Он долго и упорно учится, многие годы пользуется советами Гассмана и Глюка, а его высшим достижением становится опера «Данаиды», искусная имитация чужой манеры. Этому впечатлению не противоречили и хорошо известные Пушкину высказывания Бомарше, который работал вместе с Сальери над оперой «Тарар» по своему либретто (см. подробнее в построчн. коммент., с. 152) и посвятил ее композитору. В предисловии к «Тарару» и в отдельном посвящении Сальери Бомарше пишет о нем с большой теплотой и признательностью, но в то же время называет его «гордостью школы Глюка, усвоившим стиль великого маэстро» (намекая опять-таки на успех «Данаид») и подчеркивает, что в их сотрудничестве композитору принадлежала подчиненная роль. По замыслу

Бомарше, с которым согласился Сальери, музыка «Тарара» не должна была быть самостоятельным произведением, но подсобным средством для выражения мыслей драмы «более гармоническим языком» (Beaumarchais 1828, II: 367 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 155, № 588]; Бомарше 1954: 551; Фролова 2000: 235). Поэтому «своего композитора» Бомарше хвалит за отказ от «музыкальных красот» ради усиления драматических эффектов: «Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлинляли сцену и замедляли действие; но за эту жертву его вознаградят мужественный и энергичный стиль и стремительность и гордость всего произведения. <...> Друг мой, говорил я ему, смягчение мыслей, излишняя женственность фразы, чтобы сделать их музыкальнее, — вот истинный источник недостатков, испортивших нам оперу. Осмелимся поднять музыку на высоту волнующей и сильной по содержанию поэмы; мы возвратим ей все ее благородство; мы, может быть, достигнем того огромного впечатления, которым так прославились сценические представления древних греков» (Beaumarchais 1828, II: 374–375; Бомарше 1954: 555–556). По замечанию Л.И. Вольперт, это необычное распределение ролей между либреттистом и композитором отразилось в МиС, когда Моцарт, обращаясь к Сальери, говорит: «ты для него Тарара сочинил» (Вольперт 2007: 194; ср.: Фролова 2000: 235; см. также ниже в построчн. коммент., с. 153).

Образ Сальери как старательного ученика-исполнителя являл собой полную противоположность образу Моцарта — боговдохновенного гения, которому в музыке с раннего детства все давалось без всякого труда и который ни за кем не следовал, а возвышался над всеми предшественниками и современниками. Как писал А.Н. Верстовский в 1825 г., «великой, неподражаемый Моцарт» затмил славу всех композиторов прошлого и настоящего: «Известно, что пяти лет он был уже главенствующим клавесинистом того времени. На двенадцатом году от рождения написал уже оперу. Появление сего гения на драматическом поприще произвело великий переворот в музыкальном мире; возвышенность его была столь велика, что многие из его современников сначала не могли вполне

ценить его; но что воспротивится власти дарования? — Современники преклонили колена перед великим, и у потомков их еще не перестало благоговение, не разрушилось очарование, производимое Моцартом» (Верстовский 1825: 230–231). К концу 1820-х гг. уже существовала довольно обширная и легко доступная биографическая литература, формировавшая устойчивые и при этом не полностью верные представления о творчестве Моцарта, о его характере, образе жизни, вкусах, о причинах и обстоятельствах его ранней смерти — то, что Уильям Стаффорд назвал моцартианскими мифами («the Mozart myths» [см.: Stafford 1991]). В основе этих представлений лежала самая ранняя немецкая моцартиана: так называемый «Некролог» Фридриха Шлихтегрола (Schlichtegroll 1793; отд. изд. 1794), биографический очерк пражского музыкального критика Франца Ксавера Нимечека (Niemetschek 1798; 2-е расш. изд.: Niemetschek 1808), серия анекдотов о Моцарте, которые Фридрих Рохлиц печатал в редактируемом им лейпцигском журнале «Allgemeine musikalische Zeitung» с 1798 по 1801 г. (они были собраны, пронумерованы, переведены на английский язык и напечатаны с подробными комментариями американским музыковедом Мейнардом Соломоном [Solomon 1991]), и изданная анонимно книга немецкого писателя Игнаца Фердинанда Каэтана Арнольда (Ignaz Ferdinand Arnold, 1774–1812) «Дух Моцарта» (Arnold 1803)*.

Хотя Пушкин к перечисленным немецким сочинениям, по всей вероятности, не обращался, основные содержащиеся в них сведения могли быть ему известны по французским

* Книга Арнольда, которая носила в основном музыковедческий характер, но содержала и краткий биографический очерк, пользовалась известностью в России. С.П. Жихарев, большой меломан, 23 января 1807 г. записал в дневнике: «Дирижер оркестра в немецком театре, Каливода, хороший и сообщительный человек, дал прочитать мне прекрасный эстетический разбор всех творений Моцарта, изданный под заглавием „Mozart's Geist“. Она так понравилась мне, что я тотчас же отнес ее к математику-музыканту П.А. Рахманову, который не имел о ней никакого понятия. Он был в восторге и немедленно поскакал в книжные лавки отыскивать для себя эту книгу, которая, по его уверению, будет у него настольною» (Жихарев 1955: 339). На «Дух Моцарта» как на одно из лучших сочинений о Моцарте ссылался и В.Ф. Одоевский (см.: Одоевский 1956: 97).

переводам, переложениям и конспектам. В 1801 г. немецкий музыкальный критик Карл Фридрих Крамер (Karl Friedrich Cramer, 1752–1807) издал в Париже французский перевод тридцати двух анекдотов Рохлица со своими примечаниями и дополнениями (Cramer 1801). На эту публикацию обратил внимание один из самых влиятельных французских критиков Пьер-Луи Женгене (Pierre-Louis Ginguené, 1748–1816), посвятивший ей большую статью, где процитировал и пересказал ряд анекдотов (*Décade philosophique, littéraire et politique*. 1802. 1^{er} Trimestre. № 7. P. 403–414). Как установила О.Б. Кафанова, «Анекдоты из жизни славного Моцарта», опубликованные Н.М. Карамзиным в «Вестнике Европы» в том же 1802 г., явились сокращенным переводом этой статьи (Анекдоты 1802; Ливанова 1956: 13; Кафанова 1991: 253–254). В 1818 г. «Пантеон иностранной словесности» перепечатал карамзинский перевод, который мог попасться на глаза Пушкину (Анекдоты 1818; Серман 1958).

Вскоре после выхода книги Крамера французский журналист и переводчик Теофиль Фредерик Винклер (Théophile Frédéric Winckler, 1771–1807) включил несколько анекдотов из нее в очерк жизни Моцарта, который и в основной своей части был не оригинальным сочинением, а переводом «Некролога» Шлихтенглола (Winckler 1801). Несколько переведенных и оригинальных анекдотов о Моцарте опубликовал известный французский литератор Жан-Батист Сюар (Jean-Baptiste Suard, 1733–1817; см.: Suard 1804). Наконец, в 1814 г. Стендаль под псевдонимом Луи-Александр-Сезар Бомбе опубликовал книгу своих компилятивных, граничащих с плагиатом писем о музыке, куда вошла и «Жизнь Моцарта». Она состояла из близкой к оригиналу обработки очерка Винклера и нескольких анекдотов Крамера, к которым была добавлена оригинальная глава с анализом творчества композитора. Биография Стендаля выдержала несколько изданий, была переведена на английский язык и долгое время оставалась самой популярной книгой о Моцарте во Франции и в Англии. В 1817–1818 гг. европейскую печать обогатил небольшой фрагмент из нее, посвященный детству Моцарта. Через немецкую газету «Morgenblatt für gebildete Stände» он попал в «Вестник Европы» под заглавием «Нечто о детских летах Моцарта» (1818. Ч. 101. № 20. С. 279–286; Ливанова 1956: 13).

Несмотря на то что книга Нимечека не была переведена на французский и английский языки, некоторые содержащиеся в ней сведения были учтены в энциклопедических и журнальных статьях и получили широкую огласку. Прежде всего это касается сообщения Нимечека, что за несколько месяцев до смерти Моцарт сказал жене во время прогулки: «Я чувствую, что мне осталось жить совсем недолго. Наверняка мне дали яду!» (Niemetschek 1798: 34; Niemetschek 1808: 51). Нимечек связал предчувствия Моцарта с историей его работы над «Реквиемом», который, как боялся композитор, он сочинял для самого себя (подробнее см. построчн. коммент., с. 144–147). Рассказ Нимечека о последних месяцах жизни Моцарта был по крайней мере дважды подробно изложен в английских журналах (*The Literary Gazette, or Journal of Belles Lettres, Politics and Fashion*. 1817. № XI. April 5. P. 166; *The Adventurer of the Nineteenth Century*. 1823. № 25. September 27. P. 393–395), а позже целиком вошел в книгу фон Ниссена (Nissen 1828: 563). Тот факт, что Моцарт считал себя жертвой отравления, отметили и Корон и Файоль в музыкальном словаре (Choron 1817, II: 73).

По всей вероятности, именно подозрения самого Моцарта и породили ранние слухи о его отравлении. Известно одно свидетельство о том, что современная молва якобы приписывала преступление итальянским композиторам и музыкантам Вены, соперничавшим с Моцартом. По воспоминаниям немецкого музыкального критика Георга Людвига Петера Зиверса (Georg Ludwig Peter Sievers, 1775–1830), сразу же после получения известия о смерти Моцарта он, тогда шестнадцатилетний юноша, в разговоре со своим учителем музыки, брауншвейгским капельмейстером Иоганном Готфридом Шваненбергом (Johann Gottfried Schwanenberg, 1740–1804), упомянул слух, будто бы «Моцарт пал жертвой венских итальянцев». На это Шваненберг ответил: «Глупости, он ничего не сделал такого, чтобы заслужить подобную честь» (*Allgemeine musikalische Zeitung*. 1819. Bd. 21. № 8. Col. 120; англ. пер.: Eisen 1991: 71; в комментариях М.П. Алексеева к МиС рассказ Зиверса передан неверно [см.: Алексеев 1935: 527]). Следует отметить, однако, что с самого начала слухи о том, что Моцарта отравили, считались весьма сомнительными и не получили большого распространения.

Так, влиятельный брюссельский журнал «L'esprit des journaux français et étrangers» в 1805 г. писал о Моцарте: «Il était pénétré de l'idée qu'il avait été empoisonné; mais il y a lieu de croire que le véritable poison qui termina ses jours fut l'excès du travail, peut-être aussi l'abus des plaisirs, et sur-tout le développement trop précoce d'une organisation extraordinaire [Он был охвачен мыслью, что его отравили, но у нас есть основания верить, что истинным ядом, который положил конец дням его жизни, было переутомление от работы, возможно, излишества в удовольствиях и главным образом слишком раннее развитие необычайной телесной организации. — *фр.*]» (1805. Т. II. Octobre. P. 261). Еще до этой публикации Арнольд достаточно аргументировано показал, что идея отравления была плодом воображения Моцарта и полностью опровергается историей его болезни (Arnold 1803: 66–74). Это пространное рассуждение Арнольда впоследствии полностью процитировал фон Ниссен в биографии композитора (Nissen 1828: 567–572).

По сути дела, Пушкину было достаточно прочитать книгу Стендаля и одну-две энциклопедические статьи, чтобы составить представление о главном моцартианском мифе, по которому он и выстроил образ Моцарта — наивного, беспечного и беспутного романтического гения (Greenleaf 2003). Добродушный нрав, доверчивость, дружелюбие, любовь к проказам и шуткам, не всегда удачным, ребячливость, легкомыслие и вместе с тем поразительная музыкальная одаренность, абсолютная преданность своему искусству — эти свойства характера подчеркивались всеми биографами композитора. Вместе с тем композитору приписывалась особая нервная организация, необыкновенная чувствительность, которая в частности проявилась в том, как он воспринял приход таинственного заказчика «Реквиема», узнав в нем посланца из иного мира, предвестника собственной скорой смерти (см. подробнее ниже, в построчн. коммент.). Отвлечься от «черных мыслей» Моцарт мог только в творчестве, в безостановочной работе, источавшей его силы. Стендаль видел в этой одержимости тот особый «вид безумства» («le genre de folie»; ср. слова Сальери: «...озаправляет голову безумца»), «который охватывал Тассо или заставил Руссо почувствовать себя счастливым в долине Шарметт,

когда он, испытав страх приближающейся смерти, пришел к единственно верной философии: наслаждаться настоящим моментом и забывать все горести». Возможно, в изящных искусствах, — заметил Стендаль, — «без этой экзальтации нервной чувствительности, которая граничит с безумством, существование высочайшего гения невозможно» (Stendhal 1970: 303–304; Greenleaf 2003: 178).

В то время как характер Моцарта у Пушкина в основных чертах опирается на общеизвестные биографические факты и легенды, характер пушкинского Сальери не имеет никакого отношения к исторической реальности и наделен чертами антигения по принципу «от противного». Это замкнутый в себе аскет, угрюмый и мрачный завистник, фанатик-мономан, прилежный труженик без искры божьей, несколько не похожий на исторического Сальери (Пушкину, впрочем, неизвестного) — весельчака, бонвивана, заботливого отца десяти детей, обожателя оперных певиц и балерин. Как давно заметили критики, он более всего напоминает других пушкинских героев того же монотипического психологического типа — Германна из «Пиковой дамы» (Гершензон 1919: 118) и особенно Сильвио из «Выстрела», писавшегося почти одновременно с МиС. Первым на психологическое родство Сальери и Сильвио указал А.С. Искоз (Долинин), описавший их как персонажей «озлобленной души», «мрачного душевного склада» и «одной доминирующей идеи», которые ненавидят своих антагонистов — «божественно легкомысленных повес» (Искоз 1910: 187, 189–191). Затем «известную родственность образов „Выстрела“ героям <...> „Моцарта и Сальери“» констатировал Ю.Г. Оксман (Путеводитель 1931: 283), а Д.Д. Благой обратил внимание на то, что в «Выстреле» мы сталкиваемся с ситуацией отложенной мести, аналогичной тому, как Сальери откладывает употребление «дара Изоры» до «злейшей обиды» (Благой 1937: 80). По М.Л. Гофману, и МиС, и «Выстрел» посвящены теме зависти, которая, как считает исследователь, в обоих случаях порождена жадной славой, превращающейся в манию (Гофман 1957: 71–72). Развернутое сопоставление Сильвио и Сальери дано в двух работах В.Э. Вацура, где показано, что обоими героями (сходными во многом, вплоть до итальянской фамилии) движет зависть

«не в элементарном, но в широком, даже философском понимании, расширяющаяся до протеста против несправедливости Природы, своенравно распределяющей дарования и неприобретаемые личностные достоинства» (Вацуро 1994: 276–277; ср.: Там же: 43–44). С. Евдокимова вслед за А.С. Искозом (на которого, как и на других своих предшественников, она, к сожалению, не ссылается) обнаруживает в «Выстреле» и в МиС столкновение противоположных типов сознания: игриво-веселого и серьезно-мрачного (Evdokimova 2003: 127–128).

Литературный фон. Параллели и прототипы

Легенда об отравлении Моцарта возникла не на пустом месте. Еще до нее в Европе получило хождение несколько сходных исторических анекдотов о гибели известного художника или музыканта, отравленного завистниками, причем все они имели итальянский колорит. Это не удивительно, так как до конца XVIII в. изготовление и применение ядов ассоциировалось главным образом с итальянцами. Многочисленные отравления, в которых обвиняли папу Александра VI, его сына Чезаре Борджиа и других жестоких итальянских правителей эпохи Ренессанса, провербильные отравители и отравительницы, — в первую очередь пресловутая Джулия Тоффана, якобы изобретшая так называемую «акву тоффана» (или, иначе, «итальянский яд») и отправившая на тот свет более 600 человек, или Джованна Бонана, повешенная в 1789 г., — способствовали формированию особого стереотипа итальянца, всегда готового пустить в ход смертоносный яд. Этот стереотип отразился, например, у Шекспира — не только в «Ромео и Джульетте», но и в «Цимбелине», где сказано, что у коварных итальянцев «столько же яду на языке, сколько в руке» («...false Italian, / As poisonous-tongued as handed» [акт III, сц. 2, 4–5]), в готическом романе Анны Радклиф «Итальянец» («The Italian, or the Confessional of the Black Penitents», 1797 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 317, № 1298]), где демонический злодей Скедони в финале убивает сильно действующим ядом своего главного врага и самого себя, в романе мадам де Сталь «Дельфина» («Delphine», 1802 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 341, № 1406]), где герой-итальянец, как

пушкинский Сальери, много лет не расстается с ядом после смерти возлюбленной (см. подробнее в построчн. коммент., с. 135–136). Нимечек сравнил с «итальянским ядом» острую зависть недругов Моцарта к успеху его «Похищения из сераля» («Der Neid erwachte nun mit der ganzen Schärfe des italienischen Giftes!» [Niemetschek 1798: 22; Niemetschek 1808: 33–34]), чем, надо полагать, немало помог возникновению легенды об отравлении.

Итальянские отравления лежат в основе сюжета драмы «Людовико Сфорца» английского поэта Барри Корнуола (Barry Cornwall, настоящее имя Bryan Waller Procter, 1787–1874), которым Пушкин увлекся осенью 1830 г. в Болдине*. В его произведениях этого периода («Домик в Коломне», «Я здесь, Инезилья...», «Заклинание», «Из Barry Cornwall» и др.) выявлен целый ряд тематических, лексических и метрических заимствований из стихов английского поэта (см.: Яковлев 1917; Рак 2004с), а «Драматические сцены» Корнуола («Dramatic Scenes») — цикл из двенадцати коротких, одно- или двухчастных пьес для чтения, написанных белым пятистопным ямбом, — послужили Пушкину жанрово-метрической моделью для «маленьких трагедий» (Якубович 1935: 380–381). Как показал Д.Д. Благой, «Людовико Сфорца», входивший в цикл, явился важным подтекстом «Каменного гостя» и МиС, где имеются реминисценции из пьесы и явные ситуационные параллели к ней (Благой 1931: 177–181; см. ниже коммент., с. 128, 133 и 163). В первой сцене «Людовико Сфорца» немолодой герой, внезапно вспыхнувший страстью к прекрасной Изабелле, невесте своего племянника Галеаццо, герцога Милана, замышляет убийство последнего. Действие второй сцены происходит год спустя, когда Галеаццо, отравленного Людовико, уже давно нет в живых. Овдовевшая Изабелла приглашает Людовико, занявшего место Галеаццо на троне Милана, на ужин и, притворяясь влюбленной в него,

* У Пушкина была с собой недавно вышедшая книга — конволют собранных сочинений четырех английских поэтов — Генри Милмана, Уильяма Боулза, Джона Уилсона и Барри Корнуола (The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris, 1829). Она не попала в каталог библиотеки Пушкина, так как была обнаружена лишь в 1934 г. Д.П. Якубовичем. См. его газетную заметку «Книга из библиотеки Пушкина» в «Известиях» (1934. № 240 (5488). 12 октября. С. 4).

поит отравленным вином. В финале она обличает умирающего Людовико, завистника и отравителя, оправдывая месть как справедливую расплату за содеянное зло — «ядом за яд».

Отравление из зависти к гению — это одна из разновидностей «итальянского сюжета». Во французском «Словаре изобразительных искусств» А.Л. Миллена, авторитетном справочном издании начала XIX в., есть статья «Зависть» («Jalousie»), где все примеры убийств талантливых художников, совершенных завистниками, взяты из истории итальянского искусства (Millin 1806: 107). Как считала мадам де Сталь, подобные случаи характерны именно для Италии по той причине, что итальянцы особенно страстно относятся к искусству и к художественно одаренным людям. «Талант возбуждает в Италии сильную зависть уже потому, что он занимает здесь первое место, — говорит героиня ее романа „Коринна“, итальянская поэтесса. — Перголези был убит из-за своей „Stabat“; Джорджоне облакался в кирасу всякий раз, когда бывал вынужден рисовать на глазах у толпы; одним словом, зависть, которую в других странах порождает власть, у нас вызывает талант; подобного рода зависть не принижает художника; она может его ненавидеть, гнать, убивать и все же, охваченная фанатическим восторгом, зависть и преследуя гения, побуждает его ко все большему совершенствованию» (де Сталь 1969: 102; Лернер 1921: 10. Ср. в оригинале: «Le talent, par cela même qu'il tient ici le premier rang, excite beaucoup d'envie. Pergolèse a été assassiné pour son *Stabat*; Giorgione s'armoit d'une cuirasse quand il étoit obligé de peindre dans un lieu public; mais la jalousie violente qu'inspire le talent parmi nous est celle que fait naître ailleurs la puissance; cette jalousie ne dégrade point son objet, cette jalousie peut haïr, proscrire, tuer; et néanmoins toujours mêlée au fanatisme de l'admiration, elle excite encore le génie, tout en le persécutant» [De Staël 1820, VIII : 214 (см.: Библиотека Пушкина 1910: 341, № 1406, том разрезан полностью)]).

В биографиях Джованни Батиста Перголези обычно упоминалось, что завистники освистали его на премьере оперы «Олимпиада» и бросили ему в голову апельсин, когда он сидел за клавином (Biographie universelle 1823: 357). Что же касается слуха о том, что после успеха его секвенции «Stabat mater» (1736) дело дошло до смертоубийства при помощи яда, то он

был опровергнут уже в середине XVIII в., но, как свидетельствует цитата из «Коринны», надолго задержался в памяти культуры. Еще большей известностью пользовались два других случая «итальянских отравлений» из зависти к таланту, жертвами которых пали прославленный художник Мазаччо (Masaccio, 1401–1428) и некогда знаменитый, а ныне забытый композитор Леонардо Винчи (Leonardo Vinci, 1690–1730). О гибели первого из них Пушкин, мало интересовавшийся историей живописи, вполне возможно ничего не знал*, но об отравлении второго почти наверняка читал в сатирической поэме Мармонтеля «Полигимния», посвященной соперничеству Глюка с Пиччини. По убедительному предположению Б.А. Каца, именно в этой поэме (и в предисловии к ней) он почерпнул сведения об ожесточенной музыкальной войне двух композиторов, отразившиеся в соответствующих стихах МиС (см. ниже коммент., с. 102–103), и позаимствовал центральную драматическую ситуацию — совместную трапезу музыкантов-соперников, один из которых завидует успехам другого (Кац 1995–1996; Кац 2008: 54–63). Правда, в «Полигимнии» дело кончается не убийством, а попойкой и примирением, но до этого, в начале третьей главы поэмы, Мармонтель напоминает читателям о гибели Леонардо Винчи.

По Мармонтелю, Винчи был верным служителем музыки Полигимнии, талантливейшим молодым композитором, чьи поразительные успехи лишили покоя персонифицированную Зависть. Когда все ее попытки помешать триумфу гения интригами и клеветой окончились неудачей, она обратилась за помощью к злему ангелу смерти, который всегда рад удружить за-

* Самое близкое по времени к написанию МиС упоминание об отравлении Мазаччо, которое в принципе мог бы прочитать Пушкин, встречается в статье Эжена Делакруа «Рафаэль», напечатанной в 1829 г. в журнале «Revue de Paris»: «Le douceur de ses moeurs et un vie presque ignorée ne purent trouver grâce aux yeux de l'envie. Le poison trancha ses jours, et il expira au milieu de ses chefs-d'oeuvres, à un âge où d'autres s'essaient encore [Кротость его нрава и почти незаметное существование не смогли заслужить ему пощаду в глазах зависти. Яд прервал его жизнь, и он скончался среди своих шедевров в возрасте, когда другие еще только пробуют свои силы. — фр.]» (1829. Т. XI. Р. 146). Как указал Б.В. Томашевский, Пушкин следил за этим популярным журналом (Томашевский 1927: 349).

вистникам и ревнивцам. «Нет ничего проще, чем маленькое убийство, отравление», — ответил тот и взялся за дело:

Le même soir, au milieu d'un soupé,
D'un trait subtil le jeune homme est frappé.
Un poison lent dans ses veines s'allume.
Pâle et mourant, il languit desséché,
Comme un pavot sur sa tige penché,
Quand du Midi la chaleur le consume;
Et de sa muse adorateur constant,
Comme le cygne il expire en chantant.

A ce récit, la muse désolée,
Laisant tomber la lyre de sa main,
Les yeux en pleurs, la tête échevelée,
Part, vole, arrive. O spectacle inhumain!
Son jeune amant sans couleur et sans vie!
«Il a péri victime de l'envie!»
S'écria-t-elle en accusant les dieux,
Et ce cri même était mélodieux

[В тот же вечер, посреди ужина / Один легкий удар сражает юношу. / Медленный яд разжигается в его жилах. / Бледный, умирающий, он чахнет обессиленный, / Как цветок мака на склоненном стебле, / Когда его сжигает полуденный жар; / И верный обожатель своей музы, / Он умирает, подобно лебедю, не прекращая пения. // Услышав эту новость, опечаленная муза, / Роняя лиру из рук, / С глазами полными слез, с растрепанными волосами, / Пускается в путь, мчится, прибегает. О жуткое зрелище! / Ее молодой возлюбленный [лежит] без кровинки в лице и бездыханный! / «Он пал жертвой зависти!», — / Кричит она, обвиняя богов, / И даже этот крик звучит мелодично. — *фр.*].

(Marmontel 1820a: 793–794)

Сопоставляя веселый ужин Глюка и Пиччини у Мармонтеля с роковым обедом Моцарта и Сальери у Пушкина, Б.А. Кац приходит к заключению, что мы имеем дело с переакцентировкой материала источника: «Материал комедийной, почти шутовской поэмы Мармонтеля <...> под пером Пушкина возвышается

до трагедии» (Кац 2008: 63). Этот безусловно верный вывод все же нуждается в уточнении, потому что возможность подобной переакцентировки задана самой «Полигимнией», где убийство из зависти талантливого композитора представляет собой трагическую параллель к комической развязке сюжета музыкального соперничества. Хотя Мармонтель изображает гибель Винчи в условно-аллегорическом ключе, и обстоятельства убийства, как и имя убийцы, остаются неизвестными, эпизод поэмы кажется грубым эскизом пушкинской сцены в трактате Золото-го Льва: отравление, мотивом которого является зависть, происходит во время ужина, и музыкант с ядом в крови перед смертью исполняет свою лебединую песнь, как Моцарт — свой «Реквием». Скорее всего, Пушкин усадил Моцарта и Сальери за стол и заставил их пить вместе, памятуя не только об ужине Глюка и Пиччини, но и о гибели Леонардо Винчи.

Проблема зависти к гению в конкурентной среде художников, музыкантов, писателей многократно обсуждалась в западноевропейской моралистической литературе XVII — начала XIX в. Пушкину, несомненно, были хорошо известны стихи из четвертой главы «Поэтического искусства» Буало, где утверждается, что такая зависть — удел посредственностей:

Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,
Des vulgaires esprits malignes frénésies.
Un sublime écrivain n'en peut être infecté;
C'est un vice qui suit la médiocrité.
Du mérite éclatant cette sombre rivale
Contre lui chez les grands incessamment cabale;
Et, sur les pieds en vain tâchant de se hausser,
Pour s'égalier à lui, cherche à le rabaïsser.

(Boileau 1823: 202 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 172, № 661])

Перевод Э. Л. Линецкой: «Бегите зависти, что сердце злобно гложет. / Талантливый поэт завидовать не может / И эту страсть к себе не пустит на порог. / Посредственных умов постыднейший порок, / Противница всего, что в мире даровито, / Она в кругу вельмож злословит ядовито, / Старается, пыхтя, повыше ростом стать / И гения чернит, чтобы с собой сравнить» (Буало 1957: 100).

Ту же тему развивал Вольтер в стихотворении «О зависти» («De l'envie»), третьем из его «Рассуждений в стихах о человеке» («Discours en vers sur l'homme»), хорошо известных в России (см.: Заборов 1978: 52–53). Зависть он называет «палачом духа» («Ce bourreau de l'esprit»); «самым жестоким», «самым презренным и в то же время самым злобным» из всех пороков, который «вонзает отравленную стрелу прямо в сердце» («Le plus cruel de tous <...> le plus lâche à la fois et le plus acharné, / Qui plonge au fond du coeur un trait empoisonné» [Voltaire 1784–1789, XII: 25]). Обращаясь к литературным, театральным и музыкальным завистникам, Вольтер предлагает им не злобствовать по поводу чужих успехов и талантов, а постараться их превзойти в честном соревновании:

La gloire d'un rival s'obstine à t'outrager;
 C'est en le surpassant que tu dois t'en venger;
 Érige un monument plus haut que ton trophée;
 Mais pour siffler Rameau, l'on doit être un Orphée.
 [Слава соперника не перестает тебя оскорблять; / Что ж, только превзойдя его, ты сможешь ему отомстить; / Воздвигни памятник более высокий, чем его победа; / Но чтоб освистать Рамо, нужно быть Орфеем. — *фр.*]
 (Ibid.: 26)

В финале стихотворения «мерзкие змеи» зависти противопоставляются дружескому соперничеству талантов, объединенных общим служением искусству, наподобие того содружества «единого прекрасного жрецов», о котором у Пушкина говорит Моцарт:

Qu'il est grand, qu'il est doux de se dire à soi-même:
 Je n'ai point d'ennemis, j'ai des rivaux que j'aime;
 Je prends part à leur gloire, à leurs maux, à leurs biens;
 Les arts nous ont unis, leurs beaux jours sont les miens!
 C'est ainsi que la terre avec plaisir rassemble
 Ces chênes, ses sapins, qui s'élèvent ensemble:
 Un suc toujours égal est préparé pour eux;
 Leur pied touche aux enfers, leur cime est dans les cieux;

Leur tronc inébranable, et leur pompeuse tête,
 Résiste, en se touchant, aux coups de la tempête;
 Ils vivent l'un par l'autre, ils triomphent du temps:
 Tandis que sous leur ombre on voit de vils serpents
 Se livrer, en sifflant, des guerres intestines,
 Et de leur sang impur arroser leurs racines.

[Как замечательно, как приятно сказать самому себе: / У меня нет врагов, у меня есть соперники, которых я люблю; / Я принимаю участие в их славе, в их бедах, в их радостях; / Искусства объединяют нас, их хорошие дни и мои тоже! / Так земле приятно соединять / Дубы иль пихты, растущие вместе; / Для них всегда готов один и тот же сок; / Их стопы достигают преисподней, их вершины уходят в небеса; / Их непоколебимые стволы и их мощные главы, / Касаясь друг друга, сопротивляются ударам бури; / Они живут друг для друга, они побеждают время: / Тогда как под ними, в их тени, мерзкие змеи / Со свистом бросаются друг на друга / И своей нечистой кровью орошают их корни. — *фр.*]

(Ibid.: 27)

Отдельные места из этого стихотворения перифразировал Ф.Ф. Кокошкин в послании «К членам Общества», напечатанном в одном номере «Трудов общества любителей российской словесности» с одой Пушкина «На возвращение Государя Императора из Парижа, в 1815 году». Ср., например: «Мы братья, мы друзья! — Ах, там ли ждать плодов, / Где самолюбия все бедственную жертвой? / <...> / Где зависть черная, бессилия зеркало, / На истинный талант острит змеино жало? / Где часто — вопреки и правде, и уму — / Внимая гордости обманчивы внушенья, / И Гений Гения желает униженья? — / Несчастный, удержишься!.. всю славу погубя, / Бесплодной хитростью унизишь ты... себя. / Восстань, сбрось зависти постыдные оковы, / Будь равен, превзойди: венцы для всех готовы» (Труды общества любителей российской словесности при Императорском московском университете. 1817. Ч. 9. Кн. XIV. С. 22–23). Эффектную концовку «О зависти» перевели и вставили в свои тексты два русских поэта. Сначала это сделал Н.И. Гнедич в послании «Семенову, при посылке ей экземпляра трагедии „Леар“» (1808):

МОЦАРТЪ И САЛЬЕРИ

Но как прекрасно, как возышенно сказать:
«Врагов я не имею;
Соперниц — я люблю или о них жалею;
Хочу и в славе их участие принимать;
Одни искусства нас связали:
Хочу я разделить их радость и печали».
Счастлив так мыслящий! Он мир в душе хранит,
А зависть мрачная у ног его лежит.
Так дубы на холмах, соединясь корнями,
Спокойные растут, один другим крепясь;
И, в ад стопами их упрясь,
Касаются небес их гордыми главами;
Колеблясь бурейю дебелие их пни,
Ни под перунами не падают они,
Живут один другим, смеясь над громами;
Но между тем, под их широкими тенями,
Во прахе видят подлых змей,
Где часто бой они со свистом начинают
И черной кровию своей
Их корни обагряют.
(Гнедич 1956: 87)

Вслед за Гнедичем вольтерову концовку присвоил себе Вяземский, завершив ею свое «Послание к М.Т. Каченовскому» (1820):

Счастлив, кто мог сказать: «Друзей я в славе нажил
Врагов своих не знал, соперников уважил.
Искусства нас в одно семейство сопрягли,
На ровный жребий благ и бедствий обрекли.
Причастен славе их, они моей причастны:
Их днями ясными мои дни были ясны».
Так рядом щедрая земля из влажных недр
Растит и гордый дуб и сановитый кедр.
Их чела в облаках, стопы их с адом смежны;
Природа с каждым днем крепит союз надежный,
И сросшийся в один их корень вековый
Смеется наглости бунтующих стихий.

КОММЕНТАРИИ

Столетия зрят они, друг другом ограждены,
Тогда как в их тени, шипя, змеи презренны,
Междоусобных ссор питаю гнусный яд,
Нечистой кровию подошвы их багрят.
(Вяземский 1986: 151)*

В «Послании...» Вяземский делает различие между соревнованием и завистью («ревностью»): «Соревнованья жар источник дел высоких, / Но ревность — яд ума и страсть сердец жестоких» (Там же). Эта стародавняя дихотомия, восходящая к Античности, обсуждалась едва ли не всеми французскими и английскими моралистами XVII–XVIII вв. Одна школа сближала два понятия, часто апеллируя к авторитету Платона, которому приписывалась апофегма «Зависть — дочь соревнования» («L'envie est la fille de l'émulation» [Furetière 1701: n.p., статья «Émulation»])**; другая, напротив, резко их разделяла.

Противопоставляя зависть соревнованию, Вяземский отталкивался от четверостишья Вольтера:

De l'émulation distinguez bien l'envie,
L'une mène à la gloire, et l'autre au déshonneur;
L'une est l'aliment du génie,
Et l'autre est le poison du coeur
[От соревнования отличайте зависть, / Одно ведет к славе, а другое к бесчестью; / Одно есть пища гения, / А другое — яд сердца. — *фр.*].
(Voltaire 1784–1789, XIII: 327)

Однако в статье «Зависть» из «Философского словаря» сам Вольтер говорил и о родстве этих страстей. Статья строится как комментарий к суждениям Бернарда Мандевиля, который в примечании к «Басне о пчелах» признал зависть естественной

* Цитаты из Вольтера в «Послании» были сразу же замечены противниками Вяземского и навлекли на него обвинения в плагиате. См.: Яковлев 1821; Стефанович 1972; Заборов 1978: 195.

** Пушкину был известен более редкий вариант формулы «Соревнование — сестра зависти» («L'émulation est sœur de l'envie» [Boiste 1823: 625]), который он обыграл в своей остроте: «Зависть — сестра соревнования, следст<венно> из хорошего роду» (Пушкин 1937–1959, XII: 179).

и полезной страстью, способствующей развитию искусств. В качестве примера Мандевиль привел зависть Рафаэля к Леонардо да Винчи, без которой первый, по его мнению, не стал бы великим художником. «Быть может, Мандевиль, — замечает Вольтер, — принял соревнование за зависть; возможно также, соревнование это и есть зависть, поставленная в рамки приличий» («Mandeville a peut-être pris l'émulation pour l'envie; peut-être aussi l'émulation n'est-elle qu'une envie qui se tient dans les bornes de la décence» [Voltaire 1784–1789, XL: 27]). По определению Вольтера, Рафаэль не сделал ничего дурного Леонардо, а лишь пытался его превзойти, и потому зависть в данном случае похвальна, и художники могли остаться друзьями. Другое дело, если «завистник это бесталанный негодяй, который завидует чужому достоинству, как нищие завидуют богачам» (Ibid.): в такой «скотской» зависти нет ничего хорошего. Иными словами, по Вольтеру следует различать два вида зависти: продуктивный, когда дарования завидующего и вызывающего зависть равны между собой и они соревнуются друг с другом, и деструктивный, когда завистник уступает в дарованиях предмету зависти и потому не может с ним соперничать.

Ясно, что у Пушкина Сальери не в состоянии соревноваться с Моцартом, чей божественный дар, «бессмертный гений», как понимает сам завистник, — это явление уникальное, из ряда вон выходящее, почти сверхъестественное. Гордыня же не позволяет ему смириться с «несправедливостью» и принять христианскую точку зрения, согласно которой «всякое благо, какое только получает человек, исходит от благодати Божией» и, следовательно, «всякий, кто завидует благополучию, даруемому от Бога, хулит Бога» (Могила 1831: 154). Позиция Сальери по отношению к гению напоминает позицию «племянника Рамо», одного из двух собеседников в одноименном философском диалоге Дидро. Тонкий ценитель искусств, способный, но абсолютно бесплодный музыкант, циник, шут и повеса, в котором «спутались понятия о честном и бесчестном», Рамо-младший, племянник известного композитора, признает, что в музыке, как и «в шахматах, шашках, поэзии <...> и тому подобном вздоре», значение имеют только великие люди, гении, и отчаянно им завидует. «Знаю лишь одно, — говорит он, — мне хотелось

бы быть другим, чего доброго — гением, великим человеком; да, должен признаться, такое у меня чувство. Каждый раз, когда при мне хвалили одного из них, эти похвалы вызывали во мне тайную ярость. Я завистлив. <...> Я говорю себе: „Да, конечно, ты бы никогда не написал «Магомета» или похвального слова Мопу“. Значит, я ничтожество, и я уязвлен тем, что я таков. Да, да, я ничтожество, и я уязвлен. <...> Поэтому я завидовал моему дяде, и, если б после смерти в его папке нашлось бы несколько славных пьес для клавесина, я без колебаний поменялся бы с ним местами» (фр. оригинал: «Tout ce que je sais, c'est que je voudrais bien être un autre, au hasard d'être un homme de génie, un grand homme. Oui, il faut que j'en convienne, il y a là quelque chose qui me le dit. Je n'en ai jamais entendu louer un seul que son éloge ne m'ait fait secrètement enrager. Je suis envieux. <...> Je me dis: certes tu n'aurais jamais fait *Mahomet*; mais ni l'éloge du Maupeou. J'ai donc été; je suis donc fâché d'être médiocre. Oui, oui, je suis médiocre et fâché. <...> J'étais donc jaloux de mon oncle, et s'il y avait eu à sa mort, quelques belles pièces de clavecin, dans son portefeuille, je n'aurais pas balancé à rester moi, et à être lui [Diderot 1821: 18 (см.: Библиотека Пушкина 1910: 225, № 882)]). Однако поскольку он не способен соревноваться с гениями, то приходит к выводу, что они не нужны («Il faut des hommes; mais pour des hommes de génie; point. Non, ma foi, il n'en faut point»), ибо лишь мешают спокойной жизни, и соглашается с мнением одного министра, говорившего: «...гении — существа омерзительные, и, если бы на челе новорожденного стоял знак этого опасного дара природы, ребенка следовало бы задушить или выбросить на помойку» («...les gens de génie sont détestables, et que si un enfant apportait en naissant, sur son front, la caractéristique de ce dangereux présent de la nature, il faudrait ou l'étouffer, ou le jeter au cagnard» [Ibid.: 10]). Его главный аргумент против гениев — это *argumentum ad hominem*: он убежден, что для них ничего, кроме их дела, не существует, и потому они дурные граждане, дурные родители, дурные мужья и жены, дурные друзья, дурные родственники (как его «великий дядя», которого он обвиняет в безразличии к близким и всему миру). Ему возражает собеседник-философ, который говорит: «Даже согласившись с вами, что люди гениальные обычно бывают странны, или, как

гласит пословица, *нет великого ума без капельки безумия*, мы не отречемся от них. Века, которые не породили ни одного гения, достойны презрения. Гении составляют гордость народов, к которым принадлежат; рано или поздно им воздвигают статуи и в них видят благодетелей рода человеческого» («*Tout en convenant avec vous que les hommes de génie sont communément singuliers, ou comme dit le proverbe, qu'il n'y a point de grands esprits sans un grain de folie, on n'en reviendra pas. On méprisera les siècles qui n'en auront pas produit. Ils feront l'honneur des peuples chez lesquels ils auront existé; tôt ou tard, on leur élève des statues, et on les regarde comme bienfaiteurs du genre humain*» [Ibid.]). Однако «племянник Рамо» стоит на своем и на реплику собеседника, спрашивающего: «Если б гениальный человек в обхождении, как правило, отличался упрямством, привередливостью, угрюмостью, даже если б он был злым человеком, какой вывод вы из этого сделаете?» — отвечает, «что его надобно утопить» («*Quand un homme de génie seroit communément d'un commerce dur, difficile, épineux, quand même ce seroit un méchant, qu'en concluriez vous? <...> Qu'il est bon à noyer*» [Ibid.: 12]).

Отголоски обсуждения проблемы гения в диалоге Дидро явственно звучат в МиС, но Пушкин повышает ценностный статус обоих антагонистов. Роль завистника он отводит не брюзжащей посредственности, а угрюмому фанатику музыки, похожему на гениев в понимании «племянника Рамо» (о параллели между Сальери и «великим Рамо» см. построчн. коммент., с. 94–95). До отравления Моцарта сам Сальери не сомневается в своей гениальности (ср. замечание философа в «Племяннике Рамо», что враги гения считают себя гениальными: «*...ces personnages-là, si ennemis du génie, prétendent tous en avoir*» [Ibid.: 10]); гением, равным ему самому, признает Сальери и Моцарт. Тогда объектом зависти «гения» становится «сверх-гений», один из немногих творцов в истории человечества, наделенных бессмертным «серафическим» даром, а его человеческими изъянами в глазах завистника — не фанатизм, не презрение к жизни и другим людям, а легкомыслие, дурашливость, праздность, простодушие, граничащее с глупостью или безумием.

Как многократно отмечалось в пушкинистике (см.: Штейн 1927: 56, 66; Алексеев 1935: 538–542; Карташова 1995;

Кибальник 1998: 100–103; Мазур 2001: 85–86; Пушкин 1999, VII: 786–788), концепция гения в МиС сложилась не без воздействия книги немецкого писателя В.-Г. Вакенродера (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773–1798) об изобразительном искусстве и музыке, вышедшей под разными заглавиями: 1) «Сердечные излияния одного отшельника, любителя искусства» («Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder», 1797); 2) «Фантазии об искусстве для друзей искусства, изданные Людвигом Тиком» («Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Herausgegeben von Ludwig Tieck», 1799); 3) «Фантазии об искусстве одного отшельника, любителя искусств, изданные Людвигом Тиком» («Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder, herausgegeben von Ludwig Tieck», 1814). Пушкин должен был знать этот важный эстетический манифест немецкого романтизма по русскому переводу, выполненному его хорошими знакомыми, будущими сотрудниками журнала «Московский вестник» С.П. Шевыревым, В.П. Титовым и Н.А. Мельгуновым (Вакенродер 1826). Эстетические воззрения Вакенродера отразились в МиС тройко. Во-первых, для построения творческой биографии Сальери в его начальном монологе Пушкин использует целый ряд подробностей из повести «Музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера», вошедшей во вторую часть «Фантазий об искусстве». Герой этой повести, талантливый музыкант, проходит в своем развитии примерно те же стадии, что и герой МиС (см. подробнее в построчн. коммент., с. 91–93; Алексеев 1935: 538–539). Во-вторых, Пушкин вкладывает в уста Сальери позитивные суждения об обучении музыкальному «ремеслу» и о рационалистическом отношении к музыке, которые перекликаются с негативными высказываниями героя Вакенродера, приверженца романтической эстетики, на те же темы (Там же: 539; Карташова 1995: 28–30; Мазур 2001: 85; а также построчн. коммент., с. 96). Наконец, в-третьих, изображая Моцарта божественным «сверх-гением», не знающим себе равных среди современников, Пушкин отталкивается от характеристик гениальных художников эпохи Ренессанса в первой части «Фантазий об искусстве». Высший идеал художника, по Вакенродеру, — это «божественный Рафаэль», с которым будут постоянно сравнивать Моцарта его первые биографы (см. коммент., с. 116–122).

Обращаясь к живописцу-гению в стихах, Вакенродер восклицал: «О, в тебе, великий, воссияло / Чудным светом пред сынами мира / Горнее, небесное искусство» (Вакенродер 1826: 195; пер. С.П. Шевырева). Вакенродеров Рафаэль принадлежит к тому же типу бессознательных «сверх-гениев», что и пушкинский Моцарт, — или, говоря словами В.Г. Белинского о последнем, к типу «непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия» (Белинский 1981: 474). Отвечая на просьбу юного художника Антонио открыть ему «чудесную тайну» своего мастерства, Рафаэль «с обыкновенной своей веселостью» пишет ему, что сам не понимает природу своего дара:

Знаю вперед, ты мне не поверишь, а все-таки скажу сущую правду. Спроси певца: откуда у него взялся грубый или приятный голос? — может ли он отвечать тебе? Так и я не могу сказать, почему изображения под мою рукою ложатся так, а не иначе.

Мир ищет чего-то особенного в моих картинах; коль мне заметят ту или другую красоту в моем изображении, я с улыбкой смотрю на нее и сам удивляюсь, как удалось мне так хорошо сделать. Это совершилось в каком-то приятном сне; во время труда я более думал о предмете, нежели о том, как мне изобразить его.

<...> Что касается до рода моей живописи, то каждый должен иметь свой собственный; мой дала мне природа; я нимало над ним не трудился; этому никакими усилиями научиться невозможно.

(Вакенродер 1826: 29–30; Алексеев 1935: 540)*

* Любопытно, что в поддельном «Моцартовом письме», которое могло быть известно Пушкину (см. наст. изд., с. 123), процесс творчества описан точно по Вакенродеру, вплоть до текстуальных совпадений. Ср.: «Все изобретение и творение производится как будто в приятном, явственном сновидении. <...> это самый драгоценный дар, за который должен я благодарить Творца своего. <...> Но что мои творения получают от моей руки особую форму и особенный стиль, которые называются Моцартовскими, и что они отличаются от произведений других композиторов — этому вероятно та же причина, по которой нос мой имеет такую толщину и такую орлино-кривую форму. <...> Я точно не делаю никакого напряжения и не стараюсь быть оригинальным, да и не умел бы в самом деле выразить, в чем состоит моя оригинальность» (СО. 1827. Ч. 116. № 23–24. С. 216–217).

Намечен в «Фантазиях об искусстве» и тот конфликт «двух типов художественной мысли», который, согласно Белинскому, составляет содержание МиС. «Божественному Рафаэлю» Вакенродер противопоставляет его знаменитого старшего современника, художника из Болоньи Франческо Франчия, который «непрестанным возвышением духа и неутомимым трудолюбием достиг высочайшей степени славы». Сам Рафаэль, посмотрев несколько его картин, «с кроткой своей приветливостью обнаружил ему в письмах чувства уважения и приязни», а некоторые поклонники его таланта «почитали Франческо гением божественным». Похвалы вскружили голову художнику, и он «начал верить присутствию небесного Гения в глубине души своей», возмнив, что во многих своих творениях сравнялся с Рафаэлем (чьих картин он никогда не видел), «а в иных даже и превзошел его». Наконец, Рафаэль присылает ему в подарок одно из своих полотен, и, взглянув на «божественный образ», Франческо испытывает глубочайшее потрясение, как будто увидел перед собой «светлого, небесного Ангела» или пал ниц «перед существом высочайшим». Он горько раскаивается в грехе гордыни, в том, что «надеялся <...> стать выше божественного Рафаэля», признает «свое ничтожество перед небесным Рафаэлем», сходит с ума и вскоре умирает (Вакенродер 1826: 13–21; Алексеев 1935: 541). Хотя в отношении Франческо к Рафаэлю, как справедливо заметил И.М. Нусинов, чувство зависти отсутствует (Нусинов 1941: 129–130), сама контрастная пара «ложный (земной) гений vs истинный (небесный) гений» вполне могла послужить Пушкину прообразом контрастных характеров в МиС.

По интересному предположению Н.Н. Мазур, аллюзии Пушкина на «Фантазии об искусстве», возможно, имели и второй, полемический план. В эстетической программе пушкинского Сальери (оценка произведений искусства с точки зрения пользы, идея поступательного, непрерывного прогресса в искусстве, сакрализация художника, которому предписывается жестко-аскетический поведенческий код) она усматривает целый ряд точек пересечения с эстетическими представлениями литераторов круга «Московского вестника», из которого и вышел перевод книги Вакенродера. «Подчеркивая путем много-

численных отсылок свою близость к Вакенродеру, — замечает Мазур, — Пушкин по сути уличал „московских юношей“ в неправильном толковании источника», ибо, в отличие от автора «Фантазий об искусстве», они были убежденными «систематиками», апологетами систематического логико-философского мышления. У Пушкина именно Сальери — это человек «системы», движимый завистью и подыскивающий убийству рационалистические оправдания; Моцарт же — «воплощенная анти-система» (Мазур 2001: 86–91).

В первой половине XX в. было предпринято несколько попыток найти среди современников Пушкина не идейные, но прямые биографические прототипы героев МиС. Музыковед И.Р.Эйгес нашел в характере Моцарта черты, сближающие его с композитором М.И. Глинкой, с которым Пушкин был знаком: «те же удивительная беспечность, веселость, охота к шуткам» (Эйгес 1930: 205–207). Оживленную полемику вызвали две статьи беллетриста Ивана Щеглова (псевдоним Ивана Леонтьевича Леонтьева, 1856–1911) «Нескромные догадки» и «Сомнительный друг», напечатанные сначала в приложении к «Торгово-промышленной газете» (1900. № 28. № 40), а затем включенные в сборник его работ о Пушкине (Щеглов 1902: 144–150, 151–175). В них Щеглов попытался доказать, что в Моцарте и Сальери Пушкин изобразил самого себя и Баратынского, который, как утверждал писатель, питал к своему другу тайное недоброжелательство и завидовал его успехам. Основанием для предположения послужили критические отзывы Баратынского о «Евгении Онегине» и «Сказке о царе Салтане...» в письмах к И.В. Киреевскому, а также некоторые другие факты, свидетельствующие об охлаждении его отношения к Пушкину в 1830-е гг. Гипотеза Щеглова была поддержана В.В. Розановым и В.В. Сиповским (Розанов 1990: 188–191; Сиповский 1907: 343), но категорически отвергнута как клевета В.Я. Брюсовым и почти всеми последующими исследователями вопроса (Брюсов 1900; Брюсов 1901а; Брюсов 1901б; Гофман 1913; Гофман 1926; Мейер 1956; Хетсо 1973: 180–186; Песков 1995: 262–266). Из всех материалов, привлеченных Щегловым, непосредственное отношение к проблематике МиС имеет лишь следующий фрагмент из письма

Баратынского к Н.В. Путяте от 29 марта 1825 г.: «На Руси много смешного, но я не расположен смеяться. Во мне веселость усилие гордого ума, а не дитя сердца. С самого моего детства я тяготился зависимостью и был угрюм, был несчастлив. В молодости судьба взяла меня в руки. Все это служит пищею гению; но вот беда: я не гений. Для чего же все было так, а не иначе? На этот вопрос захохотали бы все черти» (РА. 1867. № 2. Стлб. 269–270; Щеглов 1902: 160). Д.С. Дарский расслышал в этом горьком признании голос «подлинного Сальери», который «справляет над собою тризну судорожным смехом» (Дарский 1915: 45). А.М. Песков заметил, что слова «я не гений» совпадают с «кульминационной репликой пушкинского Сальери» («...но ужель он прав, / И я не гений»), и сопоставил их с высочайшей оценкой пушкинского дара как гениального в письме Баратынского к Пушкину, написанном в декабре 1825 г.: «Чудесный наш язык ко всему способен, я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него. <...> Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений!» (Пушкин 1937–1959, XIII: 253). По мнению Пескова, Баратынский мог отрицать собственную гениальность в разговорах с Пушкиным, и потому «отнодь не исключено, что именно самооценка Баратынского явилась источником реплики Сальери» (Песков 1995: 270).

В статье о МиС М.О. Гершензон мимоходом, в скобках, заметил, что «в Сальери решительно есть черты Катенина» (Гершензон 1919: 113). Эту идею затем развил Ю.Н. Тынянов в классической работе «Пушкин и архаисты», где прослежена вся многолетняя история далеко не безоблачных литературных отношений Пушкина и Катенина. Подробно рассмотрев катенинскую «Старую быль» (1828), в которой Пушкину в иносказательной форме были предъявлены серьезные эстетические и политические претензии, и вызванный ею обмен полемическими стихотворными посланиями между двумя поэтами, где обыгрывались мотивы кубка, напитка и отравы, он предположил, что в МиС Катенин усмотрел «своеобразный ответ» на свои выпады против Пушкина: «в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери ему чудится — *argière pensée*» (Тынянов 1969: 84). По мнению Тынянова, об этом свидетельствует комментарий к пушкинской заметке о Сальери («В первое

представление Дон Жуана...»; см. выше, с. 52) П.В. Анненкова, предположившего, что Пушкин написал ее для неких друзей, возражавших против его поклепа на композитора. «К числу их принадлежал, например, П.А. Катенин, — поясняет Анненков. — В записке своей он смотрит на драму Пушкина с чисто юридической стороны. Она производила на него точно такое же впечатление, какое производит красноречивый и искусный адвокат, поддерживающий несправедливое обвинение» (Анненков 1855: 288, примеч. 2; Тынянов 1969: 84).

«Запиской Катенина» Анненков именуется воспоминания о Пушкине, написанные по его просьбе в 1852 г. В них Катенин так отозвался о МиС:

«Моцарт и Сальери» был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного? (Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 188–189)

Этот отзыв Тынянов не цитирует, поскольку катенинские воспоминания о Пушкине еще не были тогда опубликованы и остались ему неизвестными, но ссылается на сообщение о нем в письме Анненкова И.С. Тургеневу от 26 января 1853 г.:

Катенин прислал мне записку о Пушкине и требовал мнения. В этой записке, между прочим, «Борис Годунов» осуждался потому, что не годится для сцены, а «Моцарт и Сальери» — потому, что на Сальери взведено даром преступление, в котором он неповинен. На последнее я отвечал, что никто не думает о настоящем Сальери, а что это — только тип даровитой зависти. Катенин возразил: стыдитесь, ведь вы, полагаю, честный человек и клевету одобрять не можете. Я на это: искусство имеет другую мораль, чем общество. А он мне: мораль одна, и писатель должен еще более беречь чужое имя, чем гостиная, деревня или город. Да вот десятое письмо по этому эфически-эстетическому вопросу и обмениваем.

(Майков 1899: 320–321; Тынянов 1968: 85)

Тынянову кажется бесспорным, что в переписке с Анненковым Катенин заступался не только за Сальери, но и за самого себя. «Рисовка Сальери, — и в сопоставлении его с Моцартом, — имела для него совершенно особый смысл», — утверждает он (Тынянов 1969: 85). Сходной точки зрения придерживался и Ю.Г. Оксман, первый публикатор воспоминаний Катенина о Пушкине, заметивший: «Сочувствие Катенина исторической личности и творческому типу Сальери не лишено интимно-биографических мотивировок» (Катенин 1934: 634, примеч. 27).

Нетрудно заметить, что гипотеза Тынянова при всем ее характерологическом правдоподобию (см. также коммент., с. 137) опирается на весьма шаткие основания и в принципе недоказуема. Недовольство Катенина МиС, возможно, не имело биографической самозащитительной подоплеки, а стояло в одном ряду с его другими этическими претензиями к Пушкину, а также с весьма критическим отношением к пушкинской драматургии. В тех же воспоминаниях о Пушкине, например, он корил его за полемику против Каченовского и Булгарина («непристойно Поэту надевать на благородное лицо свое харю Косичкина и смешить ею народ, хотя бы насчет *Выжигиных*»); критиковал «Бориса Годунова» за отсутствие цельности и «глубокой основной мысли» и писал, что о «Скупом рыцаре» и «Каменном госте» «нечего <...> и говорить», ибо они «неудачно выбраны, и <...> не кончены» (Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 185, 188). Как убедительно показала М.В. Акимова, Катенин выступил в защиту Сальери не столько из оскорбленного самолюбия, сколько из убеждения в необходимости следовать историческим фактам даже в художественном тексте. Эту точку зрения он неоднократно высказывал и ранее, например по отношению к трагедиям Альфиери и к поэме Рылеева «Войнаровский» (Акимова 2000: 12–13).

Если Пушкин и наделил Сальери некоторыми чертами и взглядами Катенина (напыщенная серьезность, непоколебимая убежденность в своей правоте, оценки искусства по критерию общественной пользы), то, наверно, не для того, чтобы обвинить своего старого товарища в тайной зависти, в которой тот — человек тяжелый, упрямый, узколюбый, болезненно

самолюбивый, но морально чистоплотный — был неповинен*, а чтобы подчеркнуть связь образа с просветительской идеологией XVIII в., ибо Катенин, по его убеждению, был ее выразителем. «Он опоздал родиться — и своим характером и образом мыслей, весь принадлежит 18 столетию, — писал Пушкин о Катенине Вяземскому в письме от 21 апреля 1820 г. — В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии» (Пушкин 1937–1959, XIII: 15). Пушкинский Сальери — это, как и Катенин, интеллектуальный старовер, художник и мыслитель прошлого века, века Разума, которому противостоит свободный гений другого, чуждого ему культурно-исторического типа, ассоциирующегося с романтизмом.

На возможность интерпретации МиС не в психологическом, а в культурно-историческом плане первым указал Б.Я. Бухштаб в статье 1936 г., которая долгое время оставалась неопубликованной. Конфликт Моцарта и Сальери, писал он, «это столкновение двух типов творчества: столкновение рассудочного художника, «поверяющего алгеброй гармонию» с вдохновенным «безумцем, озаряемым гением». Для Пушкина это столкновение в какой-то мере выражало борьбу классицизма и романтизма» (Антология 1997: 162). Сославшись на эту мысль Бухштаба, Г.А. Гуковский развернул ее в концепцию, согласно которой МиС есть «пьеса о конфликте, о трагическом столкновении двух художественных культур, за которыми стоят и две системы культуры вообще. <...> Сальери старше Моцарта. Его система искусства, мысли, бытия — это система XVIII века. <...> Сальери выступает перед нами как человек просветительской культуры, рационалист и скептик, смеющийся над мечтами, предчувствиями, романтическими порывами духа. <...> Духовная гибель Сальери — это крушение всей системы культуры, владеющей им, системы, уходящей в прошлое, вытесняемой новой системой, революционно вторгающейся

* В воспоминаниях о Пушкине Катенин обещает говорить о его поэтическом наследии «без лести и без зависти», поскольку и та и другая ему «равно противны, равно презренны» (Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 187).

в жизнь. <...> Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в пьесе в образе Сальери, как классицизм, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина» (Гуковский 1957: 306–307).

По наблюдению Н.В. Беляка и М.Н. Виролайнен, противопоставление двух культурных типов отразилось в МиС даже на уровне композиции. Первая сцена строится вокруг двух монологов Сальери, в которых «герой эксплицирует себя перед зрителем, с предельной ясностью обнажая свое прошлое и настоящее, свое намерение и весь комплекс побудительных мотивов к нему». Монологи такого рода характерны для классицистической трагедии. В центре второй сцены оказывается Моцарт, существующий «по законам романтической речи, трагически двусмысленной, заведомо и нарочито недоговаривающей и не посягающей на то, чтобы вобрать в себя и заместить собою многосмысленность бытия». Функциональным аналогом и смысловой антитезой монологов Сальери здесь выступают не слова Моцарта, а его музыка, исполняемый им «Реквием», в котором раскрывается полнота его личности (Беляк, Виролайнен 1991: 82).

Концепцию Гуковского оспорил Н.В. Фридман, возражавший против прямой проекции конфликта МиС на борьбу классицизма и романтизма. «Если бы Сальери был „классиком“, отвергающим принципы „романтика“ Моцарта, он никак не мог бы так любить его музыку, — замечает критик. — А между тем он упивается ее божественной „глубиной“, „смелостью“ и „стройностью“» (Фридман 1980: 155). Сходной точки зрения придерживался Ю.М. Лотман, который обратил внимание как на фактическую уязвимость концепции («то, что знает Пушкин о Сальери, не могло подсказать образ художника-классициста»), так и на ее смысловую изъясн. Согласно Лотману, «смена культурных эпох может объяснить рождение зависти», но не «механизм зарождения убийства», показанный у Пушкина. «Считать же, что классицизм в момент своего исторического завершения породил психологию убийства, было бы столь же странно, как и приписывать такие представления Пушкину» (Лотман 1996: 131–132).

В религиозно-философской критике рубежа XIX–XX вв. берет начало традиция сопоставления героев МиС с ветхозаветными и евангельскими прототипами. Наибольшей популярностью издавна пользуется параллель с сюжетом Каина и Авеля как архетипом братоубийства из зависти. Автор книги «Заметки о „драматических сценах“ Пушкина» (М., 1898), подписавшийся С. Ч...ов, назвал Сальери «новым Каином», попутно сравнив его еще и со старшим братом блудного сына в евангельской притче (Антология 1997: 34). Л.И. Шестов в «Апофеозе беспочвенности» эксплицировал эту параллель:

Каин, жертва которого была негодна Богу, поднял руку на родного брата — ему казалось, что он совершил убийство во имя справедливости, для восстановления погрязших прав своих. Со времени Каина ни один человек не мог понять, отчего Творец мира благосклоннее принимает жертву его брата, чем его собственную, и в наши дни Сальери повторяет расправу Каина и отравляет своего брата и благодетеля Моцарта.

(Шестов 1905: 65)

Когда Моцарт «славит искренний союз двух братьев по гармонии, — заметил Ю.И. Айхенвальд, — он не знает, что одного из них зовут Каин!» (Айхенвальд 1908: 86; Антология 1997: 58).

Общее место в критике Серебряного века и эмиграции первой волны (см., например: Антология 1997: 115; Лернер 1921: 11, 14; Ильин 1973: 67), аналогия «Сальери — Каин» за последние двадцать лет стала общим местом и современной пушкинистики, причем в новейших работах ее происхождение, как правило, затушевывается (Golstein 1991; Белый 1995: 101–102; Багно 1996; Заславский 2001: 27). В.С. Листов распространил аналогию еще на два ветхозаветных сюжета о вражде и зависти братьев: Измаила с Исааком и Исава с Иаковом, а также, вслед за М. Косталевской, усмотрел в идейном конфликте МиС преломление традиционной древнерусской дихотомии «Закон vs Благодать» (Листов 2005: 83–93; ср.: Косталевская 1996: 55).

В статье 1916 г. С.Н. Булгаков рассмотрел МиС как «трагедию о дружбе», пораженной особой болезнью — завистью. «Темным и страшным первообразом измены Дружбы является

черная фигура «сына погибели», дружеским целованием предавшего Христа, — замечает он. — <...> Но предав на смерть учителя, Иуда себя убил в Друге; *шед удавился*, — этот роковой приговор над собой произнес он в словах дружеского целования». Подобная же судьба, согласно Булгакову, ожидает и Сальери: «Он уже совершил духовное самоубийство, когда всыпал припасенный про черный день последний „дар Изоры“, ибо не Моцарта, но самого себя отравил тогда Сальери. Изнемогши в подвиге дружбы, он сделался орудием той злой силы, природа которой и есть темная Зависть» (Булгаков 1990: 295, 299–300). О том, что «облик пушкинского Сальери оборачивается для нас Иудой», писал впоследствии и Г.А. Мейер: «Пушкинский Моцарт, подобно Богочеловеку, самим своим появлением на земле отменяет рок и законничество. Сальери, подобно Иуде, встает на защиту рока, присваивает себе его миссию и вытесняет из жизни воплощенное чудо» (Возрождение. 1937. № 4064. 6 февраля; Мейер 1999: 472; ср. также: Заславский 2001: 27).

Согласно Вяч.И. Иванову, «Сальери завидует благодати, отпущенной Моцарту не по заслугам (их у Сальери несравненно больше), а даром, и завистник делается уже не человекоубийцей только, но богоубийцей. И без всякого лицемерия Сальери-сатана пытается оправдать свой умысел при помощи рассуждений, острие которых обращено против вмешательства благодати в дела человеческие» (Иванов 1990: 253). Вероятно, именно из этого замечания выросла центральная идея работы Р.Л. Джексона, в которой образ Сальери истолкован как сатанический: «русский Сатана» завидует Моцарту и восстает против миропорядка подобно тому, как в «Потерянном Рае» Мильтона Люцифер / Сатана завидует Сыну Божию («...fraught / With envy against the Son of God») и восстает против Бога Отца (Jackson 1973).

Ранняя рецепция

Отклики на первую публикацию МиС в «Северных цветах» были хвalebными, порой восторженными, но мало содержательными. Некоторые рецензенты альманаха выделяли пьесу как лучшее произведение поэтического раздела, свидетельствующее

о том, что Пушкин после кризиса вновь обрел творческую силу. Так, критик «Северной пчелы», подписавшийся П.С., восклицал:

Новое превосходное произведение нашего Поэта! Характер двух великих композиторов очерчен отлично. Сколько силы, сколько мыслей в монологах Сальери! какая быстрота в разговорах и действии! — Целое стихотворение производит сильное впечатление. <...> Ожил!

(СПч. 1832. № 19. 25 января. С. 1; ППК-3: 145-146)

«Несравненным сочинением», «драгоценностью», украшающей отдел поэзии, назвал МиС критик «Московского телеграфа», писавший: «Всякий *пересказ* оледенит бы такое создание, которое выше всех слов» (1832. Ч. 43. № 1. С. 117; ППК-3: 149). Особо отметил МиС — «две драматические сцены, классические как по языку, так и по яркому содержанию и характерам» — автор обзора новых русских книг в немецком журнале «Magazine für die Literatur des Auslandes». Наибольшее впечатление на него произвели «монолог Сальери, который позволяет нам глубже заглянуть в душу великого композитора» и поистине драматичная «организация целого» (1832. № 14. März 2. S. 55).

27 января 1832 г. пьеса была представлена на сцене петербургского Большого театра в бенефис Якова Григорьевича Брянского (настоящая фамилия Григорьев, 1790-1853), исполнявшего роль Сальери (повторное представление 1 февраля). МиС играли в самом начале театрального вечера, перед четырехактной комедией А.А. Шаховского «Бедовый маскарад, или Европейство Транжирина» и его же водевилем-балетом «Девкалионов потоп, или Меркурий предъявитель» (подробнее см.: ППК-3: 391-392; Пушкин 1999, VII: 795-796). В отзыве о бенефисе «Северная пчела» сетовала на это решение:

Удивительно, даже непонятно, как г. бенефициант, человек, понимающий достоинство истинной поэзии, отважился дать эти сцены в начале спектакля: одни не слышали их оттого, что входили в зал, искали своих мест, *усаживались*; другие, бывшие уже в театре, не могли слышать от стука дверьми, шарканья ногами

входящей публики. Удивительно! Непонятно! Что бы начать спектакль «Бедовым маскарадом»? Беды от этого не было бы никому, а образованные слушатели, опоздавшие приездом в театр, остались бы в выигрыше, пропустив некоторые из плоскостей, коими испещрена эта комедия. Правда, что сцены «Моцарт и Сальери» созданы для немногих, но и эти немногие не могли насладиться ими вполне.

(СПЧ. 1832. № 28. 4 февраля. С. 2; ППК-3: 148)

Первую попытку осмыслить пьесу предпринял Н.А. Полевой в большой статье о Пушкине, формально посвященной «Борису Годунову». В МиС, заметил он, «ярко схвачена таинственность созданий гения, приводящая в отчаяние обыкновенный ум, простое дарование, всякое человеческое искусство». Прочитовав фрагмент из второго монолога Сальери («Что пользы, если Моцарт будет жив... ~ ...чем скорей, тем лучше»), Полевой обнаружил в нем «отчаяние, эту логику бешенства страсти, это ограниченное негодование дарования, бессильного перед гением» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 142, 145–146; ППК-3: 211, 213). Беглые замечания Полевого предвосхитили знаменитую интерпретацию Белинского, считавшего главной идеей МиС «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» (Белинский 1981: 473).

Непосредственных читательских отзывов о МиС до нас дошло очень мало. Прочитав «Северные цветы», Гоголь сообщил А.С. Данилевскому: «Тут ты найдешь Языкова так прелестным, как еще никогда, Пушкина чудную пиесу Моцарт и Сальери, в которой, кроме яркого поэтического создания, такое высокое драматическое искусство, картинного Делибаша, и всё, что ни есть его, — чудесно» (Гоголь 1940: 216). Упомянутый Гоголем Языков, напротив, МиС и другие произведения Пушкина в альманахе предпочел не заметить. «„Северные цветы“ к тебе едут, — писал он брату: — они не очень задорны, несмотря на все старания его издателя — Пушкина и на то даже, что это тризна по Дельвиге. Всего лучше в них песня сего последнего „Как за реченькой слободушка стоит“» (ЛН 1952: 107). Сильное впечатление пьеса произвела на И.И. Дмитриева. Получив Стих 1832, он писал П.А. Вяземскому 9 апреля 1832 г.: «Я не

вытерпел прочитать еще раз „Моцарта и Сальери“. По этому, говоря модным языком, созданию признаю я и мыслящий ум, и поэтический талант Пушкина в мужественном полном созрениии» (Дмитриев 1898: 48).

Построчный комментарий

СЦЕНА I

с. 1 *Родился я съ любовію къ искусству; / Ребенкомъ будучи, когда высоко / Звучаль органъ въ старинной церкви нашей, / Я слушалъ и заслушивался — слезы / Невольныя и сладкія текли. / Отвергъ я рано праздныя забавы; / Науки, чуждыя музыкъ, были / Постылы мнѣ; упрямо и надменно / Отъ нихъ отрекся я и предался / Одной музыкъ. Труденъ первый шагъ / Искученъ первый путь. Преодолѣль / Я раннія невзгоды. Ремесло / Поставиль я подножіемъ искусству; / Я сдѣлался ремесленникъ: перстамъ / Придалъ послушную, сухую бѣглость / И вѣрность уху...* — Биографические данные о детстве и юности Сальери, теоретически доступные Пушкину, были крайне скудны (см. преамбулу к коммент., с. 54–58). В отсутствие каких-либо достоверных фактов, Пушкин, как показал М.П. Алексеев, выстраивает ранний период биографии своего героя в основном по модели, заданной второй частью книги В.-Г. Вакенродера «Об искусстве и художниках» (см. о ней выше, с. 78–80), куда вошли жизнеописание вымышленного композитора Иосифа Берглингера и отрывки из его заметок и писем (Алексеев 1935: 538–539; см. также: Карташова 1995). Музыкой Иосиф увлекается «от самых ранних лет» и впоследствии называет ее «божественным Искусством, которое Небо при <...> рождении благоволило послать» ему (Вакенродер 1826: 273). Живя в деревне, «он слышал иногда игру на клавире и сам играл несколько. Мало помалу, повторяя часто свое наслаждение, он так образовал свои чувства, что все они были проникнуты звуками Музыки...» (Там же: 209). Однажды мальчик на некоторое время приезжает к богатому родственнику в большой город, где живет Епископ. Там «посещал он церкви и под высокими

сводами храмов внимал духовным ораториям, песням и хорам, при громких звуках труб и литавр, и часто, движимый благоговением внутренним, смиренно падал на колени. <...> иногда действие звуков производило в сердце чудесное слияние грусти и радости. Иосиф готов был и плакать и смеяться» (Там же: 210, 214–215). Отец Иосифа, врач, хочет отвратить сына от музыки и обратить к «науке врачебной, благотельной и общепользней для всего рода человеческого». Он заставляет сына читать научные книги и заниматься изучением «полезной науки». Но учение идет плохо: «Десять раз перечитывал он в учебных книгах одну страницу, не понимая того, что читал. <...> Более и более Иосиф внутренне убеждался, что Бог назначил ему сделаться в этом мире великим музыкантом <...> час от часу сильнее возгоралось в нем желание — изучить свое искусство» (Вакенродер 1826: 217, 224, 227). Наконец, Иосиф убегает из дома в большой город, где начинает «основательное изучение Музыки» и «неутомимым прилежанием» достигает своей цели — становится композитором и капельмейстером Епископа. О трудностях учения он сам вспоминает много лет спустя в одном из писем к рассказчику: «...как тяжки, как несомны были первые годы моего учения! Как горько мне было, когда завеса спала с очей, и я увидел, что все созвучия, даже те, которые производили во мне чувствования чудесные и разнородные, подчинялись одному строгому и точному закону; когда вместо того, чтобы летать свободно, я принужден был учиться ходить на помочах музыкальной азбуки! Прежде нежели мог я изливать в звуках свои чувства, сколько мучений мне стоило произвести что-нибудь согласное с обыкновенными правилами моего искусства: — как несомнен был этот механизм! Но так и быть; я имел довольно юношеской силы и надеялся на радостное будущее...» (Там же: 232). В монологе Сальери, — комментирует М.П. Алексеев, — «мы находим всю сумму подробностей, на которых строится жизнь Берглингера у Вакенродера, притом в той же последовательности (ранняя любовь к музыке — сильные впечатления от церковной музыки — неуспехи в изучении полезной науки — неудачи первых

опытов творчества — прилежание приводит, наконец, к славе)». При этом пушкинский Сальери начисто лишен той романтической раздвоенности, которая определяет характер Берглингера (Алексеев 1935: 539).

Возражая против традиционных представлений о том, что слова Сальери следует понимать как апологию рассудочно-го, ремесленного искусства, С.М. Бонди увидел в них описание обычного пути любого — плохого или хорошего — композитора. Герой Пушкина, утверждал исследователя, имеет в виду лишь мучительную «школу», которая обязательно должна быть «подножием» исполнительского и композиторского мастерства, и с гордостью вспоминает, «сколько жертв он приносил сознательно и настойчиво своей любви к искусству» (Бонди 1978а: 243, 266–267). В пользу такого прочтения говорит прямая параллель не только с годами учения Иосифа Берглингера, но и с суждениями о музыкальной «школе» современной Пушкину критики. Б.А. Кац привлек внимание к болгаринскому некрологу петербургскому музыканту Ивану Яковлевичу Миллеру (СПч. 1826. № 33. 18 марта. С. 3–4), в котором подчеркивалась сложность изучения музыкальной науки: «...не многие из любителей музыки знают, с какой трудностью сопряжено познание сего Искусства!» Булгарин даже сравнивал Миллера, блестяще овладевшего «трудным искусством» гармонии, с Моцартом: «Хотя Моцарт несравненно выше его в отношении к мелодии или музыкальному гению, но он должен уступить Миллеру в контрапункте» (Кац 1995–1996: 428; Кац 2008: 76–77). Один из влиятельнейших музыкальных критиков эпохи романтизма Франсуа-Жозеф Фетис (François-Joseph Fétis, 1784–1871), резко выступавший против рассудочной «ученой музыки» (см. ниже), тем не менее признавал абсолютную необходимость овладения музыкальной наукой на раннем этапе развития музыканта:

La musique est à la fois un art par ses résultats et une science par ses procédés. Comme science, elle exige, outre les qualités naturelles, une étude assez longue, non parce qu'elle est difficile à comprendre; mais parce qu'il faut que les connaissances qu'on y acquiert tournent en habitude pour être utiles. De là, la nécessité d'entreprendre cette étude

de bonne heure, afin de n'avoir plus à s'en occuper lorsque l'imagination commence à ce développer [Музыка есть одновременно искусство по своим результатам и наука по своим методам. Как наука, она требует, помимо природных данных, довольно длительного изучения, но не потому, что ее трудно понять, а потому, что приобретенные познания должны войти в привычку, чтобы принести пользу. Отсюда — необходимость начинать изучение с ранних лет, с тем чтобы потом, когда начинает развиваться воображение, больше им не заниматься. — *фр.*].

(Fétis 1828: 412)

Те же суждения Фетис повторил и в своей популярной книге «Музыка для всех», имевшей большой успех в Европе (см.: Fétis 1830, VI: 119–120). Творческое развитие юного Сальери идет по идеальному сценарию Фетиса — сначала он осваивает азы ремесла, а уж затем, «в науке искушенный», «предается неге творческой мечты» и начинает вкушать «восторг и слезы вдохновенья».

с. 1–2 ...*Звуки умертвивъ, / Музыку я разъяль, какъ трунь. Повъриль / Я алгеброй гармонію.* — Этими фразами Пушкин вольно или невольно превратил своего героя в адепта научно-аналитического подхода к музыке, коим исторический Сальери никогда не был (ср.: Кириллина 2000: 61–62). Подобный подход с применением математического аппарата, истоки которого лежат еще в античной теории музыки, получил особенно широкое распространение в культуре европейского Просвещения. Ведущую роль в этом сыграл французский композитор и теоретик Ж.-Ф. Рамо (Jean-Philippe Rameau, 1683–1764), чьи пифагорейские исследования в области музыкальной гармонии — «Traité de l'harmonie» (1722), «Nouveau système de musique théorique» (1726) и др. — уже сопоставлялись с «сальеризмом» (см.: Белый 1995: 110). Отношение Рамо к музыке как системе, подчиняющейся неизменным законам, которые могут быть выражены в виде математических формул, вызвало самый пристальный, хотя и не всегда сочувственный интерес у философов-просветителей (см.: Jullien 1881: 106–204; Olivier 1947: 100–112; Didier 1985: 91–171; Verba 1993; Dauphin 2001: 84–102; Christensen 2004). В официальном заключении французской

Академии наук об изысканиях Рамо (1750), написанном д'Аламбером, говорилось: «Ainsi l'harmonie assujétie communément à des loix assez arbitraires ou suggérées par une expérience aveugle, est devenue, par le travail de M. Rameau, une Science plus géométrique, et à laquelle les principes mathématiques peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici [Таким образом гармония, обычно подчиненная произвольным законам или продиктованная слепым опытом, стала, благодаря усилиям господина Рамо, более геометрической наукой, к которой можно применять математические принципы с пользой более действительной и наглядной, чем это было до сих пор. — *фр.*]» (Rameau 1750: XLV–XLVI). Увлечшись идеями Рамо, д'Аламбер в 1752 г. опубликовал книгу «Элементы теоретической и практической музыки» («*Éléments de musique théorique et pratique*»), в которой дано упрощенное изложение этих идей для широкой публики, не понравившееся престарелому композитору. Вскоре дружеские отношения между Рамо и д'Аламбером перешли в открытую вражду, и в последующей ожесточенной полемике д'Аламберу, которого поддержали другие энциклопедисты, удалось испортить репутацию своего противника, представив его выжившим из ума педантом, сочиняющим «ученую музыку» по схоластическим правилам и математическим формулам. В «Племяннике Рамо» Дидро, например, композитор — это фанатик музыки, для которого, кроме звуков и интервалов, ничего не существует; «жестокий человек, лишенный гуманных чувств» и изводящий «кипы и кипы бумаги на темные видения и загадочные суждения по теории музыки, в которых ни он сам, ни кто другой не понимает ни единого слова». Вопрос о том, можно ли считать Рамо гением, Дидро оставляет открытым: вполне возможно, предполагает он, что через десять лет его музыку забудут (Diderot 1821: 5, 12 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 225, № 882]).

Наиболее принципиальным критиком как музыкальных произведений, так и теорий Рамо был Жан-Жак Руссо, посвятивший полемике с композитором целый ряд статей в «Энциклопедии» и «Музыкальном словаре». Именно

к этой полемике восходят две основополагающие и взаимосвязанные оппозиции, которые будут подхвачены и развиты романтической критикой: мелодия, выражающая и возбуждающая чувства, противопоставляется «сухой», «математической» гармонии, воздействующей на разум, а боговдохновенный иррациональный гений, не признающий законов, — ученым посредственностям (Didier 1985: 105–110). Иосиф Берглингер у Вакенродера, вслед за Руссо, нападает на «умозрителей», пытающихся анализировать глубинный смысл музыки: «Вместо того, чтобы всюду, где ни встретится красота, приветствовать ее, как друга, они видят в своем искусстве злого врага, ловят его, вызывают на бой в опаснейших засадах и торжествуют над ним своею силою. Сии ученые мужи довели до удивительного совершенства внутреннее устройство Музыки, подобно как искусственный стан для богатых тканей: должно взирать на отдельные труды сих мужей не иначе, как на превосходное познание Анатомии и трудных академических положений в Живописи. <...> Кто вечно ищет цели и причины в изящных, божественных созданиях мира духовного, тому нет дела до их красоты и божественности; он желает заключить их в узы определенных понятий и подвергнуть вычислениям» (Вакенродер 1826: 290, 294; прямые параллели к монологу Сальери отмечены в работе: Мазур 2001: 85). Стендаль в «Жизни Россини» называет правила, которые «сковывают гений современных музыкантов», «какими-то математическими нелепостями» («des billevesées mathématiques»). Те композиторы, которые «бросают изучение языка сердца, чтобы предаться философическим изысканиям», согласно Стендалю, теряют свой талант: «Вместо того чтобы возводить величественные колонны или изящные портики, они понапрасну тратят молодые годы, роясь в глубоких котлованах. Когда, наконец, они вылезают наружу, покрытые пылью неведомых подземных ходов, головы их переполнены математическими истинами; но прекрасная юность уже позади, и в сердце нет чувств...» (Stendhal 1968, I: 166, 167–168). В программной статье «Шарлатанство музыкантов» Фетис (см. выше) обвинил Рамо и его последователей в том, что,

призвав себе на помощь исчисление и геометрические методы, они едва не погубили французскую музыку. Интересно, что критик уже не делает различий между губительной математической «системой» Рамо и музыкальными идеями его критиков — д'Аламбера и Руссо. Философы-просветители, — считает Фетис, — это еще большие шарлатаны, чем Рамо, потому что, в отличие от последнего, они плохо разбирались в музыке (Fétis 1828: 411–412; англ. пер.: The Harmonicon. 1828. August. P. 190–192).

Пушкин, конечно, вряд ли знал статью Фетиса, помещенную в музыкальном журнале, но в том же духе высказывались и многие другие французские критики второй половины 1820-х гг. Так, в 1829 г. парижский журнал «Revue de Paris» — законодатель моды молодой французской литературы, за которым Пушкин, судя по всему, внимательно следил (см. просьбу к П.В. Нащокину в письме от 8 января 1832 г. выслать ему журнал [Пушкин 1937–1959, XV: 3]), — напечатал три статьи под общим названием «О музыке во Франции» («De la musique en France») Ж. Имбера де Лафалека (G. Imbert de Laphalèque, псевдоним Луи Франсуа Леритьера — Louis François L'Heritier, 1789–1852). В первой из них автор, снова вспомнив Рамо, резко осудил «ученую музыку» («musique savante») прошлого и настоящего, ибо в ней «нет места музыкальному гению»:

...c'est le calcul, c'est la patience, c'est le pénible labeur d'un cerveau dont la capacité ne suffirait pas au plus basses combinaisons des mathématiques. On ne saurait nier que l'habileté à ce jeu de casse-tête ne constitue une sorte de talent; mais de bonne foi, se livrer à de telles futilités, n'est-ce pas se ravalier au rôle d'un *componium*. Fût-on plus mathématicien que Lagrange, où l'inspiration est nécessaire, la faculté géométrisante est stérile, et vouloir composer de la musique d'après des formules, c'est à peu près comme si l'on se proposait de faire de la poésie avec de la grammaire. <...> Derrière cet appareil scientifique, la médiocrité était respectable, et les honneurs qu'on lui décernait ne pouvaient avoir d'autres résultats que de s'opposer aux progrès de l'art.

Ainsi que l'alchimie, la musique savante, dont il est question, a ses adeptes; elle est une science occulte, une sorte de cabalistique, dont les mystères sont totalement étrangers aux inspirations de l'art <...> Ainsi,

suisant ces praticiens théoristes, la musique se compose à froid, à peu près de la même manière que l'on résout une équation: le sentiment, l'imagination, n'y sont pour rien [...это вычисление, это терпение, это тяжелый труд мозга, способностей которого не хватает на более низкие математические комбинации. Не станем отрицать, что сноровка в этой игре ума есть своего рода талант; но, честное слово, не опускается ли тот, кто предается подобным пустякам, до роли компониума [музыкального автомата]? Можно ли сделаться большим математиком, чем Лагранж, если там, где необходимо вдохновение, способность геометризировать бесплодна, и намерение сочинять музыку, руководствуясь формулами, — это почти то же самое, как если бы кто-нибудь предложил сочинять стихи, руководствуясь грамматикой. <...> Прячась за этим научным аппаратом, посредственность приобретает респектабельность, и почести, которых она удостоивается, могут привести лишь к результатам, пагубным для прогресса искусства. Подобно алхимии, ученая музыка, о которой идет речь, имеет своих адептов. Она являет собой оккультную науку, нечто вроде кабалистики, тайны которой целиком и полностью чужды вдохновениям искусства. <...> Таким образом, по рецептам этих теоретизирующих практиков музыку следует сочинять без страсти, примерно так же, как решают уравнения: чувства и воображение для этого не нужны. — *фр.*]

(Imbert de Laphalègue 1829: 117–118)

Помимо романтической критики «ученой музыки», слова Сальери о гармонии и алгебре имеют и конкретный источник — популярную сатирическую комедию французского драматурга Жака Дювора (Jacques Du Vaure, 1698?–1778) «Le Faux Savant» («Лже-ученый», 1728), в которой высмеивался новый тип философствующего псевдоученого, с апломбом рассуждающего обо всех сложных предметах, так сказать, просветителя-энциклопедиста до «Энциклопедии». Лже-ученый Полимат (то есть буквально «много знающий») своими умствованиями настолько поражает воображение богатого парижанина Доримана, что тот поселяет его в своем доме и даже собирается выдать за него красавицу-дочку, которая, конечно же, любит другого. Чтобы разоблачить самозванца, возлюбленный девушки Лисидор является к ней в дом под видом учителя и беседует с Полиматом

о науках и искусствах. Когда он упоминает о том, что неплохо разбирается в музыке, Полимат говорит:

Vous êtes musicien, comme les autres, machinalement? N'êtes-vous pas aussi, comme tous les musiciens, sujet à la bouteille et au dérangement de cervelle? Ce sont les attributs de la profession. <...> *Il faut posséder l'harmonie par l'algèbre*, comme moi <...> Platon dit <...> Pythagore soutient qu'on peut par les nombres [Так вы музыкант, как и все, машинальный? И как все музыканты, вы, наверное, дружите с бутылкой и страдаете помутнением разума? Это атрибуты профессии. <...> *Следует покорять гармонию алгеброй*, как я <...> Платон говорит <...> Пифагор считает, что посредством чисел... — фр.].

(Du Vaure 1772: 52–53; курсив мой. — А.Д.)

Тот факт, что абсурдная максима Полимата почти дословно совпадает с формулировкой Сальери, а его представления о музыкантах как «машинальных» творцах, пьяницах и безумцах напоминают претензии последнего к Моцарту, заставляет предположить знакомство Пушкина с комедией Дювора. Ее издание 1772 г., указанное выше, имелось в библиотеке Тригорского, где Пушкин вполне мог его читать в годы ссылки (Модзалевский 1903: 29, № 103).

В литературе о МиС высказывались разные суждения насчет того, в каком значении Пушкин употребил здесь (и далее, в тосте и реплике Моцарта) слово «гармония» — в специальном, узко-музыкальном (ср. определение Верстовского, писавшего в 1825 г., что под этим словом «мы теперь <...> разумеем <...> согласие многих тонов» [Верстовский 1825: 222]), или в широком, метафорическом (красота, прекрасное, музыка). К первому решению склонялись Б.В. Томашевский, И.Ф. Бэлза, С.М. Бонди (см.: Пушкин 1935b: 119; Бэлза 1953: 34–35; Бонди 1978a: 243), а также составители толкового словаря Ушакова, где слова Сальери приведены в качестве единственной иллюстрации к значению «часть теории музыки, учение о правильном построении созвучий в композиции»; на втором настаивал И.Р. Эйгес, сославшись на несколько случаев именно метафорического, а не специального словоупотребления в русских статьях о музыке 1820-х гг. и в заметке Пушкина о Сальери (Эйгес 1936: 333; Эйгес 1937: 190–192). В дополнение к аргументам Эйгеса

можно указать и на большое количество примеров из русской поэзии конца XVIII — первой трети XIX в., и в том числе из произведений Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», «Домик в Коломне», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Красавица», «Ценитель умственных творений исполинских...»), в которых слово «гармония» получает переносные значения: красота, музыка, пение, звучание и т.п.

- с. 2 ...*Когда великій Глюкъ / Явился и открыль намъ новы тайны / (Глубокія, плънительныя тайны), / Не бросилъ ли я все, что прежде зналъ, / Что такъ любилъ, чему такъ жарко въриль, / И не пошелъ ли бодро влѣдъ за нимъ / Безропотно, какъ тотъ, кто заблуждался / И встрѣчнымъ посланъ въ сторону иную?* — Речь идет о реформе итальянской оперы, которую предпринял немецкий композитор Кристоф Виллибальд Глюк (Christoph Willibald Ritter von Gluck, 1714–1787) в 1760–1770-е гг. Под влиянием своего нового либреттиста Раньери де Кальцабиджи (Ranieri de Calzabigi, 1714–1795), познакомившего Глюка с идеями французского Просвещения, он отказался от условностей традиционного оперного пения и разработал то, что французская музыкальная энциклопедия пушкинского времени назвала «драматической системой, где все взаимосвязано, где музыка никогда не расходится со сценическим действием и где интерес поддерживается совершенным ансамблем всех частей драмы и музыки» (Choron 1817, I: 276). По этой системе Глюк написал три итальянские оперы, поставленные в Вене: «Орфей и Эвридика» («Orfeo ed Euridice», 1762), «Альцест» («Alceste», 1767) и «Парис и Елена» («Paride ed Elena», 1770), после чего был приглашен в Париж, где ставились его новые оперы с французскими либретто: «Ифигения в Авлиде» («Iphigénie en Aulide», 1772), «Армида» («Armide», 1777), «Ифигения в Тавриде» («Iphigénie en Tauride», 1779) и «Эхо и Нарцисс» («Écho et Narcisse», 1779). Как заявил сам Глюк в предисловии к партитуре «Альцеста», его цель состояла в том, чтобы изгнать из оперы безвкусные излишества и подчинить музыку поэтическому слову и драматическому действию, не портя их бесцельными и пустыми украшениями.

Сальери с молодых лет был хорошо знаком с Глюком, который, судя по всему, благоволил к начинающему композитору. После возвращения из Франции в Вену тяжело больной Глюк, решивший закончить свою музыкальную карьеру, передал Сальери полученный им в Париже заказ на французскую оперу «Данаиды» по уже написанному либретто, не поставив об этом в известность работодателей. Сальери, который до того сочинял в основном традиционные итальянские оперы, пришлось освоить систему Глюка, с чем он блестяще справился. Когда опера была закончена, сам Глюк — если верить первым биографам Сальери — засвидетельствовал, что итальянец сумел перенять его манеру, «чего ранее не удалось сделать никому из немцев» (Choron 1817, II: 261; Gardeton 1822: 441). Парижская премьера «Данаид» состоялась 26 апреля 1784 г., причем и на афишах, и на титульном листе либретто значились два имени авторов музыки: Глюк и Сальери. Только после нескольких спектаклей — тринадцати, согласно первым биографам, или шести, по уточненным данным историков музыки, — когда большой успех оперы стал очевиден, было обнаружено письмо Глюка, в котором он отказывался от авторства и сообщал, что «музыка „Данаид“ полностью принадлежит Сальери» (Journal de Paris. 1784. № 137. Mai 16. P. 597; Choron 1817, II: 261; Gardeton 1822: 441; Jullien 1878: 181–182, 184–185; Braunbehrens 1992: 92). На это заявление Сальери откликнулся благодарственным письмом, в котором уточнил, что писал оперу под руководством Глюка («sous sa direction»), «руководствуясь его светом и вдохновляясь его гением» (Journal de Paris. 1784. № 139. Mai 18. P. 609; Jullien 1878: 183; Braunbehrens 1992: 92).

Из-за шумной истории с авторством «Данаид» за Сальери во Франции надолго закрепилась не вполне верная репутация любимого ученика Глюка, единственного итальянского композитора, перешедшего в стан сторонников «немецкой школы». Например, в очередной раз рекомендуя его французской публике в 1787 г., парижское обозрение «L'esprit des journaux» напоминало, что прежде он был известен как автор недурных итальянских комических опер. Однако, «живя

в Вене и воодушевившись заслуженными успехами Глюка, — продолжал анонимный критик, — Сальери почувствовал преимущества реформы драматической музыки, начатой великим маэстро. Он стал на сторону новой системы, и его первым произведением, написанным для нас, были „Данаиды“» (*L'esprit des journaux*. 1787. Août. P. 319). К школе Глюка отнес Сальери и Бомарше в предисловии к «Тарару» (см. о нем, с. 59 и с. 150, 152–153): «Этот большой композитор, гордость школы Глюка, усвоивший стиль великого маэстро, от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и исключительную плодovitость» (Бомарше 1954: 555; Beaumarchais 1828, II: 374).

- с. 2 *Я счастливъ былъ: я наслаждался мирно / Своимъ трудомъ, устѣхомъ, славой...* — По наблюдению М.Л. Гофмана, явная параллель к этой фразе обнаруживается в «Выстреле», где Сильвио говорит: «Я спокойно (или беспокойно) наслаждался моею славой, как определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии (не хочу назвать его). Отроду не встречал счастливца столь блистательного!» (Пушкин 1937–1959, VIII: 69; Гофман 1957: 72). О психологическом родстве Сальери и Сильвио см. выше, с. 64–65.
- с. 2 *...нижѣ, когда Пиччини / Плѣнить умѣлъ слухъ дикихъ Парижанъ...* — Итальянский оперный композитор Николо Пиччини (1728–1800) в 1776 г. был приглашен в Париж, где составил сильную конкуренцию Глюку (о нем см. выше). Еще до успешной премьеры его первой французской оперы «Роланд» («*Roland*», 1778) парижские меломаны раскололись на две враждующие партии: приверженцы Пиччини превозносили мелодизм его сочинений, тогда как приверженцы Глюка ставили во главу угла гармонию и драматические эффекты. Во главе партий стояли известные литераторы — Мармонтель (тесно сотрудничавший с Пиччини как либреттист) и Лагарп у «пиччинистов», аббат Арно (*L'abbé François Arnaud*, 1781–1784) и Жан Батист Сюрар (*Jean-Baptiste Suard*, 1733–1817) у «глюкистов». Ожесточенная война на страницах газет и журналов, продолжавшаяся несколько лет, явилась важным событием не только музыкальной, но и всей общественной жизни Франции (см. подробнее: Desnoiresterres 1872).

О соперничестве Глюка и Пиччини Пушкин мог узнать из многих источников. Основные выступления участников полемики были перепечатаны в специальном сборнике (*Mémoires* 1781); памфлеты Мармонтеля и аббата Арно, хорошо известных Пушкину, были включены в их собрания сочинений (Marmontel 1818–1819, X: 393–426 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 282, № 1136]; Arnaud 1808, II: 363–430); перипетии «войны» отразились в главных хрониках культурной жизни предреволюционной Франции — в «Correspondance littéraire» барона Гримма и Дидро (см.: Grimm 1829–1830, IX: *passim*; X: *passim* [см.: Библиотека Пушкина 1910: 214, № 831]) и в письмах Лагарпа к наследнику русского престола, будущему Павлу I и графу А.П. Шувалову (La Harpe 1820–1826, X–XIII: *passim* [см.: Библиотека Пушкина 1910: 266, № 1064]). В главах «Лицея», посвященных французской опере, Лагарп подробно рассказывает о том, как Пиччини удалось привить «тугоухим» парижанам вкус к итальянской мелодичной музыке (La Harpe 1817, III/2: 196–218).

Как установил Б.А. Кац, одним из пушкинских источников могла быть поэма Мармонтеля «Полигимния» («Polygamie») — сатира на Глюка и его поклонников, а также предваряющее ее предисловие редактора, в котором содержались основные сведения о музыкально-литературной «войне» пиччинистов и глюкистов (Marmontel 1820b: 159–169 (предисловие), 172–380 (поэма) [см.: Библиотека Пушкина 1910: 283, № 1137]; Кац 1995–1996: 421–426; Кац 2008: 54–63). Особый интерес в связи с сюжетом МиС вызывает сцена ужина двух соперников — правда, не в трактире, а в доме Пьера Монтана Бертона (или Ле Бретона), директора парижской оперы (это объяснялось в специальном примечании к поэме [Marmontel 1796: 235; Marmontel 1820b: 395]). За ужином простодушному Пиччини удастся «зачаровать змей зависти» своего соперника («Et Piccini, par sa simplicité, / Semblait charmer les serpens de l'envie» [Marmontel 1820b: 303]), и тот произносит примирительный тост, издаваясь над парижской публикой, которой, по его словам, нужны только крики. Хотя, как указывает Кац, в принадлежавшем Пушкину экземпляре разрезаны только страницы с предисловием, но не

с текстом «Полигимнии», сцену застолья он мог знать по более ранним публикациям в журнале «*Décade philosophique, littéraire et politique*» (Marmontel 1796), в «Альманахе муз» (Marmontel 1797) и по примечаниям Женгене к его биографии Пиччини (Ginguiné 1800: 122–123).

О спорах вокруг опер Глюка и Пиччини писали и в России. Карамзин в «Письмах русского путешественника» описывает посещение парижской оперы, где давали «Орфея и Эвридику» Глюка. Его соседка по ложе, француженка, замечает: «Глук милее Пиччини», на что ее спутник возражает: «Об этом в Париже давно перестали спорить. Один славится гармониею, другой — мелодиею; один всегда равно удивителен, другой велик порывами; один никогда не падает, другой встает с земли, чтобы лететь к облакам; в одном более характера, в другом более оттенок. Мы давно согласились» (Карамзин 1984: 267; см. также примеч., с. 660, где говорится, что к данному месту «вероятно, ближайшим образом восходит упоминание о споре глюкистов и пиччинистов в „Моцарте и Сальери“»).

В 1829 г. театральный критик «Московского телеграфа» В.А. Ушаков в одной из рецензий напомнил читателям о старой музыкальной распри: «Бракосочетание Дофина с прелестною и несчастною Мариєю Антуанетою, Эрцгерцогинею Австрийскою, было поводом к выписанию из Вены знаменитаго Глюкка, который под покровительством Августейшей его единоземки, умел обворожить слух Парижан. Необычайный успех Венскаго композитора не понравился Графине Дюбарри, которая управляла дряхлым Людовиком XV и ни в чем не хотела уступить своего владычества будущей Французской Королеве. Дюбарри выписала из Италии страшнаго соперника для Глюкка. Это был Пиччини. Приверженцы Фаворитки начали горою стоять за последнего, между тем как беспристрастные любители музыки отдавали полную справедливость музыкальному гению Глюкка. От сего возникли раздоры Глюккистов и Пиччинистов, которые к счастью не были так кровопролитны, как война Гвельфов и Джибеллинов или распри Белой и Красной розы» (Ушаков 1829: 499–500). Отметим, что Пушкин и Ушаков

в похожих контекстах используют сходные галлицизмы в одной и той же форме: «пленить умел слух <...> парижан» и «умел обворожить слух Парижан» («*captiver/enchanter l'oreille*»).

В той же рецензии, кстати, Ушаков упомянул Сальери как одного из композиторов старой школы, которую уничтожил «родоначальник новой музыки», «бессмертный Моцарт»: «Этот гений начал блистать в предпоследнем десятилетии XVIII века. В то время как Чимароза, Мартини и Сарти в России, Саккини и Сальери во Франции пленяли слушателей, не отставая от старой методы композиции, Моцарт создал новую музыку, которая должна была заключить тесный союз между гармониею оркестра и мелодиею поющих. Это и было исполнено неподражаемым композитором. Его творения затмевают все, сделанное его предшественниками и последователями» (Ушаков 1829: 503).

- с. 3 *Ниже, когда услышаль въ первый разъ / Я Ифигении начальны звуки.* — По всей вероятности, имеется в виду одна из двух «парижских» опер Глюка на сюжет древнегреческих мифов об Ифигении, дочери царя Агамемнона: «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» (см. выше). Обе оперы открываются эффектными «начальными звуками», которые произвели сильное впечатление на современников. Новаторская программная увертюра к первой «Ифигении», по словам аббата Арно, отличалась от всех других оперных увертюр своей непосредственной связью с драматическим действием (Arnaud 1808, II: 412–413). С этой характеристикой согласны и современные музыковеды (см., например: Einstein 1962: 157; Howard 1963: 94–95). Еще более оригинальным было начало «Ифигении в Тавриде», где Глюк обошелся без увертюры в общепринятом смысле слова. Того же аббата Арно привел в полный восторг контраст двух тем: спокойное вступление внезапно прерывается ударом литавр, за которым следует звуковая картина поднимавшейся страшной бури на море (Arnaud 1808, II: 426–428). «Начальны звуки» обеих «Ифигений» выразительно описаны в известной новелле Гофмана «Кавалер Глюк». М.П. Алексеев скептически отнесся к попытке дерптского приват-

доцента С. Штейна возвести к Гофману пушкинское упоминание о Глюке и его «Ифигении» (Штейн 1927: 67–69; ср. также: Лернер 1929: 216–217), считая, что Пушкин и без Гофмана должен был хорошо знать увертюру к «Ифигении в Авлиде» (Алексеев 1935: 534–535). Оба исследователя, однако, не учли важный факт, отмеченный Б.В. Томашевским в комментариях к «Каменному гостю». На протяжении 1829 г. журнал «Revue de Paris» (см. о нем выше, с. 68, 97) напечатал шесть переводов из Гофмана и статью о нем Ф.-А. Ле-ве-Веймара (Томашевский 1935: 573). Среди этих публикаций был и перевод «Кавалера Глюка» (Hoffmann 1829), что увеличивает вероятность знакомства с ним Пушкина в течение месяцев, предшествовавших написанию «маленьких трагедий».

Вопрос о том, какую из двух «Ифигений» Глюка подразумевал Пушкин, не имеет однозначного решения. С одной стороны, увертюра к «Ифигении в Авлиде» была больше на слуху; ее часто исполняли в концертах (причем с окончанием, которое долгое время ошибочно приписывалось Моцарту); о ней восторженно писали европейские и русские критики. «Королевой и моделью жанра» назвал ее Сезар Гардетон, приписавший Жан-Жаку Руссо следующее высказывание: «Почему все без конца повторяют, что человек не способен достичь совершенства. Что до меня, то я знаю три совершенные творения: четвертую песнь *Энеиды*, колоннаду Лувра и увертюру *Ифигении*» (Gardeton 1822: 309). В июльском номере «Московского телеграфа» за 1830 г. Пушкин мог прочитать статью В. Ушакова о «Дон-Жуане» Моцарта и его московской постановке, где имелся следующий пассаж: «Знаменитый Глюк, который может называться философ-музыкантом, приобрел вековую славу сочинением оперы: Ифигения в Авлиде. Увертюра сей пьесы соединена с интродукцией, так что занавес открывается и оркестр продолжает играть, сопровождая поющий на сцене хор. Таким образом сия знаменитая симфония остается неоконченною и не может быть играна отдельно от самой оперы. Моцарт приделал к ней окончание» (Ушаков 1830: 116). Кроме того, миф о жертвоприношении Ифигении, положенный

в основу оперы, был хорошо известен Пушкину по одноименной трагедии Расина, где усматриваются некоторые параллели к сюжету МиС (Пушкин 1999, VII: 799).

С другой стороны, сама последовательность упоминаний о Пиччини и «Ифигении» указывает скорее на «Ифигению в Тавриде», так как она была написана и поставлена *после* парижского триумфа итальянского композитора и *в непосредственном соревновании* с ним (отмечено в примечаниях Г.Г. Красухина к МиС [Люблю я вас 1989: 529]). Именно «Ифигенией в Тавриде» Глюку удалось затмить своего соперника и, как позже выяснилось, одержать над ним убедительную победу, ибо одноименная опера Пиччини, поставленная в Париже двумя годами позже, не имела успеха. Даже Мармонтель вынужден был признать, что в поединке «Ифигений» его кумир уступил (см.: Marmontel 1818–1819, II: 156–157).

- с.3 ...завистникомъ презръннымъ, / Змѣй, людьми разтоптанною, въ живь / Песокъ и пыль грызущею безсилно? — Уподобление зависти (завистника) змее — тоpos европейской литературы, восходящий к одному из «Понтийских посланий» Овидия. Ср.: «*divor, iners vitium, mores non exit in altos, / utque latens ima vipera serpit humo* [зависть, порок трусливых, не входит в высокие натуры, а ползет тайной змеей по земле. — *лат.*]» (Ex Ponto, III, 3, 101–102). Во французском переводе XVIII в.: «*L'envie est une passion basse et rampante, qui pique et mord en secret comme la vipère; elle ne peut trouver entrée dans une aussi belle âme...*» (Ovide 1799: 224 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 304, № 1232]). До Пушкина в той или иной форме встречается у многих русских поэтов — Ломоносова, Державина, Радищева, Гнедича, Батюшкова, Рылеева, Дельвига, Вяземского и др. (Григорьева 1969: 223–226). Из безусловно известных Пушкину западных примеров стоит упомянуть финальные строки рассуждения в стихах Вольтера «О зависти» («*De l'envie*», 1734; подробнее см. о нем в преамбуле к коммент., с. 71–72), олицетворение «змеи зависти» в «Полигимнии» Мармонтеля (см. о ней выше, с. 68–69, 103–104; Пушкин 1999, VII: 800), а также стихи из поэмы Барри Корнуола «Марциан Колонна»: «*And envy, like the serpent's twining*

coil, / Ran round his heart and fixed its station there [И зависть, как сдвоенное кольцо змеи, обхватила его сердце и укоренилась в нем. — *англ.*]» (Cornwall 1822, III: 10).

В изобразительном искусстве змея также может выступать как аллегория зависти. Именно это значение, по замыслу скульптора Фальконе, имеет полураздавленная змея под копытами коня на знаменитом памятнике Петру I в Петербурге (Каганович 1982: 88–89). Так же интерпретировалась символика змеи в ряде ранних описаний памятника на разных языках. Ср., например: «Бодрый его [Петра] конь означает неутомимые подвиги; он попирает змия зависти» (Теорги 1794: 89 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 26, № 86]); «... allegorical figure of the serpent of envy spurned by the horse [... аллегорическая фигура змеи зависти, попираемой конем. — *англ.*]» (Granville 1829: 423).

Образ змеи, которая грызет песок и пыль, отсылает одновременно к ветхозаветному проклятию змея («И сказал Господь Бог змею: <...> ты будешь ходить на чреве своем и будешь есть прах [церковнослав. «землю»; фр. «la terre»] во все дни жизни твоей. И вражду положу между тобою и женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову [*фр.*: «te brisera la tête»], а ты будешь жалить его в пяту» [Быт. 3:14]) и к лексике «Оды... на взятие Хотина 1739 года» Ломоносова (ср.: «И хвост *песок и пыль* мутит»; «Пусть злобна *зависть* яд свой льет, / Пусть свой язык, ярься, *грызет*» [Ломоносов 1986: 62, 68]).

- с. 3 *А озаряетъ голову безумца, / Гуляки праздника?... О Моцартъ, Моцартъ!* — Ранние биографы Моцарта строили его образ, опираясь на романтическую концепцию гения как человека не от мира сего, который с точки зрения обыденного сознания кажется безумцем или ребенком, и подчеркивали контраст между его возвышенной творческой натурой и эксцентрическим бытовым поведением (см. об этом: Stafford 1991: 156–163). Стендаль, отредактировав и слегка дополнив Шлихтегроля/Винклера (см. выше, с. 61), дал следующий портрет «странного» Моцарта:

On remarquait chez lui une manie qui ordinairement est un signe de stupidité: son corps était dans un mouvement perpétuel; il jouait sans cesse

avec les mains, ou du pied frappait la terre. <...> Ce même homme qui, comme artiste, avait atteint le plus haut degré de développement dès l'âge le plus tendre, est toujours demeuré enfant sous tous les autres rapports de la vie. Jamais il n'a su se gouverner lui-même. L'ordre dans les affaires domestiques, l'usage convenable de l'argent, la tempérance et le choix raisonnable des jouissances, ne furent jamais des vertus à son usage. Le plaisir du moment l'emportait toujours. Son esprit, constamment absorbé dans une foule d'idées qui le rendaient incapable de toute réflexion sur ce que nous appelons les choses sérieuses, fit que pendant toute sa vie il eut besoin d'un tuteur qui prit soin de ses affaires temporelles. <...> Mais ce même homme, toujours distrait, toujours jouant et s'amusant, paraissait devenir un être d'un rang supérieur dès qu'il plaçait devant un piano. Son âme s'élevait alors, et toute son attention pouvait se diriger vers le seul objet pour lequel il fût né, l'*harmonie des sons* [У него была замечена странная привычка, которая обыкновенно является знаком глупости: он постоянно играл со своими руками или притоптывал ногами. <...> Тот же человек, который, как художник, достиг высочайшей степени развития в самом нежном возрасте, навсегда остался ребенком во всех других жизненных отношениях. Он никогда не умел владеть собой. Порядок в домашних делах, разумное расходование денег, умеренность и рассудительность в выборе удовольствий — все эти добродетели были ему несвойственны. Он всегда поддавался соблазнам сиюминутного наслаждения. Его ум, постоянно поглощенный множеством идей, из-за чего он терял способность задумываться о вещах, которые мы называем серьезными, был так устроен, что на протяжении всей его жизни ему требовался опекун, который брал на себя заботы о его земных делах. <...> Однако этот же человек, всегда рассеянный, всегда дурачащийся и забавляющийся, превращался в существо высшего порядка, как только он садился за фортепиано. Тогда душа его воспаряла, и все его внимание направлялось на тот единственный предмет, ради которого он был рожден, — на *гармонию звуков*. — *фр.*].

(Stendhal 1970: 284; ср.: Winckler 1801: 50–51)

Эту общую картину иногда расцвечивали дополнительными подробностями. Рохлиц, например, дает понять, что Моцарт любил выпить, а его шутки часто бывали странными и неуместными (Solomon 1991: 40, 42); Сюар говорит о распутстве и частых супружеских изменах (Suard 1804: 339, 343).

Таким образом, оценка «безумец, гуляка праздный» вполне соответствует романтическим мифам о Моцарте, но в устах Сальери имеет другое, чисто пейоративное значение: если для биографов Моцарта (как и для Пушкина) разрыв между двумя его ипостасями — творческой и житейской — есть обязательный атрибут гения, своего рода подтверждение его подлинности, то «монисту» Сальери этот дуализм представляется оскорбительной аномалией в миропорядке, подлежащей исправлению.

Как заметил Д.С. Дарский, слова Сальери перекликаются с репликой Барона в «Скупом рыцаре», не желающего, чтобы его сокровища достались сыну — «безумцу, расточителю молодому, развратников разгульных собеседнику» (Дарский 1915: 31; ср. также: Непомнящий 1962: 119). По мнению Б.М. Гаспарова, формула ориентирована на образ Дон Жуана в опере Моцарта (Гаспаров 1977: 119) и, добавим, Дон Гуана в «Каменном госте», где герой в первом разговоре с Донной Анной трижды использует формулу: «Когда б я был безумец...» (Пушкин 1937–1959, VII: 156). В поэме «Анджело» сходная характеристика — «гуляка беззаботный» — дана легкомысленному, но добросердечному повесе Луцио (Там же, V: 109). Всем этим формулам предшествует автопортрет молодого Пушкина в послании «Юрьеву» (1818): «А я, повеса вечно-праздный...» (Там же, II: 1, 139).

- с. 3 *Но проходя передъ трактиромъ, вдругъ / Услышалъ скрипку... Нить, мой другъ, Сальери! / Смѣшнѣе отъ роду ты ничего / Не слыхивалъ... Слепой скрипачъ въ трактиръ / Разыгрывалъ voi che sapete. Чудо!* — Слепец, играющий на скрипке в трактире или на празднике в небогатом доме, — обычное явление западноевропейского быта XVIII — начала XIX в., многократно отраженное в литературе, театре и изобразительном искусстве. Так, в сборнике четырех английских поэтов, который был у Пушкина в Болдине, он мог заметить стихотворение Уильяма Боулза (William Lisle Bowles, 1762–1850; см. о нем: Рак 2004а), называющееся «Слепой скрипач» («Blind Fiddler») и представляющее собой экфрасис одноименной картины английского художника Давида Уилки (Sir David Wilkie, 1785–1841).

с. 3 *Voi che sapete* («Вы, кто знает [= кому ведомо]» — *ит.*) — первый стих (за ним следует: «*Che cosa è amor*» [Что такое любовь]) и общепринятое название канцоны пажа Керубино (партия травести) из третьего акта оперы Моцарта «Женитьба Фигаро» («*Le Nozze di Figaro*», 1786; либретто Лоренцо да Понте, 1749–1838). В западноевропейских постановках 1810–1820-х гг. канцону то и дело переносили, по желанию именитых исполнительниц, в партии Графини или Сюзанны (см. об этом: Ebers 1828: 154; *The Harmonicon*. 1830. Vol. 7. Part I. P. 338). Так, прославленные Анджелика Каталани и Катарина Стефенс в Лондоне обычно включали «*Voi che sapete*» в партию Сюзанны, а парижская примадонна Марианна Барилли — Графини. Канцона входила в концертный репертуар большинства оперных певиц пушкинского времени, печаталась в сборниках популярных оперных арий и песен, часто исполнялась на любительских концертах, перелагалась для фортепиано. Вследствие этого Пушкин отнюдь не обязательно должен был ассоциировать ее с образом Керубино, как принято считать (см.: Гаспаров 1977: 119–120; Вольперт 2007: 203). Для него это могла быть и просто известная женская ария «из Моцарта» или «из Фигаро» с очевидной эротической окраской. Можно полагать, что смех у пушкинского Моцарта вызывает не только грубое «трактирное» исполнение арии, но и явное несовпадение ее темы (первое пробуждение любовного чувства) с обликом исполнителя (Гукасова 1978: 97).

У нас нет никаких сведений о знакомстве Пушкина с оперой «Женитьба Фигаро», хотя гипотетически оно возможно. Высказывалось предположение, что Пушкин был на премьере оперы в московском Итальянском театре 16 января 1827 г. (Эйгес 1937: 170; *Летопись* 1999, II: 229). Как установила Н.В. Губкина, «Фигарова женидьба» («*Die Hochzeit des Figaro*») была самым успешным спектаклем Немецкого театра в Петербурге, прошедшим 25 раз за период с 1812 по 1830 г. (Губкина 2003: 136, 295). Восемь из этих представлений в 1817, 1818, 1828 и 1830 гг. приходились на те дни, когда Пушкин находился в Петербурге, но нам ничего неизвестно о его времяпрепровождении.

По предположению Б.А. Каца (Кац 1982; Кац 2008: 68–70), Пушкин мог спутать «Voi che sapete» с так называемой «арией списка» (фр. «l'air du catalogue») Лепорелло из «Дон Жуана», в концовке которой шесть раз повторяются сходные слова. Лепорелло рассказывает невинной Эльвире о том, что Дон Жуан соблазняет всех женщин, но особенно любит «юных дебютанток», причем ему безразлично, богата ли девушка, уродлива или красива: «purché porti la gonella, / voi sapete quel che fa» (букв.: «если она носит юбку, вы знаете, что он [с ней] делает»). Достаточно сильным аргументом в пользу этой гипотезы является сам характер повторяющейся фразы, ибо «речь идет о конце арии и о кадансирующих построениях, то есть о моментах, которые, по данным исследований музыкального восприятия, наиболее прочно, даже по сравнению с начальными фрагментами, удерживаются слуховой памятью» (Кац 2008: 69). С другой стороны, нельзя не заметить, что синтаксически, метрически, семантически и интонационно «Voi che sapete» и «voi sapete quel che fa» не похожи друг на друга. Поскольку Пушкин, даже при его несовершенном знании итальянского языка, должен был легко понять структуру предложения и смысл глумливых слов Лепорелло (ср. французский аналог: «pourvu qu'elle porte un jupon, / vous savez ce qu'il en fait»), он едва ли мог запомнить их в форме местоимения второго лица с определительным придаточным (ср. французский аналог: «vous qui savez»), значение которого без последующих синтагм остается неясным. Более того, Пушкин имел немало возможностей видеть название «Voi che sapete» во французских и английских печатных источниках — в газетных и журнальных рецензиях на оперные спектакли, в программах концертов, в книгах на музыкальные темы, тогда как строка «voi sapete quel che fa» в европейскую культурную энциклопедию не входила. Начальные стихи канцоны цитируются, например, в книге о Моцарте Стендаля, которую Пушкин, должно быть, читал. Сравнивая оперу «Женитьба Фигаро» с ее литературным первоисточником, Стендаль, в частности, пишет о Керубино: «Во французской пьесе паж только намечен в общих чертах; вся его душа выражена в ариях *Non so più cosa son*

и *Voi che sapete / Che cosa è amor*» (Stendhal 1970: 318). В «Письмах о Гайдне» Стендаль снова цитирует по-итальянски те же две строчки, называя их источник: «В основе музыки лежит физическое удовольствие; я думаю, что наш слух радуется больше сердца, когда мадам Барилли поет: „Voi che sapete / Che cosa è amor“. *Моцарт, Фигаро*» (Stendhal 1970: 121). В сатирическом очерке французского писателя Жуи (de Jouy, настоящее имя Victor-Joseph Étienne, 1764–1846), о котором Пушкин, по словам В.Д. Рака, «имел полное и четкое представление» (Рак 2004b), описывается концерт в пансионе для девочек, где одна из воспитанниц поет канцону: «La petite Laura enleva les suffrages dans l'air: Voi che sapete, de Mozart, et tout le monde conoît qu'elle y mettait une expression dont la comparaison n'était pas à l'avantage de M^{me} Barilli [Маленькая Лора имела успех в арии „Voi che sapete“ Моцарта, и все заметили, что она вложила в нее столько выразительности, что сравнение с ней было бы не в пользу мадам Барилли. — *фр.*]» (Jouy 1818: 36). Во всех случаях абсолютно ясно, что речь не идет об арии Лепорелло.

Тем, что «грубые руки невежественного скрипача в пивной» («*grohe Hände unwissender Bierfiedler*») могут посягать на священные творения Моцарта, возмущался биограф последнего Франц Нимечек (Niemetschek 1798: 65; Niemetschek 1808: 77; Пушкин 1999, VII: 800). Он же, рассказывая о грандиозном успехе «Женитьбы Фигаро» в Праге, писал: «...kurz Figaros Gesänge wiederhallten auf den Gässen, in Gärten, ja selbst der Harfenist auf der Bierbank mußte sein *non piu andrai* tönen lassen, wenn er gehört werden wollte [...арии из „Фигаро“ звучали на улицах и в садах, и даже арфист в пивной, если он хотел быть услышанным, должен был играть *non piu andrai* (*ит.* „Ты больше не отправишься...“ — популярная ария Фигаро, обращенная к Керубино; в неточном русском переводе П.И. Чайковского: «Мальчик резвый»). — *нем.*]» (Niemetschek 1798: 38; Niemetschek 1808: 38–39). Оба фрагмента книги Нимечека полностью воспроизведены в биографии фон Ниссена (Nissen 1828: 641, 501), где, кроме того, приведен любопытный анекдот об интересе Моцарта к простонародному исполнителю арий из «Женитьбы Фигаро»

(Ibid.: 561–562). В английском реферате биографии соответствующий эпизод передан следующим образом:

He would often listen to the wild music of the Bohemian peasants: there was at an inn in Prague where he lodged, a harper who entertained the guests with the favorite airs from Figaro, a self-taught man, who knew nothing of notes; Mozart heard him, called him into his chamber and played a thema on the pianoforte, asking him if he thought he could at once make variations upon it. The man pondered a little while, and asked him to play the subject once more. He then varied it so well that Mozart was delighted, and made him a handsome present [Он (Моцарт) часто слушал дикую музыку богемских крестьян: как-то раз на постоялом дворе, где он остановился, популярными ариями из «Фигаро» гостей развлекал арфист-самоучка, который совсем не знал нот. Моцарт послушал его, пригласил к себе в номер и, наиграв какую-то тему на фортепиано, спросил, может ли он сразу придумать на нее вариации. Музыкант задумался и попросил Моцарта повторить тему еще раз. После этого он так хорошо сыграл вариации, что Моцарт пришел в восторг и щедро его вознаградил. — *англ.*].

(The Foreign Quaterly Review. 1829. Vol. IV. № 8. August. P. 436)

Как кажется, мотивная переключка этого анекдота с эпизодом МиС столь сильна, что ее трудно объяснить случайным совпадением.

Добродушно-юмористическое отношение пушкинского Моцарта к музыканту, коверкающему его музыку, С.М. Бонди сопоставил с отношением самого Пушкина к невольным комическим искажениям его собственных стихов наивными читательницами (Бонди 1978а: 274). А.О. Демин увидел здесь отголосок изложенных в «Истории литературы в Италии» Женгене (труде, хорошо известном Пушкину) анекдотов о том, как гневно реагировал Данте на искажение простолудинами стихов его «Божественной комедии» (Ginguené 1811–1823, I: 482–483 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 239–240, № 944]; Демин 2004b: 127).

- с. 4 ...*Изъ Моцарта намъ что нибудь.* (Старикъ играетъ арію изъ Дон-Жуана; Моцартъ хохочетъ.) — Оперу Моцарта «Дон Жуан» («Don Giovanni», 1787; либретто Л. да Понте) Пушкин, вне всякого сомнения, имел возможность слышать

и должен был неплохо знать (подробнее см.: Томашевский 1935: 564–570; Эйгес 1937: 170–175).

По мнению ряда исследователей, отсылка к «Дон Жуану», одному из главных источников «Каменного Гостя», служит сигналом, указывающим на присутствие дон-жуановских мотивов и в МиС: в обоих сюжетах трагическую развязку провоцирует приглашение на ужин; черный человек Моцарта как посланец из иного мира сопоставим со Статуей Командора; программа «безделицы», сочиненной Моцартом, напоминает финал «Дон Жуана», в котором явление Статуи прерывает веселое пирование героя (Бэлза 1953: 20; Ливанова 1956: 22; Гаспаров 1977: 120; Новикова 1995: 193–194; Борисова 2000). Б.М. Гаспаров предположил даже, что весь эпизод со слепым скрипачом имеет музыкальный подтекст — начало финальной сцены «Дон Жуана», где герой слушает в исполнении небольшого оркестра мелодии из популярных опер 1780-х гг., и в том числе арию Фигаро из оперы самого Моцарта. Эта автоцитата, считает исследователь, имеет характер художественной игры. С одной стороны, Моцарт намеренно упрощает фактуру и оркестровку оригинала, изменяет тональность, в результате чего мелодия начинает звучать как «примитив» — то есть примерно так же, как должна звучать ария из «Дон Жуана», изуродованная слепым скрипачом. Однако, с другой стороны, в «примитиве» есть своя скрытая сложность и тонкость, своего рода музыкальное стернианство: «композитор как бы бросает вызов слушателю, шокируя его примитивом и в то же время расставляя скрытые знаки высочайшего мастерства» (Гаспаров 1977: 118, 119). По мысли Гаспарова, Пушкин настолько глубоко постиг не только общий смысл, но и внутреннюю структуру музыки Моцарта, что смог заметить автопародию и откликнуться на тонкую моцартову игру. Эта точка зрения противоречит суждениям о музыкальной компетенции Пушкина большинством других специалистов, исходящих из того, что у поэта, при всей его любви к музыке, не было развитого музыкального сознания и он знал произведения Моцарта весьма поверхностно (см.: Алексеев 1935: 534; Эйгес 1937: 237–267; Кац 2008: 67–68). «Как ни превосходно многое

в „Моцарте и Сальери“ Пушкина, — замечает, например, Эйгес, — видеть в этой пьесе признаки собственной исключительно глубокой музыкальности Пушкина, а тем более его исключительно глубокого понимания музыки Моцарта, — нет оснований» (Эйгес 1937: 186).

Поскольку выше в тексте упомянута ария из «Женитьбы Фигаро», некоторые исследователи полагают, что именно она должна исполняться здесь во второй раз и что Пушкин, отсылая к «Дон Жуану», вероятно, совершил ошибку (Томашевский 1935: 565, примеч. 3; Алексеев 1935: 534; Кац 1982: 122–123; Кац 2008: 69–70). При оценке этих предположений следует более внимательно отнестись к словам пушкинского Моцарта, обращенным к скрипачу: ведь если бы он хотел снова услышать арию «Voi che sarete», то его просьба непременно звучала бы иначе, чтобы старик понял, о чем идет речь, — что-то вроде «Сыграй нам ту же арию Моцарта» или «Сыграй нам ту же арию, что ты только что играл в трактире» (ср.: Нусинов 1941: 82–84). Оставив выбор пьесы за скрипачом, а не за Моцартом, Пушкин фактически исключил возможность отождествления двух упомянутых арий. Как кажется, он не без оснований предполагал, что в репертуар венского уличного скрипача могли входить многие мелодии из разных опер Моцарта (ср.: Бэлза 1953: 12).

Вопрос о том, какую именно арию из «Дон Жуана» мог бы играть слепой скрипач, представляет интерес скорее для постановщиков МиС, нежели для читателей и исследователей, так как текст не содержит никаких указаний на сей счет. Известно, что в опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» старик играет арию Церлины («Batto, batto, o bel Mazetto»); предлагались также «ария с шампанским» Дон Жуана «Fin ch'han dal vino...» (Ливанова 1956: 22; Непомнящий 1997: 898); «ария списка» Лепорелло «Madamina, il catalogo è questo» (Кац 1982: 123; Кац 2008: 68), а также реплика Статуи Командора «Don Giovanni, a cenar teco / M'invitasti — è son venuto», ошибочно названная арией (Вересаев 1968: 258).

с. 4 *Мнѣ не смѣшно, когда маляръ негодный / Мнѣ пачкаетъ Мадону Рафаеля...* — Эту реплику Сальери обычно сопоставляют с первыми двумя строфами стихотворения

«Возрождение» (1819; см.: Городецкий 1953: 282–283; Пушкин 1999, VII: 801–802):

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

(Пушкин 1937–1959, II: 111; Пушкин 1999, II: 68)

Хотя Рафаэль в стихотворении не назван, предполагается, что Пушкин откликнулся на рассказ о дурной реставрации его знаменитой картины «Святое семейство» («Мадонна с безбородым Иосифом»), приведенный в описании коллекций Эрмитажа 1805 г. (Варшавская 1949; Кока 1962: 86; Пушкин 1999, II: 1, 618–619). Возможно, однако, что в МиС имеется в виду другой сюжет — анекдот о Тициане и художнике Себастиано дель Пьомбо (Sebastiano del Piombo, 1485–1547), который после смерти Рафаэля начал реставрацию его работ в Ватикане. Когда подновленную им фреску показали Тициану, тот, не зная, кто ее реставрировал, в сердцах воскликнул, обращаясь к стоявшему рядом дель Пьомбо: «Кто был тот нахал и невежда, который замалевал/испачкал/испоганил эти лица?» («Chi fosse quel presuntuoso e ignorante chi avea imbrattati que' volti» [Lanzi 1822: 86]). Этот анекдот был впервые обнародован в «Диалогах о живописи» (1557) Лодовико Дольче (Lodovico Dolce, 1508–1568), друга Тициана (см. в издании с параллельным французским переводом: Dolce 1735: 106, 107), и затем неоднократно воспроизводился в книгах по истории итальянского искусства и в биографических словарях на разных языках (см., например, восклицание Тициана в сокращенном французском переводе популярной «Истории итальянской живописи» Луиджи Ланци, процитированной выше: «...qui était l'ignorant présomptueux qui avait barbouillé ces belles visages» [Lanzi 1823: 81]). Именно комическая сторона анекдота могла вызвать гнев Сальери.

Пушкин приписывает Сальери благоговейное отношение к Рафаэлю как боговдохновенному гению, которое было присуще преромантической и романтической культуре. См., например, авторское примечание к «Письмам русского путешественника» Карамзина: «Рафаель, глава Римской школы, признан единогласно первым в своем искусстве. Никто из живописцев не вникал столько в красоты антиков, никто не учился Анатомии с такою прилежностью, как Рафаель — и потому никто не мог превзойти его в рисовке. Но знания, которыми сим средством приобрел он в форме человеческой, не сделали бы его таким великим живописцем, если бы Натура не одарила его творческим духом, без которого живописец есть не что иное, как бедный копист. Небесный огонь оживляет черты кисти его, когда он изображает Божество...» (Карамзин 1984: 52).

Важнейшую роль в формировании романтического культа Рафаэля сыграла книга Вакенродера «Об искусстве и художниках», в которой, как показал М.П. Алексеев, есть интересные параллели к музыкальным темам и общей проблематике МиС (Алексеев 1935: 538–542; подробнее см. в преамбуле к коммент., с. 78–81, а также выше, с. 91–92, и ниже, с. 131). Под воздействием идей Вакенродера В.А. Жуковский в 1821 г. пишет очерк «Рафаэлева Мадонна» (см.: Семенов 1995: 13–14), противопоставляя «небесный», «совершенный» оригинал «Сикстинской мадонны» снятому с него эстампу немецкого графика Иоганна Фредерика Вильгельма фон Мюллера (Johann Friedrich Willhelm von Müller, 1782–1816): «Не видав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев, не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания. <...> Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле, надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту „Мадонну“: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Жуковский 1885: 449). Как предположила

И.В. Карташева, реплика Сальери о «маляре негодном», возможно, восходит к образу «механического маляра»-кописта у Жуковского (Карташева 1995: 26). Мысль Жуковского явно отразилась в рецензии Ф.В. Булгарина на петербургское исполнение моцартова «Реквиема» (Северная пчела. 1826. № 40. 3 апреля. С. 3–4), где, по наблюдению Б.А. Каца, дурное исполнение музыки Моцарта сравнивается, как и в реплике Сальери, с искажением рафаэлевой Мадонны. «Слышавшие в первый раз Requiem Моцарта в сем концерте, — пишет Булгарин, — 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» (Там же: 4; Кац 1995–1996: 428; Кац 2008: 75).

Сопоставления Рафаэля и Моцарта (которого еще Нимечек назвал «Рафаэлем музыки» [Niemetschek 1798: 2]) — общее место западноевропейской критики и эссеистики первой трети XIX в. (Алексеев 1935: 534; Staehelin 1977). Например, они несколько раз встречаются в сочинениях Стендаля — сначала в компилятивной «Жизни Моцарта» (Stendhal 1970: 281), а затем во вступлении к «Жизни Россини» (Stendhal 1968, I: 47) и «Прогулках по Риму» (Stendhal 1829: 17). Чаще всего речь шла о том, что Моцарт, как и Рафаэль, умер в расцвете лет (см. в энциклопедической статье о Моцарте: «Замечено, что его преждевременный конец более всего напоминает Рафаэля, который умер примерно в том же возрасте» (Biographie universelle 1821: 355). Ср. также письмо Нойкома в преамбуле к коммент., с. 43). «Реквием» Моцарта постоянно сравнивают с последним, незаконченным полотном Рафаэля «Преображение». «Он продолжал работать над „Реквиемом“, как Рафаэль над своим „Преображением“, также охваченный предчувствием смерти», — писал Фридрих Рохлиц в одном из анекдотов о Моцарте (Allgemeine musikalische Zeitung. 1798. № 10. December 5. Col. 150–151; Solomon 1991: 32), и вслед за ним эту фразу повторяют и многие французские авторы (Cramer 1801: 53; Winckler 1801: 70; Suard 1804: 345; Dictionnaire universel 1810: 299 и др.).

В.А. Францев указал на первую развернутую параллель между двумя гениями — статью того же Рохлица «Рафаэль и Моцарт» (Rochlitz 1800; Францев 1931: 333). Весной 1830 г. английский перевод этой статьи был напечатан в лондонском музыкальном журнале «The Harmonicon» (1830. Vol. VIII. № 4. April. P. 148–150). Хотя прямое знакомство Пушкина с «Рафаэлем и Моцартом» следует считать маловероятным, определенное сходство идей Рохлица с пушкинской концепцией творчества заслуживает внимания. Согласно Рохлицу, определяющим свойством гения является способность к «изобретению» (нем. «Erfindung»; англ. «Invention») — как «поэтическому», ответственному за общую идею произведения, так и «артистическому», ответственному за выбор средств и план осуществления замысла (ср. рассуждение Пушкина о том, что «высшая смелость» художника есть «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслью» [Пушкин 1937–1959, XI: 61]). Главное же свойство таланта есть мастерство исполнения (нем. «Ausführung»; англ. «Execution»), которое достигается обучением и опытом. В совершенных художниках (каковыми Рохлиц считает Рафаэля и Моцарта) дух искусства и мастерство, гений и талант слиты воедино, но гениальность как дар небес (нем. «himmlisch Gegebene»; англ. «the gift of Heaven») несомненно главенствует над талантом как «земным благоприобретением» (нем. «irrdisch Erworbenen»; англ. «earthly acquisition»). И Рафаэль, и Моцарт, — пишет Рохлиц, — «возвысились над веком, в котором они жили», и подняли искусство на новую высоту вопреки козням «эгоистов, думающих только о себе» и «завистников, которые, чувствуя собственное бессилие, их преследовали» (нем. «die Missgünsigen, im Gefühl eignen Unvermögens, welche sie verfolgten»; в англ. переводе эта фраза переиначена: «those envious who, as they felt the impossibility of rising up to them, endeavoured to lower them to their level» — то есть «тех завистников, которые, чувствуя невозможность сравняться с ними, пытались принизить их до своего уровня»). При этом критик особо отмечает, что сами гении отличались доброжелательным отношением к собратьям по цеху, даже к тем, кого они явно превосходили.

По определению Рохлица, Рафаэль жил только для своего творчества: «Даже в часы отдыха он создавал легкие, пусть незаконченные, но очень выразительные наброски, и точно так же поступал Моцарт» (ср. у Пушкина «безделицу», набросанную Моцартом во время бессонницы). Беззаветно служащие искусству, оба мастера за короткую жизнь смогли создать необычайно много, хотя и «предавались различным излишествам». Как полагает Рохлиц, это объясняется тем, что дух и Рафаэля, и Моцарта был всецело поглощен решением высоких творческих задач. Все остальное по сути дела их очень мало интересовало, и они разделялись с ним «быстро и зачастую бездумно». Почувствовав «прикосновение ледяной руки смерти», оба, несмотря на упадок физических сил, «предприняли попытку воздвигнуть себе памятник для потомства. Оба выбрали тему Преображения: Рафаэль — преобразования Искупителя, Моцарт — Искупленных. Работая со страстью, присущей тому, кто уже видит рядом с собой тени смерти и понимает, что берется за последний труд, оба они напрягли свой дух до крайнего предела и сумели произвести, так сказать, квинтэссенцию самых святых своих чувств. Оба эти «Преображения» преобразили самих художников. Труд Рафаэля стал началом новой живописи, а труд Моцарта — началом новой религиозной музыки». Нетрудно заметить, что пушкинская трактовка характера и творчества Моцарта по меньшей мере не противоречит основным положениям статьи Рохлица.

У русского читателя 1820–1830-х гг. упоминание о Рафаэле в связи с музыкой могло вызвать ассоциации и с самим Пушкиным, так как в известной рецензии на первую главу «Евгения Онегина» Н. Полевой сравнил ее с набросками Рафаэля и с музыкальными саргиссио. «В очерках Рафаэля, — писал критик, — виден художник, способный к великому: его воля приняться за кисть — и великое изумит наши взоры; не хочет он — и никакие угрозы критика не заставят его писать, что хотят другие. В музыке есть особый род произведений, называемый саргиссио, и в поэзии есть они — таковы „Дон Жуан“ и „Беппо“ Байрона, таков и „Онегин“ Пушкина» (МТ. 1825. Ч. 2. № 5. С. 46; ППК-1: 264). Это замечание

Полевого вызвало резкие возражения его оппонентов — Д.В. Веневитинова и Н.М. Рожалина (СО. 1825. Ч. 100. № 8. С. 378–379; Ч. 103. № 19. Прибавление № 1. С. 36; ВЕ. 1825. Ч. 143. № 17. С. 32; ППК-1: 269, 280, 436). Сравнением с «очерками» Рафаэля позже воспользовался и Б.М. Федоров, критиковавший четвертую и пятую главы «Онегина» за «недостаток связи и плана»: «Представим, что посетитель мастерской Рафаэля пришел полюбоваться на лучшую картину сего художника, но если б сам Рафаэль беспрестанно развлекал его внимание, отзывая от своей картины и показывая разные свои очерки, головки, карикатуры, дорогие мелочи и прекрасные безделки, то не правда ли, что посетитель мог бы подосадовать? — Пушкин может быть Рафаэлем в поэзии, но для чего он сам отвлекает читателей от картин, достойных его, к мелочам?» (Санкт-Петербургский зритель. 1828. Ч. 1. № 1. С. 147; ППК-2: 63).

- с. 4 *Мнѣ не смѣшно, когда фигляръ презрѣнный / Пародіей безчеститъ Алигьери.* — В третьем томе «Истории литературы в Италии» П.-Л. Женгене (см. выше, с. 61, 114) есть пассаж о том, что пародии на «Божественную комедию» в итальянской поэзии — это стародавняя традиция, начало которой было положено во второй половине XV в. сатирической поэмой Лоренцо Медичи «I Veoni» («Пьяницы»), написанной терцинами и цитирующей Данте в намеренно сниженных, бурлескных сценах беспробудного пьянства. Вслед за Медичи, — сообщает Женгене, — традицию продолжили итальянские сатирики XVI в. Ариосто, Берни, Бендивольо и другие (Ginguené 1811–1823, III: 500 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 239–240, № 944]). В восьмом томе «Истории» упоминается еще одна пародия на Данте, принадлежащая поэту Франческо Дони (Ginguené 1811–1823, VIII: 393). Из поэтов, названных Женгене, Пушкин хорошо знал и любил Ариосто (см.: Розанов 1937; Демин 2004а). Как отметил М.Н. Розанов, Пушкину должен был быть известен пример пародии на «Божественную комедию» в XXXIV песни «Неистового Роланда», «где, в самых легких и игривых тонах, описывается путешествие рыцаря Астольфо в ад и рай» (Розанов 1928: 37). Возможно, по аналогии с этим пародийным эпизодом

Пушкин ввел в поэму «Руслан и Людмила», которая изобилует отголосками «Неистового Роланда», пародию на «Двенадцать спящих дев» Жуковского. По мнению многих исследователей, пушкинские терцины «И дале мы пошли, и страх объял меня...» и «Тогда я демонов увидел черный рой...», написанные, по-видимому, в 1832 г. и печатающиеся под названием «Подражания Данту», отчасти тоже имеют пародийный характер (см.: Там же: 35–40).

Важно, что во всех вышеупомянутых случаях речь идет о том, что можно было бы назвать «почтительной пародией», — то есть о такой пародии, которая, по определению О.А. Проскурина, предполагает «шутливое использование структуры авторитетного текста, наполнение его новым, в значительной степени „сниженным“ содержанием — вне установки на компрометацию и деконструкцию объекта имитации» (Проскурин 2007: 58). «Хмурого агеласта Сальери» (как назвал пушкинского героя М.М. Бахтин) возмущают беззлобные шутки его соотечественников, тогда как жизнерадостный Моцарт «принимает и смех и пародию» (Бахтин 1990: 136, примеч. 1). Именно поэтому нельзя согласиться с предположением Б.П. Городецкого, усмотревшего в словосочетании «фигляр презренный» намек на Булгарина, которого Пушкин в эпиграммах именовал Фигляриным (Городецкий 1953: 283): ведь гнев Сальери направлен не на тех, кто, с точки зрения Пушкина, его заслуживает, а на тех, кто, подобно Лоренцо Медичи или Ариосто, противопоставит бесплодной «жреческой» серьезности по отношению к великим предшественникам.

- с. 4–5 *Намедни ночью / Безсонница моя меня томила / И въ голову пришли мнѣ двѣ, три мысли. / Сегодня ихъ я набросалъ...* — По предположению М.П. Алексева, Пушкину мог быть известен документ, напечатанный в «Сыне Отечества» под названием «Моцартово письмо», где композитор рассказал, «каким образом он сочиняет» (Алексеев 1935: 533, примеч. 3): «Когда случается мне быть на свободе, совершенно одному и в хорошем расположении духа, например в повозке, во время путешествия, или на прогулке после порядочного обеда, или ночью, когда не спится — тут всего

лучше и всего изобильнее собираются и стремятся ко мне идеи. Откуда и как приходят оне, того я не знаю, но я производить их не могу. <...> Когда сажусь писать свои идеи, то уже только вынимаю из своего, если смею так выразиться, памятного ящика все то, что собрал там...» (СО. 1827. Ч. 116. № 23–24. С. 215–216). В XIX в. письмо считалось подлинным, но затем выяснилось, что это подделка (см.: Eibl 1980; Solomon 1991: 6–7). Впервые оно было опубликовано в Германии в 1815 г. (Mozart 1815); десять лет спустя переведено на английский (Mozart 1825a) и тут же, в сильно сокращенном виде, с английского на французский (Mozart 1825b). В «Сыне Отечества» была воспроизведена именно французская сокращенная версия, которую Пушкин, конечно, имел возможность прочитать и в оригинале.

- с. 5 *Представь себя... кого бы? / Ну, хоть меня — немного помолже; / Влюбленного — не слишкомъ, а слегка — / Съ красоткой, или съ другомъ — хоть съ тобой — / Я весель... Вдругъ: видѣнье гробовое, / Незапный мракъ иль что нибудь такое....* — Музыкальная пьеса, «программу» которой излагает Моцарт, представляет собой пушкинский вымысел, не имеющий прямого аналога в творчестве композитора. По спорному мнению М.П. Алексеева, само пояснение Моцарта, описывающее музыку как иллюстрацию некоей драматической сцены, невероятно в устах профессионального музыканта XVIII в., когда программной музыки еще не существовало: «Пушкин <...> произвольно навязывает Моцарту едва ли мыслимое в его устах, „программное“ и зрительное истолкование его вдохновенной импровизации» (Алексеев 1935: 533–534). И.Р. Эйгес согласился с тем, что «композитор по поводу своего чисто музыкального произведения <...> не станет распространяться о том, что именно следует представлять себе, слушая», но возразил Алексееву, подчеркнув «неопределенность зрительного толкования, данного Пушкиным в этом отрывке»: «Пушкин <...> ничего не навязывает, но лишь вызывает предрасположение к образам и настроениям некоторого рода» (Эйгес 1937: 183–184, 186). С.М. Бонди прочел «программу» как указание театральному композитору, который будет сочинять по ней

музыку для спектакля. Пьеса, написанная по этой программе, — полагает он, — должна разоблачать подлинные чувства Сальери по отношению к «другу» и предсказывать гибель Моцарта (Бонди 1978а: 277–281).

В музыкальных терминах «безделица» пушкинского Моцарта может быть описана как развитие двух жизнерадостных тем, которое прерывается мрачным фортиссимо. Такое построение — это одна из самых распространенных тематических моделей Моцарта исторического. В качестве близкого примера Е.В. Фролова указала на фортепианную сонату фа мажор (KV 332), где «в тематизм, генетически восходящий к комической опере <...> вторгается драматическая тема в моцартовской „тональности смерти“ ре минор» (Фролова 2000: 234). Сходным образом построен и финал второго акта «Дон Жуана», на который, по мнению ряда исследователей, ориентировался Пушкин (Бэлза 1953: 20; Ливанова 1956: 22; Гаспаров 1977: 120).

«Программа» играет важнейшую роль в структуре не только МиС, но и всего цикла «маленьких трагедий», ибо представляет собой модель поворотных событий всех четырех пьес, когда внешняя сила или «черная мысль» внезапно прерывает «пиршество жизни», которым наслаждается герой (Беляк, Виролайнен 1995: 118–119; Долинин 2007: 121–122). В контексте МиС «программе» соответствуют приход «черного человека» к Моцарту, весело играющему с сыном, и само отравление, где «что-нибудь такое» — это смертоносный яд, брошенный Сальери в стакан друга. «Простой и косноязычный Моцарт, — отметил В.В. Виноградов, — как бы предрекает дальнейшее течение трагедии» (Виноградов 1941: 478). Значение «программы» подчеркивается рифмопарой «гробовое / что-нибудь такое», которая выражает тот же контраст «гробового» и легкого, страшного и беспечно-го, что и вся пьеса (Shaw 1994: 258; Шоу 2002: 388). В цикле «маленьких трагедий» «программа» перекликается с первой половиной «Пира во время чумы» (Гаспаров 1977: 120) и с финалом «Каменного гостя». В словах Моцарта, — пишет Ю.М. Лотман, — «предсказано появление Командора. Но острота ситуации состоит в том, что друг *и есть Командор*.

Моцарт, считая, что гений и злодейство несовместны, думает, что пирует с гением, т.е. с *человеком*. На самом же деле за столом с ним сидит камень, „виденье гробовое“» (Лотман 1996: 135).

- с. 5 *Ты, Моцартъ, Богъ, и самъ того не знаешь...* — Если Пушкин, как мы предполагаем, обращался к «Музыкальной библиографии» Сезара Гардетона (см. преамбулу к коммент., с. 57–58), он мог заметить в ней перепечатанный из газеты «Journal de l'Empire» от 22 мая 1813 г. отзыв об операх Моцарта, в котором преувеличенные комплименты перемежаются с резкой критикой. В частности, автор сначала называет Моцарта «богом музыки, спустившимся на землю, чтобы сотворить чудеса на благо этого искусства» («ce dieu de la musique, descendu sur la terre pour opérer des miracles en faveur de cet art»), а затем бранит за недостаток ума, знаний и вкуса (Gardeton 1822: 383–384).
- с. 6 *Но божество мое проголодалось.* — М.С. Альтман связал эту шутку Моцарта с анекдотом о Менекрате, враче царя Филиппа Македонского, приведенным в компилятивном сборнике древнегреческого писателя Афиней «Пирующие софисты». Этот сборник на французском языке имелся в пушкинской библиотеке, и из него Пушкин взял несколько стихотворений для перевода (Альтман 1971а: 39–40; Альтман 1971b: 120). Тщеславный и глупый Менекрат возомнил себя богом и стал требовать, чтобы его именовали Зевсом, за что Филипп решил его наказать. Он пригласил его на пир, усадил на особо почетное место и велел поставить перед ним алтарь, на котором воскурили фимиам и благовония. Все гости ели и пили, а Менекрату пришлось довольствоваться только запахами. Пирующие подняли «новоявленного Зевса» на смех, и тот, голодный и пристыженный, убежал прочь (Athénée 1791: 50 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 144, № 559]).
- с. 6 *Послушай: отобьдаемъ мы вмигъсть / Въ трактиръ Золотого Льва.* — «Золотой Лев» (фр. «Lion d'or»; англ. «Golden Lion»; нем. «Goldene Löwe») — распространенное название трактиров, гостиниц и кабачков по всей Западной Европе. В путеводителях и путевых очерках пушкинского времени значится в общей сложности более ста заведений с таким

названием в разных городах Франции, Англии, Германии, Швейцарии, Италии, Австрии, Бельгии, Голландии. Сюжет по крайней мере двух французских пьес — «комедии-пословицы» Кармонтеля «Красная Роза» («*La Rose rouge*»; см.: Carmontelle 1822: 260–278) и водевиля группы авторов «Два льва» («*Les deux lions*»; Barré 1810) — строится вокруг трактира «Золотой Лев»; герой поэмы Гете «Германи и Доротея» — сын хозяев одноименной гостиницы. О популярности этого названия во Франции свидетельствует тот факт, что фраза «*C'est l'hôtel de lion d'or*» с переводом «Это гостиница с гербом золотого льва» была включена в русско-французский разговорник, выпущенный в 1816 г. для облегчения общения между парижанами и заповнившими город русскими солдатами и офицерами (Harmonière 1816: 70). Характерно, что французский переводчик романа Вальтера Скотта «Роб Рой» добавил отсутствующее в оригинале определение «Золотой» к названию трактира «Лев», чтобы подчеркнуть его тривиальность: «...je ne manquois jamais d'accepter l'hospitalité du dimanche, soit qu'elle me fût offerte à l'Ours blanc, au Lion d'or ou au Grand Cerf [...] никогда не премину воспользоваться воскресным гостеприимством, где бы мне его не оказывали — в „Белом медведе“, „Золотом льве“ или „Большом олене“. — *фр.*]» (Scott 1822: 69). Пушкин мог подхватить название во множестве источников, включая и «Письма русского путешественника» Карамзина, где упомянут «Золотой лев», лучший трактир Лозанны. «Мне хотелось остановиться в трактире *Золотого Льва*, — пишет Карамзин, — но на стук мой отвечали так: *tout est plein, Monsieur! tout est plein!* (все занято, государь мой, все занято!)» (Карамзин 1984: 147). В этом же трактире останавливался А.И. Тургенев во время пребывания в Лозанне в 1827 г. (Тургенев 1872: 176). Распространенность названия «Золотой Лев» заставляет с очень большим скептицизмом отнести к попыткам произвольно приписать ему то или иное символическое значение, связанное с масонскими ритуалами, солярными мифами и разнообразной львиной топикой в религии, алхимии, фольклоре и литературе (см.: Kerner 1962: 744–746; Фаустов 2000: 142; Иваницкий 1998: 132–133;

- Борисова 2000; Иваницкий 2008: 145, 369–370). Скорее верна догадка В.А. Францева, писавшего: «Пушкин ввел это название весьма удачно для придания сцене местного колорита, словно подсмотрел и извлек его из литературных произведений» (Францев 1931: 328–329).
- с. 6 *Нить! не могу противиться я долѣ / Судьбѣ моей: я избранъ, чтобъ его / Остановить...* — Д.Д. Благой указал на параллель к этим словам в монологе Людовико Сфорца, завершающем первую сцену одноименной драмы в стихах («Ludovico Sforza», 1819) английского поэта Барри Корнуола: «I'm borne upon the wings of fate to do / Some serious act <...> and will / Not quarrel with my destiny [Крылья судьбы несут меня к совершению важного дела, <...> и я не стану спорить с моим жребием. — *англ.*.]» (Cornwall 1822, I: 26; Благой 1931: 181, примеч.). Не самая близкая переключка усиливается параллелизмом ситуаций: Сфорца у Корнуола принимает решение отравить своего племянника Галеаццо, чтобы занять его место на троне Милана и в сердце его жены, красавицы Изабеллы (см. в преамбуле к коммент., с. 66–67).
- с. 6 *...не то, мы всѣ погибли, / Мы всѣ, жрецы, служители музыки...* — М.П. Алексеев, вслед за немецким музыковедом XIX в. Людвигом Нолем, обосновательно приписал историческому Сальери апокрифический отклик «одного небезызвестного венского музыканта» на смерть Моцарта: «Конечно, жаль такого великого гения, но благо нам, что он умер. Живи он дольше, наши композиции перестали бы приносить нам кусок хлеба» (Алексеев 1935: 526–527; Nohl 1880: 274, 399). Эти слова были впервые приведены Нимечекком во втором, расширенном издании его биографии Моцарта, а затем воспроизведены в книге Ниссена (Niemetschek 1808: 81; Nissen 1828: 645–646; Пушкин 1999, VII: 804). Еще одним безобидным анекдотом на ту же тему Нимечек закончил свою книгу: «Старый итальянец, импресарио одного оперного театра в Германии, у которого, видимо, стали плохо идти дела после возвышения Моцарта, поскольку ни одна опера других композиторов, особенно иностранных, больше не пользовалась успехом, обычно тяжело вздыхает, когда видит в репертуаре какую-то оперу Моцарта, и горестно

воскликает: „Он моя погибель“ [„Der ist mein Unglück“]» (Niemtschek 1798: 94; Niemtschek 1808: 118).

Стендаль сходным образом описал отношение завистников к молодому Россини: «Il fallait un prétexte à l'envie d'une cinquantaine de compositeurs connus, qui venaient de se voir anéantis en quelque mois par oeuvres d'un étourdi de vingt ans [Он дал повод для зависти полусотне *известных* композиторов, которым пришлось увидеть, как за несколько месяцев их уничтожили труды какого-то двадцатилетнего вертопраха. — *фр.*]» (Stendhal 1968, I: 130).

- с. 6 ...*жрецы, служители музыки* — модификация перифрастических формул «жрец/служитель Феба/Аполлона/муз/Пиэрид/Парнаса/искусства/поэзии = поэт, художник», имевших очень широкое распространение в русской поэзии пушкинского времени. У самого Пушкина в ранних стихах встречаются «служитель Парнасса» (Пушкин 1937–1959, I: 25, 152), «Парнасские жрецы» (Там же, I: 97, 197) и «Фебовы жрецы» (Там же, I: 153), а в послании «К Языкову» (1824) — «жрецы единых муз» (Там же, II: 1, 322). Ср. также ниже, в коммент., с. 168.
- с. 6 *Не я одинъ съ моей глухою славой...* — Анахронизм. Слава исторического Сальери как оперного композитора действительно, стала «глухой» к 1820-м гг., но при жизни Моцарта она едва ли уступала славе последнего. В 1780-е гг. Сальери был любимцем императора Иосифа II, меломана, и занимал все высшие посты в придворной музыкальной иерархии Вены; три его оперы были поставлены во Франции; «Аксур» (см. коммент., с. 152–153) первоначально имел бóльший успех, чем моцартов «Дон Жуан», и за период с 1788 по 1805 г. выдержал сто представлений в венских театрах (Rice 1998: 418).
- с. 6 *Что пользы, если Моцартъ будетъ живъ / И новой высоты еще достигнетъ? ~ Что пользы въ немъ?* — Риторический вопрос Сальери, значащий «Что пользы в гении?», антонимичен вопросу героя повести Дидро «Племьянник Рамо»: «Что пользы в посредственности?» («À quoi bon la médiocrité?..») [Diderot 1821: 6]). Герой с презрением отзывается о хорошем, но не гениальном шахматисте, который «овладел всем тем, чему можно научиться», утверждает, что только

гении «изменяют лицо мира», и тут же признается, что завидует им (о параллелях между МиС и «Племянником Рамо» см. подробнее в преамбуле к коммент., с. 75–77).

Неизвестный автор первой монографии о «маленьких трагедиях» (Ч. . . . *ов* С. Заметки о «Драматических сценах» Пушкина. М., 1898), сопоставил слова Сальери с суждениями «бессмысленного народа» о поэте в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (1828): «Зачем так звучно он поет? / Напрасно ухо поражая, / К какой он цели нас ведет? / О чем бречит? чему нас учит? / Зачем сердца волнует, мучит, / Как своенравный чародей? / Как ветер, песнь его свободна, / Зато как ветер и бесплодна: / Какая польза нам от ней?» (Пушкин 1937–1959, III: 141; Антология 1997: 37; ср. также: Вересаев 1929: 109–110; Благой 1967: 630–631; Устюжанин 1974: 60–61; Рассадин 1977: 127; Джанумов 1977: 44; Фридман 1980: 161–162 и мн. др.). Именно за приверженность к критерию пользы, неприменимому к прекрасному, поэт в своей гневной отповеди корит чернь: «Молчи, бессмысленный народ. / Поденщик, раб нужды, забот! / Несносен мне твой ропот дерзкой, / Ты червь земли, не сын небес; / Тебе бы пользы всё — на вес / Кумир ты ценишь Бельведерской. / Ты пользы, пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог!.. так что же? / Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь» (Пушкин 1937–1959, III: 141–142). Поскольку к осени 1830 г. стихотворение (под названием «Чернь») было уже дважды опубликовано — в «Московском вестнике» (1829. Ч. 1. С. 200–202) и во второй части «Стихотворений Александра Пушкина» (СПб., 1829. Ч. 2. С. 107–110), — не лишено вероятия, что апелляция Сальери к категории пользы, равно как и презрительное отношение к ней Моцарта (см. об этом ниже, с. 167–168), прямо ориентированы на антитезу поэта и черни в более раннем тексте. Как показала Н.Н. Мазур, в представлениях Сальери о «полезности» художника и его творчества обнаруживается параллель к эстетической системе «московских юношей» (см. преамбулу к коммент., с. 80–81), хотя категорию «пользы» они понимали по-разному: у Сальери она «подчинена прогрессу искусства и интересам „цеха“; москвичи же вкладывали в нее более широкий социальный смысл — идею „всеобщего

усовершенствования“» (Мазур 2001: 87). Любопытно, что в книге Вакенродера, переведенной москвичами (см. также выше, с. 78), сомнения в «пользе» боговдохновенного искусства обуревают Иосифа Берлингера, одаренного музыканта, который у Пушкина ассоциируется не только с Сальери, но и с Моцартом: герой тоскует от того, «что он со всеми глубокими чувствами, со внутренним пламенем к искусству менее полезен для мира, чем простой ремесленник...» (Вакенродер 1826: 241). Однако сам Пушкин считал неприемлемым любое применение категории «пользы» к искусству, какой бы смысл в нее ни вкладывали. Ср., например, начало незаконченной статьи о драме «Марфа Посадница», над которой он работал в Болдине: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы всё еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готштеда; мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Ап^{оллоне} Бельведерском?» (Пушкин 1937–1959, XI: 177). Пять лет спустя в статье «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» он приветствует отказ новейшей литературы от утилитаристской эстетики: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение» (Там же, XII: 70).

- с. 6 ...*Какъ нѣкій Херувимъ, / Онъ нѣсколько занесъ намъ пѣсень райскихъ, / Чтобъ возмутивъ безкрылое желанье / Въ насъ, чадахъ праха, послѣ улетѣть! / Такъ улетай же! чѣмъ скорѣй, тѣмъ лучше.* — Подобная «ангельская» символика обычно использовалась в художественной критике и литературе конца XVIII — начала XIX в. по отношению к Рафаэлю, соименнику архангела Рафаила (немецкие и русские примеры см.: Данилевский 1986: 295). Так, Шарль де Бросс в «Письмах об Италии», которые удостоились высокой

оценки Пушкина, сделавшего выписку из их второго тома (Пушкин 1937–1959, XII: 75; Рукою Пушкина 1935: 579–580; ср. также коммент., с. 169), писал о Корреджио и Рафаэле: «Это два ангела, спустившихся с неба и туда вознесшихся» (Brosses 1799, III: 374–375 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 176, № 675]). В нескольких французских и английских журналах цитировались слова довольно известного литератора, одного из редакторов семидесятитомного, так называемого «кельского» собрания сочинений Вольтера, Николаса Руо (Nicolas Ruault, 1743–1832), сравнившего Рафаэля с ангелом в «Панегирике Пуссену» (Éloge de Nicolas Poussin. Paris, 1808): «...c'est un peintre céleste descendu sur la terre, comme l'Ange dont il porte le nom, pour charmer les humaines par la beauté inexprimable de ses ouvrages [...он — небесный живописец, сошедший на землю как ангел, чье имя он носит, чтобы очаровать людей невыразимой красотой своих творений. — *фр.*]» (цит. по: Magasin encyclopédique. 1809. T. IV. P. 207). Проекция хвалебных эпитетов Рафаэля на Моцарта подготовлена предшествующей репликой Сальери о рафаэлевой «Мадоне» (см. выше, с. 116–119).

Как показала Н.Н. Мазур, Пушкин отсылает в первую очередь к стихотворению Шевырева «Преображение» (МВ. 1830. Ч. 1. № 2. С. 126–130), где центральная для культа Рафаэля идея божественной, неземной природы его гения выражена в форме мифа о нем как серафиме, посланном на землю в наказание за то, что его песни о чуде Фаворского Преображения были слишком прекрасны для смертных: «Раз затерянные звуки / Долетели до земли: / Сколько слез, молитв и муки / Звуки те произвели! / Не одна душа, желаньем / Истомясь узреть Фавор, / С несвершенным упованьем / Отлетела в Божий хор. // К тем молениям Создатель / Слух любви преклонил: / Божьей тайны созерцатель / К нам на землю послан был». На земле серафим воплощается в гениального художника, который долго томится тоской по утраченному раю и, наконец, чувствуя приближение смерти, решается воплотить на холсте Преображение: «И уж Бога лик открытый / Он очами ясно зрел; / Но видением насытый, / Бросил кисть и улетел» (см.: Мазур 2001: 82–83).

Само сравнение «как некий херувим» — калька с французского «comme un chérubin», встречающегося в известном Пушкину переводе Ветхого Завета: «Vous étiez *comme un chérubin qui étend ses ailes...*» (Ézéchiël 28: 14; Bible 1817: 1081 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 158, № 604]). Французский переводчик Шекспира Летурнер использовал это выражение в монологе Макбета (акт I, сцена VII), когда тот готовится совершить убийство Дункана и размышляет о его возможных последствиях: «la pitié <...> portée comme un chérubin du ciel sur les invisibles courriers de l'air [сострадание <...> несомое, как некий херувим небес, на невидимых скакунах воздуха]» (Shakspeare 1821, III: 382). Следует отметить еще одно совпадение с данным монологом: слова Сальери «чем скорей, тем лучше» повторяют оборот в его первой фразе: «Si lorsque ce sera fait c'était fini, le plus tôt fait serait le meilleur [Если, когда это будет сделано, всему делу конец, то чем скорей делать, тем лучше. — *фр.*]» (Ibid.). Поскольку в обоих случаях речь идет о замышляемом вероломном убийстве гостя, можно предположить, что Пушкин хотел напомнить читателю о монологе Макбета, ибо в нем устами будущего убийцы сформулирована мысль о том, что совершенное преступление рано или поздно обращивается против преступника: «La Justice, à la main toujours égale, fait accepter à nos propres lèvres le calice empoisonné que nous avons composé nous-même [Справедливость своей всегда беспристрастной рукой поднесет к нашим губам ту отравленную чашу, которую мы сами же изготовили. — *фр.*]» (Ibid.). Явные отголоски этой шекспировской максимы слышны в «Людовико Сфорца» Барри Корнуола (см. выше, с. 66–67, 128), где героиня, отомстившая за мужа, восклицает: «Thus justice and great God have ordered it! / So that the scene of evil has been turned / Against the actor in it; black thoughts arisen / And foiled the schemes of fierce imaginers, / And — *poison given for poison* [Так повелели справедливость и великий Бог! / Чтоб сцена зла обратилась / Против главного актера в ней; чтоб черные мысли восстали / И поломали планы жестокосердых безумцев, а яд был дан за яд. — *англ.*]» (Cornwall 1822, I: 33). Хотя в МиС, в отличие от

«Макбета» и «Людовико Сфорца», идея божественной справедливости, «высшей правды» не эксплицирована, она драматически выражена в финале «маленькой трагедии», когда сознание Сальери вдруг отравляет «черная мысль» о том, что он не гений, и мы понимаем, что это и есть вернувшаяся к нему «отравленная чаша».

- с. 7 *Вотъ ядѣ, послѣдній даръ моей Изоры.* — Поскольку Пушкину не были доступны какие-либо сведения о личной жизни Сальери, попытки некоторых исследователей установить реальные биографические прототипы Изоры (см.: Бэлза 1953: 67; Pisagowitz 1960: 13) следует признать безосновательными. Полемизируя с интерпретациями имени Изора как имени реально-исторического, Б.С. Штейнпресс напомнил источник, безусловно известный Пушкину, — первую строфу сатирического стихотворения Вяземского, опубликованного с музыкой Мих.Ю. Виельгорского в «Полярной звезде на 1824 год» — издании, которое было прислано А.А. Бестужевым Пушкину в Одессу, содержало ряд сочинений самого поэта и получило отклик в его письмах (см.: Пушкин 1937–1959, XIII: 84–85, 87–88):

Давно ли ум с Фортуной в соре,
А глупость счастья зерно?
Давно ли искренним быть горе,
Давно ли честным быть смешно?
Давно ль тридцатый год Изоре?
Давным-давно.

(Вяземский 1986: 122; Штейнпресс 1980: 173)

Как Вяземский, так и Пушкин использовали звучное «южное» имя (фр. «Isore» или «Isaure», англ. «Isora»), которое ранее довольно часто встречалось в западноевропейской литературе и театре, а с начала XIX в. — благодаря переводам и театральным постановкам — вошло в обиход и в России. Если Карамзин, рассказывая в «Письмах русского путешественника» об опере Андре-Эрнеста-Модеста Гретри «Рауль Синяя борода» («Raoul Barbe bleue», 1789; либретто М. Седена), заменил имя главной героини *Isaure* на Розалию (Карамзин 1984: 237–239), то в одноименном балете, поставленном в 1807 г. в Петербурге И.И. Вальберхом на музыку

и сюжет оперы, героиню зовут Изора. Этот популярный балет в разных редакциях и с разным составом исполнителей не сходил с петербургских и московских сцен более двадцати лет (см. о нем: Гозенпуд 1959: 464–466). Как свидетельствует рецензия в «Молве» (где, кстати, упомянут «визг Изоры в кабинете»), его показывали в Москве еще в сезоне 1830/31 г. (Молва. 1831. № 20. С. 13–14). По предположению Ю.И. Слонимского, Пушкин мог видеть балет с добавлением нового акта, поставленного Дидло, 19 ноября 1819 г. в Петербурге (Слонимский 1974: 19). Во всяком случае, имена действующих лиц «Синей бороды» ему, несомненно, были известны и по балету, и по многочисленным отзывам об опере Гретри-Седена (которая с 1815 г. ставилась и в России), в частности по «Лицею» Лагарпа, который подверг характер Изоры уничтожающей критике (см.: La Harpe 1817, III/2: 290).

В круг чтения Пушкина входил целый ряд французских и английских авторов, у которых появляется имя Изора. Отметим в первую очередь стихотворение Мильвуа «Les regrets d'un infidèle» («Сожаления неверного»), где лирический герой обращается к Изоре, покинутой им возлюбленной (Millevoye 1823: 77–79 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 289, № 1171]), и эпистолярный роман мадам де Сталь «Дельфина» (1802), в котором Изора — это воспитанница главной героини (De Staël 1820, VI–VII [см.: Библиотека Пушкина 1910: 341, № 1406]); существовало также анонимное продолжение романа «Isore, ou le Tombeau de Delphine» («Изора, или Могила Дельфины», 1809). Прекрасная испанка Изора — трагическая героиня романа Эдварда Джорджа Булвер-Литтона «Деверё» («Devereux»), вышедшего в свет в 1829 г. Хотя в пушкинской библиотеке сохранилось его издание 1832 г. (Bulwer-Lytton 1832 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 151, № 584]), Пушкин мог познакомиться с романом еще раньше — либо в оригинале, либо во французском переводе (Bulwer-Lytton 1829), либо по рецензиям в английских и французских журналах.

Из всех указанных выше текстов прямое отношение к «да-ру Изоры» имеет «Дельфина» мадам де Сталь, так как в финальных эпизодах романа развивается мотив кольца с ядом,

которое героиня получает в дар от своего знакомого, господина де Сербейана, *итальянца* из Тосканы. Потеряв свою возлюбленную Терезу (мать Изоры), де Сербейан, по его словам, всегда носит с собой яд: «Я чувствую себя спокойнее и свободнее, зная, что если жизнь покажется мне невыносимой, у меня есть средство, которое легко избавит меня от нее» (De Staël 1820, VII: 302). Дельфина называет кольцо «смертоносным подарком» («ce funeste présent») и в конце концов пользуется им, чтобы покончить жизнь самоубийством.

Как предположил В.Э. Вацуро, на выбор имени любовницы или жены Сальери могла повлиять «страшная» французская мелодрама Теодора Незеля, Бенжамена Антьера и Франсиса Корню «Изора» (Nézel 1830), которую летом 1830 г. переведил для своего бенефиса В.А. Каратыгин, причем заглавная роль предназначалась для жены последнего, Александры Михайловны (урожденной Колосовой). В одном из эпизодов драмы, — замечает Вацуро, — «Изора, вынужденная к браку с благородным, но нелюбимым человеком, передает своему возлюбленному в качестве прощального подарка кольцо, не заключающее, впрочем, в себе ничего смертоносного. Не отразилась ли эта сцена побочной ассоциацией в „маленькой трагедии“ Пушкина, законченной 26 октября 1830 г.» (Вацуро 1974: 208, примеч. 6). Представленная впервые 7 января 1831 г., «Изора, или Бешеная» (как назвал мелодраму Каратыгин) продержалась на петербургской сцене еще шесть сезонов подряд (см.: Вольф 1877, II; ИРДТ 1978: 260). Особый успех выпал на долю А.М. Каратыгиной, эффектно изображавшей девушку, теряющую рассудок. Ее игра в сценах безумия, отмечает А.И. Вольф, «произвела фурор»: актриса «ползала по сцене и чуть ли не кусалась» (Вольф 1877, I: 24). Сама Каратыгина много лет спустя с удовольствием цитировала письмо немецкой актрисы Каролины Бауэр, видевшей ее в роли Изоры в начале 1830-х гг.: «Г-жа Каратыгина играла там девушку, вообразившую себя укушенной сумасшедшим обожателем и помешавшей самой — просто удивительно» (Каратыгин 1929–1930, II: 253; ср. также отзыв Н.И. Надеждина в письмах «Русский театр»

1833 г.: «Г-жа Каратыгина в ролях Смиренницы и „бешеной Изоры“ была очень хороша: ловка, благородна в первой и ужасна во второй, не переставая нигде быть грациозной» [Надеждин 1972: 358]).

По странному совпадению, лучшей исполнительницей роли Изоры в «Синей бороде» Вальберха на протяжении многих лет считалась мать А.М. Каратыгиной, знаменитая балерина Евгения Ивановна Колосова (восторженные отзывы о ее Изоре см.: ВЕ. 1811. Ч. 55. № 3. С. 220–222; Вальберх 1948: 121; Глушковский 1940: 186–187). Пушкин в молодости хорошо знал обеих Колосовых, писал о них в «Моих замечаниях об русском театре» (1819; см.: Пушкин 1937–1959, XI: 9–13), но затем его отношения с «Колосовой-меньшой» осложнились из-за взаимных обид и тесной дружбы четы Каратыгиных с Катениным — их театральным учителем, конфидентом и корреспондентом, чьим нелицеприятным оценкам творчества и характера Пушкина они безоговорочно доверяли (см.: Оксман 1930). В.Э. Вацуро назвал резко критические отзывы Каратыгина о творчестве Пушкина «эхом Катенина» (Пушкин в воспоминаниях 1998, I: 476), который, как говорилось выше (с. 82–84), не принимал пушкинскую драматургию, в том числе и МиС.

Согласно гипотезе Тынянова, негативная реакция Катенина на МиС объясняется психологически: в конфликте Сальери и Моцарта он заподозрил отражение его собственного конфликта с Пушкиным (Тынянов 1969: 84–85; см. также в преамбуле к коммент., с. 82–85). В этой связи уместно предположить, что само имя Изоры, вымышленной подруги завистника-отравителя, могло навести мнительного Катенина на подобную мысль. Из его переписки с А.М. Колосовой-Каратыгиной мы знаем, что балет «Рауль Синяя борода» был ему отлично известен: так, 18 января 1823 г. Катенин удивляется, «отчего было мало зрителей на бенефисе» сорокатрехлетней Е.И. Колосовой, в очередной раз танцевавшей Изору (Катенин 1893: 182); 6 сентября 1826 г., говоря о предстоящем бенефисе Колосовой-младшей в Москве, пишет: «Базиль говорил мне, что ваша татапа явится в нем в роли Изоры в „Рауле-Синяя борода“. Желаю ей присоединить новый

листок к ее венку» (Там же: 211). Наверняка Катенин был хорошо осведомлен и о громком успехе в драматической «Изоре» своей любимицы. Поэтому нельзя исключить, что, заметив в МиС знакомое театральное-литературное имя, он принял его за ядовитый намек на двух Изор, с которыми его издавна связывала тесная дружба.

- с. 7 *Быть может, новый Гайдень сотворить / Великое... ~ и новый Гайдень / Меня восторгомъ дивно упоилъ!* — Как заметил П.М. Бицилли, с исторической точки зрения Пушкин допустил ошибку: Сальери считает, что Моцарт пришел на смену Иосифу Гайдну (1732–1809), великому гению прошлого, тогда как деятельность обоих композиторов протекала одновременно, а самые знаменитые свои сочинения Гайдн создал уже после смерти Моцарта (Бицилли 1928: 20; ср. также: Кац 1995–1996: 430, примеч. 3; Кац 2008: 74, примеч. 70). Ранние биографы Моцарта подчеркивали, что он с огромным пиететом относился к Гайдну и его творчеству, а Гайдн, в свою очередь, говорил о Моцарте с неизменным восхищением (см., например: Cramer 1801: 13–16; Winckler 1801: 56–57; Stendhal 1970: 293–294). Ср. один из анекдотов Рохлица/Крамера о Моцарте в пересказе Карамзина: «Моцарт имел отменное почтение к Гайдну, и при всяком случае обнаруживал его. Гайдн с своей стороны говорил об нем с величайшим уважением как о редком человеке. Однажды в его присутствии спорили о Моцартовом Дон-Жуане. Гайдн молчал: желали знать его мнение. „Я скажу единственно то, отвечал он, что Моцарт есть ныне первый сочинитель в свете“. Известно, что Моцарт приписал ему собрание своих квартетов, и письмо его остается навсегда памятником его скромности и почтения к великому Гайдну. Он любил повторять, что Гайдн выучил его сочинять квартеты. В Вене есть другой музыкант, искусный и знающий, но без всякого отменного дарования: он любил унижать Гайдена, и со всяким новым его творением спешил к Моцарту, чтобы показывать ему небрежение Гайденово в слог. Моцарт никогда не отвечал, и начинал говорить о другом; но однажды, потеряв терпение, с великим жаром сказал ему: „знаете, государь мой, что если и вас и меня

растаопить вместе, то из нас не выдет еще ни половины Гайдена“» (Анекдоты 1802: 43–44).

По предположению Б.А. Каца, пушкинская идея преемственности от Гайдена к Моцарту могла быть стимулирована замечанием Булгарина в статье об исполнении «Реквиема» в Петербурге: «Первыми духовными сочинениями в свете почитаются: оратория Гайдена „Сотворение мира“ и Реквием, или моление об усопших, Моцарта» (СПЧ. 1826. № 40. 3 апреля. С. 3; Кац 1995–1996: 427; Кац 2008: 74).

- с. 7 ...*Завѣтный даръ любви, / Переходи сегодня въ чашу дружбы.* — Согласно В.Э. Вацуро, «чаша дружбы» здесь, как и в ранней лирике Пушкина, синонимична «чаше круговой», то есть сосуду, из которого, передавая его друг другу, пьют все пирующие, даже если их только двое. Значит, считает исследователь, у Сальери был «тщательно продуманный и выношенный план одновременного убийства и самоубийства» — план, который в последний момент был сорван «либо волею случая, либо импульсивным, аффектированным жестом» героя (Вацуро 1987: 87). В более поздней редакции статьи Вацуро отказался от сильных формулировок и уточнил, что имеет в виду план, как «некую модель, на которую ориентированы сюжетные линии» и присутствие которой «сказывается в оттенках, акцентах, придающих словам, репликам, сценам расширительное значение, даже отмечая их иной раз своего рода модусом неопределенности» (Вацуро 1994: 281). Вслед за Вацуро, сходную интерпретацию предложила американская переводчица «маленьких трагедий» Нэнси Андерсон, хотя она полагает, что идея самоубийства самим Сальери до конца не осознана (Anderson 2000: 144–145). О.Б. Заславский, наоборот, пошел значительно дальше Вацуро, утверждая, что самоубийство было «неизбежным элементом плана Сальери», имевшего ритуальный характер, важнейшей частью его «злодейского эксперимента», который должен был сделать обоих его участников, разделивших «чашу дружбы», одновременно и самоубийцами, и убийцами (Заславский 2003). Отождествление «чаши дружбы» и «чаши круговой» имеет под собой некоторые основания. Так, в пушкинских «Пирующих студентах» (1814) обе формулы действительно

использованы как окказиональные синонимы: «Товарищ милый, друг прямой, / Тряхнем рукою руку, / Оставим в чаше круговой / Педантам сродну скуку: / Не в первый раз мы вместе пьем, / Нередко и бранимся, / Но чашу дружества нальем — / И тотчас помиримся» (Пушкин 1937–1959, I: 60). Это словоупотребление идет из французского языка, в котором соответствующее «чаше дружбы» выражение — *coupe de l'amitié* или *coupe d'amitié* — в определенных случаях означает «круговую чашу»: например, в переводах из английских авторов и Оссиана или в исторических и этнографических описаниях самого ритуала.

Однако вне историко-этнографических контекстов оно неизменно получает другие значения, никак не связанные с застольным этикетом древних римлян или диких племен. Во-первых, «чаша дружбы» может употребляться как метафора (= дружба, дружеские чувства и отношения), аналогичная по форме всем другим, шаблонным метафорическим чашам, восходящим к библейскому языку (см.: Виноградов 2000: 282; Григорьева 1969: 158–160, 221–222), и получившая широкое распространение как во французской, так и в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. (у одного только Пушкина появляются чаши не только дружбы и дружества, но и спасенья, безумства, сладострастия, любви, страданья, чести, мира и жизни).

Приведем лишь один пример из оды «На коварного друга» («*Sur un ami perfide*») Экушара Лебрена — поэта, хорошо известного Пушкину (см.: Томашевский, Вольперт 2004: 187–188), — где использована двойная метафора «яд/чаша»:

Ta Main avec Art inhumaine
Glissait le Poison de la Haine
Dans la Coupe de l'Amitié...

[Твоя рука с нечеловеческим искусством / [украдкой] Бросила яд злости / В чашу дружбы... — *фр.*]

(Le Brun 1811: 108)

Во-вторых, *coupe de l'amitié* часто употребляется как обиходная метонимия, означающая просто-напросто тот напиток, который выпивают с друзьями (другом). Так, во французском переводе романа Вальтера Скотта «Вудсток»

слова одного из персонажей, вспоминающего веселье за-
столья доброго старого времени: «We might <...> pledge
a friendly cup a turn too often [Возможно, мы <...> и подни-
мали дружескую чашу немного чаще, чем следовало бы. —
англ.]» (Scott 1826a: 70), переданы следующим образом:
«...nous laissons-nous aller à boire un coup de trop dans coupe
de l'amitié [...мы позволяли себе выпить немного лишнего
из чаши дружбы. — *фр.*]» (Scott 1826b: 74).

Подобное словоупотребление может сочетаться и с мотивом отравления. В некогда знаменитом фарсе Жозефа Ода (Joseph Aude, 1755–1841) и Шарля-Луи Тиссо (Charles-Louis Tissot, 1768–184?) «Каде-Руссель, или Кафе слепцов» (1793), где пародируется классическая трагедия, убийцы подают герою стакан, наполненный ядом, со словами: «La coupe d'amitié se présente à vos yeux. Prenez... [Перед вашими глазами чаша дружбы. Берите же... — *фр.*]» (Aude, Tissot 1794: 32). Авторы фарса смеются над историческими сюжетами вероломных отравлений, которыми славились в первую очередь итальянские завистники, властолюбцы и мстители эпохи Ренессанса. «В самом деле, разве не яд, предложенный в чаше дружбы, есть первый способ мести, который приходит на ум итальянскому священнику», — говорилось, например, в анонимном «Философском путешествии по Англии», одном из лучших французских подражаний Стерну («En effet, le premier moyen de vengeance qui se présente à l'esprit d'un ecclésiastique Italien, n'est-il pas le poison offert dans la coupe de l'amitié» [De la Coste 1786: 59]). Сходная характеристика типичного итальянского вельможи XIV или XV в. дана и в большой статье «Макиавель и его время», вольно переведенной из «Эдинбургского обозрения» и помещенной в 1828 г. в «Московском телеграфе»: «По его [итальянца] мнению, безрассудно открывать ненависть свою, когда можно дружески обнять ненавистного человека и — вонзить в него кинжал, или пригласить его распить вместе дружескую чашу и поднести ему смертельного яду» (МТ. 1828. Ч. 20. № 5. С. 174). Эта статья, кстати, могла попасть в поле зрения Пушкина, потому что в одном номере с нею была помещена анонимная рецензия на новое издание «Руслана

и Людмилы» и шестую главу «Евгения Онегина» (Там же: 77–82; см.: ППК–2: 86–89).

Если учесть, что в МиС есть прямые переклички с драмой Барри Корнуола «Людовико Сфорца», основанной на исторической легенде об отравлении миланского герцога Галеаццо его родным дядей (подробнее см. преамбулу к коммент., с. 66–67), и что Сальери — соотечественник провербильных отравителей, то смысл слов последнего (подсвеченный подтекстом из оды Лебрена) становится прозрачным: он вовсе не планирует испить яд из «чаши круговой», но, подобно своим предшественникам, намеревается совершить вероломное убийство с помощью «дружеской чаши», распить которую он пригласил свою жертву. Именно этот план он и выполняет, когда «бросает яд в стакан Моцарта», а не в свой собственный.

СЦЕНА II

с. 8 Сальери. *Что ты сегодня пасмурень? Моцартъ. Я? Нить!*
Сальери. *Ты вѣрно, Моцартъ, чемъ нибудь разстроень? / Обѣдъ хороший, славное вино, / А ты молчишь и хмуришь-ся.* — По наблюдению В.С. Соловьева, первые две реплики сцены схожи с обменом репликами между Королем и Гамлетом в трагедии Шекспира: «Король. Опять покрыто тучами лицо? Гамлет. Напротив, Государь» (Антология 1997: 481; перевод Б.Л. Пастернака). Ср. в оригинале и французском переводе пушкинского времени: «*King. How is it that the clouds still hang on you? Hamlet. Not so, my Lord*» (I: 2, 66–67); «*Le Roi. Pourquoi ce front obscurci de nuages? Hamlet. Non, mon seigneur...*» (Shakspeare 1821, I: 193).

В ранних биографиях Моцарта отмечалось, что в последние месяцы жизни он стал все чаще и чаще впадать в меланхолию и предчувствовал свою скорую смерть. Ср.: «...il ne sortoit de temps en temps de cette mélancolie habituelle que par le pressentiment de sa fin prochaine, qu'il voyoit arriver avec terreur [... из этой привычной меланхолии его время от времени вводило лишь предчувствие скорого конца, на приближение которого он взирал с ужасом. — *фр.*]» (Winckler 1801: 64).

Стендаль несколько изменяет эту фразу: «Il ne sortait de temps en temps de cette mélancolie habituelle et silencieuse que par le pressentiment de sa fin prochaine, idée qui lui causait toujours une terreur nouvelle [Из этой привычной и молчаливой меланхолии его время от времени выводило лишь предчувствие скорого конца, идея, которая всегда вызывала у него новый ужас. — *фр.*]» (Stendhal 1970: 303). Сюар дает свой вариант и сразу же переходит к анекдоту о таинственном заказчике «Реквиема»: «La mélancolie, à laquelle il était sujet, devint habituelle; il pressentit sa fin prochaine, et la voyait arriver avec terreur. Un événement assez singulier vint accélérer d'une manière funeste l'effet de cette triste disposition [Меланхолия, которой он был подвержен, стала привычной; он предчувствовал скорый конец и взирал на его приближение с ужасом. В высшей степени необычный случай роковым образом ускорил воздействие этого мрачного расположения духа. — *фр.*]» (Suard 1804: 345).

Рохлиц посвятил предсмертной меланхолии Моцарта отдельный анекдот (Solomon 1991: 31, Cramer 1801: 48–49), кратко изложенный Карамзиным:

К концу жизни своей, приведенный в слабость болезнью, и будучи от природы меланхолического характера, он беспрестанно терзался мыслями о смерти и разрушении. Тогда, как будто бы желая уйти от физического мира и заключиться в творениях своего Гения, он работал беспрестанно, забывал все окружающее его, истощал все силы свои и падал без чувств на кресла, так что его как мертвого клали на постелью. Все видели, что он убьет себя такою неумеренною деятельностью воображения. Прозьбы жены и друзей не трогали его, и ничто не могло быть для него рассеянием. Иногда Моцарт, повинаясь своим ближним, соглашался прогуливаться в карете; но ни в чем не брал участия, беспрестанно задумывался, мечтал — и только от страшного трепетания нерв приходил в самого себя. Жена часто звала к себе друзей его; он был рад гостям, но не переставал работать. Они говорили: он слушал. Начинали говорить с ним: он отвечал *да* или *нет*, и продолжал писать.

(Анекдоты 1802: 45–46; Анекдоты 1818: 41)

с. 8 *Мой Requiem меня тревожит. <...> Ты сочинишь Requiem? Давно ли? <...> Давно, недѣли три. Но странный случай... —*

Пушкин отталкивается от рассказов о таинственном заказе «Реквиема», имевших широчайшее хождение в первой трети XIX в. Эти рассказы существовали в двух версиях, которые иногда контаминировались. Первая, самая распространенная из них, восходит к двум анекдотам Рохлица, в которых факты смешаны с вымыслом (Solomon 1991: 32–33). Согласно Рохлицу, к Моцарту обратился посланец от неизвестного заказчика, желавшего приобрести «Реквием», чтобы исполнять его каждый год в день смерти очень дорогого ему человека (только в XX в. выяснилось, что заказчиком «Реквиема» был граф Франц фон Вальзег, большой чудак и меломан, потерявший молодую жену [см.: Eibl 1978: 101–107; Wolff 1991a: 10; Landon 1990: 76–83]). Это произошло, — уточняет Рохлиц, — летом 1791 г., еще до поездки Моцарта в Прагу на коронационные торжества императора Леопольда II в конце августа. Таким образом, по Рохлицу получается, что Моцарт начал работу над «Реквиемом» сразу же после получения заказа, затем прервал ее на несколько недель и возобновил только после возвращения в Вену и премьеры «Волшебной флейты» в конце сентября. Именно Рохлиц положил начало легенде, согласно которой Моцарт успел закончить «Реквием» перед самой смертью (она последовала 5 декабря), хотя на самом деле композитор успел написать лишь две части из пяти, и работу закончил его ученик Франц Ксавер Зюсмайер (см.: Wolff 1991a; Wolff 1991b).

В изложении всех французских авторов, кроме Крамера, версия Рохлица беллетризована и модифицирована: заказ «Реквиема» отнесен к более позднему времени, за два месяца до смерти Моцарта; о перерывах в работе над ним не упоминается; некоторые эпизоды драматизированы; добавлены мелкие, но выразительные детали. В результате сокращений и добавлений сюжет приобрел следующий вид:

Однажды, когда Моцарт был погружен в мрачные мысли, к нему явился таинственный посетитель — «немолодой, важный на вид мужчина» (Winckler 1801: 69; Suard 1804: 344); «хорошо одетый, с манерами самыми благородными, в которых было даже нечто величественное» (Stendhal 1970: 312). От имени лица, пожелавшего остаться неизвестным, он заказал Моцарту «Реквием», заплатил

сто дукатов и удалился, пообещав вернуться через четыре недели за партитурой. Визит незнакомца и таинственность, его окружающая, произвели на Моцарта сильнейшее впечатление. Тут же принявшись за работу, он не прекращал ее ни днем, ни ночью, пока его физические силы не истощились и он не впал в глубокую меланхолию. Когда жена спросила Моцарта, что его тревожит, он ответил: «Ясно, что я сочиняю „Реквием“ для самого себя. Его исполнят на моих похоронах». По истечении назначенного срока незнакомец снова пришел к Моцарту, но, узнав, что «Реквием» еще не закончен, согласился ждать еще четыре недели и даже удвоил гонорар. После этого «бедный Моцарт вбил себе в голову, что этот незнакомец — сверхъестественное существо, что он связан с потусторонним миром и послан к нему, чтобы возвестить о скорой смерти» (Winckler 1801: 71; Suard 1804: 346; Stendhal 1970: 313–314). Несмотря на тревожные признаки серьезной болезни и нервного истощения, он весь отдался работе, в которой видел «самый прочный памятник своему гению» (Winckler 1801: 71; Stendhal 1970: 314). Ему удалось закончить «Реквием» раньше, чем истекли четыре недели, но когда незнакомец явился вновь, Моцарт был мертв.

С подобным конспектом сюжета познакомил русских читателей Карамзин:

Однажды, когда Моцарт погружался в горестные мысли свои, перед домом его остановилась карета; вошел человек, богато одетый, средних лет, и с важным видом сказал, что один знатный господин, которого имя не должно быть известно, просит его сочинить панихиду на смерть милого ему друга. Сие предложение и таинственный вид человека тронули Моцарту душу: он согласился. Незнакомец скрылся, оставив на столе 100 червонцев. Моцарт задумался; не слушал примечаний жены своей на сие странное явление; через несколько минут потребовал бумагу, и начал писать. Казалось, что всякая нота была для него вдохновением; он работал день и ночь. Почти насильно сажали его в карету и возили по улицам: Моцарт не говорил ни слова; чувства его казались мертвыми. Через несколько времени незнакомец опять явился: Моцарт извинялся, что не успел кончить, обещая через месяц вручить ему панихиду. Незнакомец опять положил на стол 100 червонцев, и вышел, не хотев наименовать себя. За ним послали слугу, но слуга потерял его из виду, и возвратился ни с чем. Тут Моцарт совершенно уверился, что

сей человек приходил с того света, и что он Ангел смерти. Это еще более воспалило его душу; он хотел оставить по себе вечный, бессмертный памятник; пылал духом, но угасал физически; часто от слабости закрывал глаза, но снова открывая их, в ту же минуту принимался опять за работу; через месяц кончил. ... Незнакомец пришел; но Моцарт был уже во гробе!

(Анекдоты 1802: 47–48; Анекдоты 1818: 43–45;

Серман 1958: 390)

Значительно меньшее распространение получил другой вариант сюжета, восходящий к книге о Моцарте Нимечека, хотя он был ближе к историческим фактам. По Нимечеку, незнакомец приходит к Моцарту три раза еще до его поездки в Прагу, и его визиты не носят столь таинственного характера. К работе над «Реквиемом» Моцарт приступает далеко не сразу, только по возвращении из Праги в Вену, и, главное, не успевает ее завершить: в последний день жизни он просит принести ему незаконченную партитуру и читает ее со слезами на глазах, восклицая: «Разве я не говорил вам, что пишу „Реквием“ для самого себя?» (Niemetschek 1798: 47–48; Niemetschek 1808: 49–52). С краткими изложениями этой версии Пушкин мог познакомиться по нескольким французским энциклопедиям и журналам (см., например: *Biographie universelle* 1821: 356; *Biographie nouvelle* 1824: 241; *Musée des variétés littéraires*. 1824. Т. 5. № 27. P. 55). Уже после выхода первого издания книги Нимечека европейскую печать обошло письмо Зюсмайера, который сообщил, что именно он закончил «Реквием» после смерти учителя (французский перевод см.: Gardeton 1822: 377–378). В середине 1820-х гг. в Германии дискуссия об авторстве «Реквиема» вспыхнула с новой силой, в связи с попыткой немецкого музыканта Готфрида Вебера доказать, что «Реквием» вообще представляет собой подделку. Об этой дискуссии (или «ужасной войне», как называли ее в «*Journal des débats*») много писали французские журналы и газеты (см.: *Journal des débats*. 1826. Octobre 10. P. 2–3; *Revue encyclopédique*. 1826. Т. XXXII. Octobre. P. 685–686; *Le Mercure du dix-neuvième siècle*. 1826. Т. 15. P. 95–96; Fétis 1827; *Dernières discussions à l'occasion du Requiem de Mozart // Revue Musicale*. 1829. Т. IV. P. 121–124).

Очевидно, однако, что фактическая сторона дела Пушкина не заинтересовала. Опираясь на анекдоты Рохлица в изложении французских авторов и/или Карамзина, он внес в сюжет новые фикциональные подробности, не имеющие опоры в источниках: его Моцарт встречается с таинственным незнакомцем не дважды или трижды, а только один раз; посетитель застаёт композитора не погруженным в мрачные мысли, а, наоборот, весело играющим с ребенком (что коррелирует с темой моцартовой «безделицы»); срок работы над «Реквиемом» сокращается с двух-трех месяцев до трех недель.

- с. 9 ... *Человѣкъ, одѣтый въ черномъ... ~ Не приходилъ мой чернѣйшій человѣкъ...* — Нам известен только один французский источник, в котором отмечалось, что таинственный посетитель Моцарта был в трауре («en habit de deuil»), — статья «Моцарт», напечатанная во всех обновленных изданиях популярного биографического словаря аббата Дефелле (L'abbé François Xavier De Feller, 1735–1802), начиная с 1819 г. (De Feller 1819: 253; De Feller 1828: 148). О том, что эта подробность имела хождение в западноевропейской культуре, свидетельствует авторское примечание к стихотворению «Реквием Моцарта» («Mozart's Requiem») английской поэтессы Фелиции Хеманс (Felicia Hemans, 1793–1835), где говорилось, что неизвестный, посетивший Моцарта, был «одет в глубокий траур» («dressed in deep mourning»: Hemans 1828: 305; The New Monthly Magazine and Literary Journal. 1828. Vol. 22. № 88 (2). P. 325–326; The Mirror of Literature, Amusement & Instruction. 1828. № 308. April 19. P. 306).

Называя незнакомца «черным человеком» и тем самым придавая ему — в полном соответствии с легендой о создании «Реквиема» — свойства сверхъестественного существа, Пушкин следует западноевропейской традиции. В «Адской энциклопедии» Коллина де Планси (Jacques Auguste Simon Collin de Plancy, 1793–1887) — главном справочнике эпохи романтизма по фантастике и сверхъестественным явлениям — приведено более пятнадцати легенд, историй и сказок, где герою является дьявол или демон под видом «черного человека» (Collin de Plancy 1825–1826, I: 394, 432,

474; II: 37, 38, 65, 225, 385; III: 191–201, 263–267, 282; IV: 182, 336–337, 464, 529). Наибольшей известностью во Франции пользовалась сказка «Рига дьявола» («La Grange du Diable»), в которой герой, бедный крестьянин Жан Муллен, на перепутье встречает мужчину, одетого в черное («vêtu en noir»). Этот «черный человек» («l'homme noir») — как он затем именуется в сказке — оказывается дьяволом, предлагающим Жану свою помощь в обмен на жизнь одного из его сыновей (Collin de Plancy 1825–1826, III: 191–201). Пушкин мог знать «Ригу дьявола» хотя бы по ее изящному изложению в статье «Черные сказки» («Les contes noirs») Антуана Венсана Арно (Arnault 1827: 54–55) — поэта, который входил в круг его интересов (см.: Вольперт 2004а). Едва ли можно сомневаться в том, что Пушкин читал новеллу Вашингтона Ирвинга «Дьявол и Том Уокер» («The Devil and Tom Walker»), где дьявол также является герою в облике «черного человека» (англ. «the black man»; фр.: «l'homme noir»), который, срубая деревья, лишает людей жизни (Irving 1824: 246–272; Irving 1825: 180–206; рус. перевод: Ирвинг 1826). У Байрона в драме «Урод преображенный» («The Deformed Transformed», 1822–1823) «высокий черный человек» (англ. «a tall black man»; фр. «un homme noir de grand taille»), обозначенный в списке действующих лиц и диалоге как «Неизвестный» (англ. «Stranger»; фр. «L'inconnu»), — это inferнальный дух или демон, спасающий героя, страшного урода Арнольда, от самоубийства и дарующий ему новое тело и новую жизнь*. Наконец, В.С. Листов обнаружил «черного человека» в рассказе о предсмертном сне немецкого мистика Иоганна Генриха Юнга-Штиллинга (Jung-Stilling, 1740–1817), хорошо известного в России: «Под конец сон его был беспокоен, и он часто во сне бредил, спрашивая: „что это за черный человек, который не дает мне покою?“ О котором на другой день рассказывал: что ему снилось, будто черный человек говорил ему: поди сюда! а он ему отвечал: не хочу, пойти от меня прочь! Но все сии искушения накануне дня смерти

* Пушкин упоминает «Урода» как подражание «Фаусту» в заметке 1827 г. о драмах Байрона (Пушкин 1937–1959, XI: 51).

прекратились, и он после сего беспокойства перешел в великий покой и радость, о чем сказал третьей своей дочери так: „Я надеюсь, что я кончил брань со смертью, ибо чувствую теперь себя одного, как бы в какой-то пустыне, — но внутри у меня хорошо“» (Штиллинг 1818: 50; цит. по: Листов 2005: 98).

Отмечалась тематическая и функциональная связь образов «черного человека» и Негра, управляющего телегой с мертвецами, в «Пире во время чумы» (Беляк, Виrolайнен 1989: 43; Листов 2005: 101; Долинин 2007: 120, примеч. 58).

- с. 9 ...*мнѣ было бѣ жаль разстаться / Съ моей работой, хотѣ совѣтъмъ готовѣ / Ужь Requiem.* — Неоднократно отмечалась переключка со стихотворением Пушкина «Труд» (см. с. 14 наст. изд. и коммент. к нему), которое предположительно было написано по поводу завершения работы над «Евгением Онегиным» болдинской осенью 1830 г., то есть почти одновременно с МиС (Поддубная 1980: 34–36; Петрунина 1983: 74–76; Агранович, Рассовская 1987: 16). Существенно, что Моцарт пишет «Реквием» на заказ, прозаически называя его «работой», что соотносится с автохарактеристикой в «Труде»: «поденщик ненужный», то есть наемный работник, получающий плату за свой труд (ср.: Поддубная 1980: 35–36).
- с. 9 ...*Мой чернѣй человѣкъ. За мною всюду / Какъ тѣнь онѣ гонитѣся.* — Сравнение восходит к рассказу Нимечека о том, что перед самым отъездом Моцарта в Прагу, когда он уже садился в карету, к нему — внезапно, «как призрак» («wie ein Geist»), — в третий раз явился таинственный посланец и потребовал закончить «Реквием» (Niemetschek 1798: 33; Пушкин 1999, VII: 808). Этот рассказ во французском переводе вошел в статью «Моцарт», напечатанную в большом биографическом словаре «Biographie universelle»: «...au moment où il montait en voiture avec sa femme l'inconnu apparaît tout-à-coup comme un spectre...» (Biographie universelle 1821: 356).
- с. 9 *Мнѣ кажется, онѣ съ нами самѣ-третей / Сидитѣ.* — В сказке Жуковского «Красный карбункул» (перевод из И.П. Губеля, 1817) есть эпизод, в котором бес-искуситель по прозвищу Зеленый, сидит за столом в трактире «сам-третей» (то есть с двумя товарищами, втроем) и играет в карты: «Вот

пришел он в трактир; а Зеленый уж там, и тасует / Карты, сидя за столом сам-третей, и Вальтера кличет» (Жуковский 1959–1960, II: 239).

- с. 9–10 ...*Бомарше / Говариваль мнѣ: «Слушай, братъ Сальери, / Какъ мысли черныя къ тебѣ придутъ, / Откупори шампанскаго бутылку / Иль перечти женитьбу Фигаро.» <...> Да! Бомарше вѣдь былъ тебѣ пріятель...* — Из предисловия Бомарше к либретто оперы «Тарар» (см. преамбулу к коммент., с. 58–59, и построчн. коммент., с. 152–153) Пушкин должен был узнать, что во время длительной совместной работы над нею в Париже Сальери жил в доме драматурга, завоевал его дружеское расположение и часто проводил с ним вместе вечера. «Я откровенно говорю, — пишет Бомарше, — никакие соображения не заставили бы меня выйти из моего кабинета, чтобы взяться в сотрудничестве с заурядным человеком за работу, которая, благодаря г-ну Сальери, стала отдыхом моих вечеров и часто давала мне истинное наслаждение» (ср. в оригинале: «Et je le dis sincèrement: je ne me serais soumis, pour aucune considération, à sortir de mon cabinet pour faire, avec un homme ordinaire, un travail qui est devenu, par M. Salieri, le délassement de mes soirées, souvent un plaisir délectable»). Посвящая «Тарара» Сальери, Бомарше называет себя его поэтом, покорным слугой и другом (Бомарше 1954: 556, 545; Beaumarchais 1828, II: 375, 382; ср.: Алексеев 1935: 536). В собраниях сочинений Бомарше печаталось также его теплое дружеское письмо к Сальери от 15 августа 1790 г. (Beaumarchais 1828, VI: 364–365).

Совет Бомарше, очевидно, придуман Пушкиным исходя из его представлений о жизнерадостном характере прославленного французского комедиографа и авантюриста (о пушкинском восприятии Бомарше и его творчества см. в первую очередь: Вацуро 1974; Вольперт 2007: 188–211; Вольперт 2004b). Единственную, весьма отдаленную параллель к нему можно усмотреть лишь в анекдоте о том, как приглашение в театр на «Женитьбу Фигаро» и знакомство с Бомарше отвратили некоего бедного парижанина от мыслей о самоубийстве (Gudin 1809: 280–281; Beaumarchais 1828, I, XXXV). В.В. Набоков указал на противоположный по смыслу совет

Бомарше в предисловии к «Севильскому цирюльнику» — читать его комедию только в добром здравии и веселом расположении духа. «Но если же, паче чаяния, ваше здоровье подорвано, — продолжает Бомарше, — если ваше благосостояние под угрозой, если ваша красotka нарушила свои клятвы, если ваш ужин был ужасен или ваше пищеварение затруднено — ах, тогда оставьте моего „Цирюльника“, он вам некстати. Лучше исследуйте состояние ваших расходов, изучите пасквиль вашего врага, перечитайте тайную предательскую записку вашей Розе или углубитесь в шедевры Тиссо о воздержании и в газетные рассуждения на темы политики, экономики, диеты, философии и морали. <...> Какое удовольствие вы получите от произведения в легком жанре среди чернейших испарений?» («Mais si quelque accident a dérangé votre santé; si votre état est compromis; si votre belle a forfait à ses serments; si votre dîner fut mauvais, ou votre digestion laborieuse; ah ! laissez mon Barbier; ce n'est pas là l'instant; examinez l'état de vos dépenses, étudiez le Factum de votre adversaire, relisez ce traître billet surpris à Rose, ou parcourez les chefs-d'œuvres de Tissot sur la tempérance, et faites des réflexions politiques, économiques, diététiques, philosophiques ou morales. <...> Quel charme aurait une production légère au milieu des plus noires vapeurs?» [Beaumarchais 1828, I : 255–256; Nabokov 1990, II: 222–223]). Набоков не сослался на заметку Г.Л. Лозинского, первым обратившим внимание на это место у Бомарше в связи с «Евгением Онегиным» (Lozinski 1937). По точному наблюдению П.М. Бицилли, пушкинские Моцарт и Сальери говорят о Бомарше (1732–1799) исключительно в прошедшем времени, как о покойнике, хотя на самом деле он умер через восемь лет после смерти Моцарта. Этот анахронизм Бицилли объясняет тем, что для Пушкина Бомарше — «символ и воплощение *предреволюционной* Франции, как таковой, естественно исчезнувшей при смене декорации», и ссылается на строки из стихотворения «К вельможе» (1830; Пушкин 1937–1959, III: 219): «Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот, / Энциклопедии скептической причот, / И колкой Бомарше, и твой безносый Касти, / Все, все уже прошли» (Бицилли 1928: 20).

- с. 10 *Ты для него Тарара сочинилъ...* — Имеется в виду самое известное сочинение Сальери, опера «Тарар» («Tarare») на либретто Бомарше, поставленная в Париже (преьера 8 июня 1787 г.). «Восточный» сюжет оперы имел характер политической аллегии, отражавшей предреволюционную ситуацию во Франции. Действие «Тарара» происходит в мусульманском царстве Ормуз, которым правит жестокий и коварный деспот Атар. Его антагонистом является народный любимец Тарар, храбрый и честный военачальник, когда-то спасший жизнь Атару и его евному Кальпиджи. Движимый завистью к счастливцу Тарару, неблагодарный Атар решает погубить своего спасителя и овладеть его любимой женой Астазией: по его тайному приказу дом Тарара сжигают, а Астасию похищают и отдают в царский гарем. Простодушный Тарар, не подозревая о кознях тирана, просит у него помощи и защиты, но, в конце концов, узнает правду от Кальпиджи и проникает в гарем под видом немого негра. Однако ему не удается освободить Астасию. Атар велит схватить обоих и приговаривает их к смерти. Тогда солдаты поднимают восстание и требуют, чтобы Атар отрекся от престола. Тиран в отчаянии закалывает себя, а ликующий народ возводит на трон добросердечного Тарара. Согласно Н.В. Беляку и М.Н. Виротайнен, сюжетная коллизия МиС симметрично повторяет сюжетную коллизю «Тарара» (жестокий завистник пытается погубить простодушного счастливца), хотя Пушкин полемизирует с развитой в опере просветительской концепцией законной справедливости (Беляк, Виротайнен 1989). Опера Бомарше и Сальери пользовалась во Франции большим успехом, выдержав с 1787 по 1826 г. сто тридцать одно представление (Kling 1900: 696).
- По заказу австрийского императора Иосифа II Сальери переработал «Тарара» в итальянскую оперу «Ахур, ре д'Ормуз» («Ахур, царь Ормуза», премьера в Венском Бургтеатре 8 января 1788 г.), либретто для которой написал Л. да Понте, оставшийся в истории прежде всего как либреттист Моцарта («Женитьба Фигаро», «Дон Жуан», «Così fan tutte»). Сюжет оперы в общих чертах был сохранен, но музыка и текст существенно отличались от оригинала, а персонажи получили

другие имена (Braunbehrens 1992: 152–153; Rice 1998: 403–420). Именно «Аксур» обычно исполнялся в конце XVIII — начале XIX в. за пределами Франции (в том числе и в России, как немецкой, так и русской труппами — Гозенпуд 1959: 343), и, строго говоря, исторический Моцарт должен был бы упомянуть не французскую, а итальянскую версию. По-видимому, Пушкин воспринимал «Тарара» как драму Бомарше, для которой Сальери написал музыку, но не как самостоятельное музыкальное произведение. На это указывает сама формулировка «Ты для него», подчеркивающая ведущую роль драматурга в создании оперы (Вольперт 2007: 194), хотя обычно дело обстояло ровно наоборот — автор либретто подчинялся композитору, что Пушкин считал унижительным для поэта (см.: Гозенпуд 1967: 202). Узнав в 1823 г., что Вяземский и Грибоедов работают над текстом комической оперы, он пенял первому из них: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту. Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился» (Пушкин 1937–1959, XIII: 73). В «Жизни Россини» Стендаля Пушкин должен был прочитать, как создаются оперы в Италии: «Импресарио приглашает маэстро (композитора), который пишет новую оперу, приспособивая арии к голосам тех певцов, которые будут их исполнять. Импресарио покупает либретто <...> его автором обычно бывает какой-нибудь нищий аббат, приживальщик в доме одного из местных богачей» (Stendhal 1968: 138). Эту картину итальянских театральных нравов Пушкин вспомнил в «Египетских ночах», когда Чарский, приняв импровизатора-итальянца за музыканта, говорит ему: «У нас нет оборванных аббатов, которых музыкант брал бы с улицы для сочинения *libretto*» (Пушкин 1937–1959, VIII: 266). «Тарар» в этом отношении представлял собой исключение из общего правила: Бомарше изначально мыслил его музыкальной драмой нового типа, в которой музыка играет подчиненную роль, и, как он писал в предисловии, Сальери пошел ему навстречу и «имел мужество отказать <...> от множества музыкальных красок, которыми блистала его опера» (Бомарше 1954: 555; Beaumarchais 1828, II: 374).

с. 10 ...*Тамъ есть одинъ мотивъ.... / Я все твержу его, когда я счастливъ.... / Ла ла ла ла...* — По-видимому, имеется в виду шутивая ария (или песенка) евнуха Кальпиджи с рефреном «*Ahi rovero Calpigi*» из третьего акта «Тарара». Ее простая, легко запоминающаяся мелодия прекрасно соответствует состоянию счастья, о котором говорит Моцарт, а ее первый мотив ритмически точно передается в пушкинском тексте четырехкратным «Ла ла ла ла», с основным акцентом на последнем слоге. Пушкин, вероятно, слышал ее, так как в конце XVIII — начале XIX в. песенка пользовалась огромной популярностью во Франции (где ее все знали, часто пели, цитировали, включали в песенники и альманахи) и едва ли осталась незамеченной в России. После парижской премьеры «Тарара» на мотив арии Кальпиджи было написано несколько сатирических куплетов — в том числе и направленных против самого Бомарше. Об этом Пушкин мог знать, в частности, из «*Correspondance littéraire*» барона Гримма и Дидро, где приведено нескольких таких переложений (Grimm 1829–1830, XIII: 369–374, 463–464; XIV: 84–85). Там же помещен подробный отчет о первой постановке «Тарара», в котором подвергнута критике музыка оперы — по мнению автора, невыразительная и монотонная за исключением «двух-трех мелких вещей, таких как ария Кальпиджи в третьем акте» (Grimm 1829–1830, XIII: 405).

В Западной Европе арию Кальпиджи отлично помнили еще в 1820-е гг. На ее мотив, например, написана одна из песен Беранже: «*La sainte alliance barbaresque*» (Béranger 1827: 206–207). Когда в 1825 г. «Тарар» был поставлен в Лондоне, один из рецензентов писал: «Есть в опере одна ария, которая заслуживает особого упоминания, а именно песня Кальпиджи. <...> Ее с давних пор любят во Франции, где после премьеры „Тарара“ она была настолько популярна, что едва не стала народной песней» (*The Parthenon: A Magazine of Art and Literature*. 1825. № 11. August 20. P. 174). В 1828 г. автор английской рецензии на книгу графа Григория Орлова об итальянской опере (см. преамбулу к коммент., с. 58), говоря о Сальери, который, по его словам, «то ли еще жив, то ли недавно умер», вспоминает время, «когда веселая ариетка

Сальери „Ahi povero Calpigi“ была у всех на устах» (The Foreign Review, and Continental Miscellany. 1828. Vol. II. P. 38). В те же годы путешествовал по Италии Генрих Гейне, который позднее, описывая эту поездку во французской версии «Путевых картин» («Луккские воды», гл. 6), процитировал — без всяких пояснений, как отлично знакомые франкоязычным читателям — куплеты из песенки Кальпиджи: ее весело распевает под гитару профессор из Болоньи в гостях у двух дам очень легкого поведения (Heine 1834: 213–214).

В письме к Пушкину от 7 июля 1835 г. Катенин в шутку называет себя «бедным Кальпиджи»: «...все заняты своим, и до роверо Calpigi никому дела нет» (Пушкин 1937–1959, XVI: 39; в справочном томе Пушкин 1937–1959 аллюзия на «Тарара» не идентифицирована). Судя по этой аллюзии, у Катенина не было сомнений в том, что Пушкин знает песенку из «Тарара»; возможно, он заметил отсылку к ней в соответствующих стихах МиС и хотел намекнуть на это Пушкину. Самоуничижительное отождествление себя с несчастным персонажем оперы Сальери могло также быть и скрытым упреком, если Катенин действительно узнал некоторые собственные черты в образе завистника (см. об этом выше, с. 82–85, 137).

В опере Бомарше и Сальери песенка исполняется в сцене народного праздника и внезапно обрывается, когда тиран Атар, услышав в ней имя ненавистного ему Тарара, бросается на Кальпиджи с кинжалом. Это придает упоминанию о «мотиве» из «Тарара» дополнительный смысл: подразумеваемая сцена радости и веселья, вдруг сменяющихся ужасом, переключается с «программой» моцартовой «безделицы» (ср.: «Я веселье... Вдруг: видѣнье гробовое, / Незапный мракъ или что нибудь такое...»), которая, в свою очередь, резюмирует главную тему не только МиС, но и других «маленьких трагедий» (см. выше, с. 125–126).

Относительно того, к какому «мотиву» из «Тарара» отсылает Пушкин, ранее высказывались другие предположения. По мнению М.П. Алексеева, речь может идти об арии Тарара «Астазия — богиня» («Astasie est une déesse»), которая, как он утверждает, была «особенно популярна» в пушкинскую

эпоху (Алексеев 1935: 535, примеч. 2), хотя никаких документальных свидетельств этому не обнаружено. Более того, сама указанная Алексеевым ария представляет собой жалобный плач героя по любимой жене, которую Атар забрал в свой гарем, и потому трудно вообразить, чтобы кто-нибудь стал напевать ее в минуты счастья. Обратив внимание на это несоответствие, Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен, в свою очередь, выдвинули гипотезу, согласно которой «Ла ла ла ла» пушкинского Моцарта «является не только музыкальной, но и литературной цитатой» из финала оперы в редакции 1790 г. — праздничной сцены «Коронация Тарара», где новый великодушный государь освобождает от рабства негров из Занзибара, и один из них, ликуя, приветствует «доброе белого человека» (см.: Беляк, Виролайнен 1989). Его радостная песня заканчивается бессвязными возгласами, обращенными к зрителям: «Ourbala, l'y voila... / L'y voila! la, la, la, la, la» (цит. по: Loménie 1856: 413; рус. перевод см.: Бомарше 1954: 649), и действительно перекликается и с приподнятым настроением, о котором говорит Моцарт, и с его «Ла ла ла ла». Однако у этой интересной и хорошо аргументированной гипотезы есть слабое место, в чем честно признались сами авторы, хотя они и постарались преуменьшить его значение (Беляк, Виролайнен 1989: 43, примеч. 18). Дело в том, что сцена «Коронация Тарара», написанная Бомарше на музыку Сальери специально для парижской постановки 1790 г., впоследствии никогда не исполнялась и не включалась в партитуры (см. об этом: Betzwieser 1994). Не получил широкого распространения и ее текст, ибо он был опубликован лишь однажды — в брошюре, выпущенной к вышеупомянутой постановке (Beaumarchais 1790), и не входил в собрания сочинений и сборники пьес Бомарше, изданные при жизни Пушкина. Поль Гуден (Paul Philippe Gudin de La Brenellerie, 1738–1812), близкий друг Бомарше и редактор его первого полного собрания сочинений, объяснил свое решение исключить «Коронацию Тарара» из текста «Тарара» тем, что сцена была торопливо написана на злобу дня, дабы «утишить возбуждение эпохи и вернуть к здравому смыслу народ, который в то время уже начал поддаваться на

уговоры зловредных агитаторов», но затем полностью потеряла актуальность и только портит пьесу (Gudin 1809: 293). Кроме того, он сообщил, что Сальери, живший тогда в Вене, не смог принять участие в подготовке новой редакции «Тарара» (Ibid.), и лишь в середине XIX в. выяснилось, что это утверждение Гудена ошибочно. Таким образом, у Пушкина не было оснований разыскивать редкое издание пьесы в редакции 1790 г. и считать Сальери автором музыки к «Коронации Тарара».

- с. 10 *Ахъ, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравилъ?* — слухи о том, что Бомарше отравил, одну за другой, двух своих жен, чтобы завладеть их состоянием, распускали враги драматурга в 1773–1774 гг., во время суда над ним по обвинению в клевете и подкупе. Упоминания об этих слухах содержались в письмах Вольтера графу д'Аржанталю от 31 января и 25 февраля 1774 г. (Voltaire 1965: 53, 85), в широко известном очерке Лагарпа о Бомарше (La Harpe 1817, III/2: 88–89; Beaumarchais 1826: X), в двух сборниках материалов к биографии Бомарше, составленных Кузеном д'Аваллоном (Cousin d'Avallon 1802: 8–9, V; Cousin d'Avallon 1812: 5–6, 60–62), в лекциях Абея-Франсуа Вильмена о французской литературе XVIII в. (Villemain 1829: 308 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 359, № 1485]) и в ряде других источников, доступных Пушкину.
- с. 10 *Не думаю: онъ слишкомъ былъ смѣшонъ / Для ремесла тако-го.* — Здесь перифразируется высказывание Вольтера о Бомарше из письма графу д'Аржанталю от 31 января 1774 г. (Веселовский 1887: 568–569; Лернер 1929: 216): «Je persiste à croire que Beaumarchais n'a jamais empoisonné personne, et qu'un homme si drôle ne peut être de la famille de Locuste [Я продолжаю верить, что Бомарше никогда никого не отравлял и что столь смешной человек не может принадлежать к семейству Локусты. — *фр.*]» (Voltaire 1965: 53). Однако, как установил В.Э. Вацуро (Вацуро 1974: 211–212), само это письмо не было прямым источником реплики Сальери, так как до XX в. оно печаталось с поправкой Бомарше (он редактировал семидесятитомное, так называемое кельское собрание сочинений Вольтера, 1785–1789), заменившего

обидный для него эпитет *drôle* (смешной) на нейтральное *gai*, то есть веселый, жизнерадостный (Voltaire 1784–1789, LXII: 304). Пушкин, по всей вероятности, отталкивался от широко известного биографического очерка о Бомарше в «Лицее» Лагарпа, где слова Вольтера даны в другой редакции: «Ce Beaumarchais n'est point un empoisonneur: il est trop drôle» («Этот Бомарше не отравитель; он слишком смешон»). Приведя эту фразу, Лагарп продолжал: «...et j'ajoutais ce que Voltaire ne pouvait savoir comme moi: il est trop bon, il est trop sensible, trop ouvert, trop bienfaisant pour faire une action méchante... [...] и я бы добавил то, чего Вольтер не мог знать, как знаю я: он *слишком добр*, слишком чувствителен, слишком открыт, слишком доброжелателен, чтобы совершить злое дело. — *фр.*» (La Harpe 1817, III/2: 89; Beaumarchais 1826, I, X). Именно формула Лагарпа «trop drôle... pour», воспроизведенная Пушкиным, получила большее распространение во французской культуре и часто цитировалась разными авторами (см., например: Cousin d'Avallon 1802: 8–9; Cousin d'Avallon 1812: 6; Loeve-Weimar 1825: 286).

Вкладывая в уста Сальери высказывание Вольтера, в котором «за апологией сквозит недоброжелательство», Пушкин, как показал Вацуро, создает «второй, литературно-психологический план сцены», опирающийся на целый ряд свидетельств о завистливости Вольтера — прежде всего на широко известный рассказ Лагарпа о том, что Вольтер завидовал успеху памфлета Бомарше против Гезмана (La Harpe 1816–1818, XI: 104–105; Beaumarchais 1826, I, XXI–XXII; ссылки см.: Cousin d'Avallon 1802: 114; Cousin d'Avallon 1812: 70; Villemain 1829, III: 306). Кроме того, в том же «Лицее» обсуждался злобный выпад Вольтера против Буало (La Harpe 1816–1818, VI: 317–318), к которому, вероятно, относится запись Пушкина «зависть Вольтера» (Пушкин 1937–1959, XII: 192) в конспекте статьи «О французской словесности» (Вацуро 1974: 212–213). Кондорсе, первому биографу Вольтера, пришлось защищать его от обвинений в том, что он завидовал Бюффону, Монтескье и особенно Ж.-Ж. Руссо, своему заклятому врагу (Condorcet 1789: 163–165). Даже Лагарп, склонный почти во всем оправдывать Вольтера, вынужден

был признать: «Он завидовал, очень завидовал необычайному успеху „Элоизы“» (La Harpe 1820–1826, XIV: 477; на это признание ссылается В.Д. Мюссе-Пате, редактор собрания сочинений Руссо: Musset-Pathay 1824: XXIII). По оценке французского философа Пьера Азаиса (чья «система компенсаций» была неплохо известна в России), характер Вольтера, сначала открытый и доброжелательный, испортился к середине жизни, когда его стали все сильнее и сильнее «ожирять муки зависти, и эта страсть в конце концов сделала его почти столь же злобным, сколь несчастным. <...> Все творения истинного гения вызывали у Вольтера зависть, а их авторы — ненависть, поскольку они отдаляли его от абсолютного превосходства» (Azaïs 1809: 158).

По мнению Вацуро, вопрос, «в какой мере представление Пушкина о личности Вольтера могло наложить отпечаток на характер Сальери», не имеет определенного ответа (Вацуро 1974: 212, 213). Проблема осложняется еще и тем, что сам Вольтер неизменно представлял себя жертвой завистников и неоднократно обличал зависть как самый жестокий и презренный из всех пороков (см. преамбулу к коммент., с. 71–75). Двоящийся образ Вольтера — тайного завистника, резко осуждающего зависть, — хорошо коррелирует с характером пушкинского Сальери, который, как и Вольтер, понимает, что завистник есть презренное существо, подобное змее, и в то же время не может преодолеть мучительную зависть к «бессмертному гению» Моцарта.

- с. 10 ...*А гений и злодѣйство, / Двѣ вещи несовмѣстныя...* — А.М. Эфрос в книге «Рисунки поэта» установил источник этой формулы — авторское примечание французского поэта и драматурга Антуана Марена Лемьера (Antoine-Marin Lemierre, 1723–1793) к нескольким стихам третьей части его поэмы «Живопись» («La Peinture», 1769), в которых упомянута легенда о том, что Микеланджело якобы убил своего натурщика (Эфрос 1933: 87–88; подробнее о легенде см. ниже, с. 168–171). В начале примечания Лемьер пишет:

On a souvent répété que, pour donner plus de vérité à un crucifix, Michel-Ange poignarda un modèle mis en croix, comme si un malheureux mourant dans les convulsions de la rage, pouvait représenter un

Dieu résigné qui se soumet à la mort. Comment ce délire fût-il tombé dans la tête de Michel-Ange, de ce même artiste qui, taillant un jour un buste de Brutus, s'arrêta tout-à-coup et abandonna l'ouvrage, en songeant que ce Romain avait été l'assassin de César?

Jamais le moment de l'enthousiasme ne peut être celui du crime, et même je ne puis croire que le crime et le génie soient compatibles... [Часто повторяют, что Микеланджело, дабы придать больше правдоподобия некоему распятию, заколол своего натурщика на кресте, как будто бы какой-то несчастный, умирающий в конвульсиях ярости, мог представлять смиренного Бога, который подчиняется смерти. Как мог подобный бред пасть на голову Микеланджело, того художника, который однажды, работая над бюстом Брута, вдруг остановился и бросил свой труд, вспомнив, что сей римлянин был убийцей Цезаря?

Момент творческого восторга никогда не может быть моментом преступления, и я даже не могу поверить, что преступление и гений совместны... — *фр.*]

(Le Mierre 1810: 260–261)

Развивая далее свою мысль, Лемьер резко противопоставляет природы преступника и гения. Первый всегда замкнут в самом себе, обеспокоен и несчастен; одержимый своей страстью, он не способен радоваться даже успеху. Второй, напротив, всегда открыт миру и чувствует себя счастливым «благодаря восторгу перед лицом прекрасного и восхищению, которое оно вызывает». Именно эти изначальные различия, — заключает Лемьер, — и порождают «очевидную несовместимость между преступлением и гением» («Ces différences originelles laissent entre le crime et le génie une évidente incompatibilité» [Le Mierre 1810: 261–262]).

Хотя у нас нет никаких данных, подтверждающих знакомство Пушкина с творчеством Лемьера, близость формулировок и, главное, сходство суждений французского поэта о гении и преступлении с концепцией МиС не оставляют сомнений в том, что примечание к «Живописи» повлияло на пушкинский замысел.

- с. 10 (Бросаешь ядь вь стаканъ Моцарта.) *Ну, пей же.* — Отсутствие пояснений в ремарке послужило основанием для гипотезы об «открытом» отравлении, предложенной режиссером Н.В. Беляком и развитой в ряде работ Ю.Н. Чумакова

(Чумаков 1979; Чумаков 1981; Чумаков 1999). Согласно этой гипотезе, Сальери бросает яд в стакан Моцарта открыто, и тот пьет вино, зная, что оно отравлено, дабы подтвердить истинность максимы о несовместности гения и злодейства. С точки зрения Н.В. Беляка и М.Н. Виролайнен, сторонников этой гипотезы, ремарка принципиально двусмысленна, но любая ее интерпретация не меняет «сюжет поведения Моцарта»: «Он совершает поступок, направленный против самого себя, идущего путем страха и подозрений, заставляет торжествовать императив доверия и пьет яд не из смирения перед неизбежностью смерти, но вопреки ее очевидности» (Беляк, Виролайнен 1995: 119–120). С допущением двух взаимоисключающих интерпретаций не согласился О.Б. Заславский, считающий версию «открытого отравления» единственно правильной. По его убеждению, Сальери бросает яд в стакан Моцарта не таясь и ждет, что Моцарт, отпив из «круговой чаши», передаст ее ему. Однако его план двойного самоубийства-убийства срывается, когда Моцарт принимает жест Сальери за дурную шутку и выпивает стакан до дна (Заславский 2003).

Гипотеза «открытого» отравления вызвала возражения ряда исследователей (см.: Панкратова, Хализев 1984: 242–244; Непомнящий 1987: 414–415; Вацуро 1987: 85–86; Непомнящий 1997: 877–890). В дополнение к высказанным ими психологическим доводам следует заметить, что если бы Пушкин имел в виду открытое отравление, он должен был бы ввести в текст некоторые подробности, которые подготовили бы такое прочтение и, в частности, объяснили бы, как Моцарт может знать, что Сальери носит с собой яд и именно его бросает в стакан с вином. Но поскольку в пьесе не указывается, какую физическую форму имеет «дар Изоры» (порошок? крупинки? кристаллы? зернышко? жидкость?) и где он хранится (в перстне? в особом футляре? во флаконе?), ремарка допускает только одно толкование: каким-то образом (разжав пальцы? открыв тайное отделение перстня?) Сальери бросает яд в вино незаметно для Моцарта.

Еще одним аргументом против гипотезы «открытого» отравления является отсутствие у него каких-либо исторических

или литературных прецедентов, тогда как случаи тайных отравлений, совершенных во время дружеской трапезы, были хорошо известны Пушкину и его читателям. Например, в карамзинской «Истории государства Российского» (Т. II, гл. 4) есть рассказ о том, как коварные греки отравили Ростислава Владимировича, молодого князя Тмутараканского: «они подослали к сему Князю своего знатного чиновника, Катапана или Префекта, умевшего вкрасться к нему в доверенность; и в то время, как Ростислав, угощая мнимого друга, пил с ним вино, Катапан, имея под ногтем скрытый яд, впустил его в чашу...» (Карамзин 1817: 73). В заметке о записках парижского палача Сансона, напечатанной анонимно в «Литературной газете» (1830. Т. 1. № 5. 21 января. С. 39), Пушкин упомянул громкое дело французского «лекаря Кастена» (Пушкин 1937–1959, XI: 95; о нем см. также выше, с. 40–41), отравившего двух своих близких друзей. Согласно обвинительному заключению, с одним из них Кастен остановился в трактире, заказал полбутылки гретого вина (глинтвейна) и бросил в стакан друга яд под видом сахара (Procès 1823: 30; СО. 1823. Ч. 89. № 48. С. 66).

- с. 10 ...*Постой, / Постой, постой!.. Ты выпиль!... безъ меня?* — В пушкинистике предлагались разноречивые психологические интерпретации реплики. Еще Белинский в одиннадцатой статье о Пушкине высказал мысль, что Сальери производит эти слова «как бы с смущением и ужасом» (Белинский 1981: 474), — мысль, впоследствии развитую советскими литературоведами. «В душе Сальери, — писал Д.Д. Благой, — на мгновение возникает нечто похожее на раскаяние: он почти готов удержать, остановить Моцарта» (Благой 1937: 85–86; повторено в книге: Благой 1967: 626). Согласно С.М. Бонди, «тут впервые Сальери приходит в ужас от того, что он сделал, и пытается остановить Моцарта» (Бонди 1978а: 301).

Другое направление интерпретации было задано замечанием Ю.И. Айхенвальда, усмотревшего в словах Сальери, кроме «содрогания совести», еще и «призыв не только к убийству, но и к самоубийству» (Айхенвальд 1908: 86). В соответствии со своей гипотезой «открытого бросания яда» (см. выше,

с. 160) Ю.Н. Чумаков трактует реплику как реакцию «медлительного» Сальери на молниеносный, непредусмотренный им «ответный ход» Моцарта, принявшего вызов: «Возможно, он хотел, чтобы они выпили яд из одного стакана, собирался произнести еще один монолог, на этот раз при Моцарте» (Чумаков 1999: 290). Не соглашаясь с идеей «смертельного поединка» и «открытого отравления», В.Э. Вацуро принял и уточнил предложенную Чумаковым трактовку самого восклицания. Как он считает, Сальери пытается остановить Моцарта, потому что хочет разделить с ним отравленную «чашу дружбы» (см. выше, с. 139–142), но «случай — по Пушкину, „орудие провидения“ — вторгается в стройную систему мира, созданную демиургом, — и вместе с ней рушатся ее рациональные философские основания» (Вацуро 1987: 87). Согласно М.А. Новиковой, самоубийство для Сальери — «акт, может быть, и не запланированный, но в глубине души мерцающий» (Новикова 1995: 334). Никто из интерпретаторов не уделил должного внимания тому факту, что реплика Сальери, по давнему наблюдению Благого, представляет собой цитату из драмы Барри Корнуола «Людовико Сфорца» (Благой 1931: 177–178; о «Людовико Сфорца» как пушкинском источнике см. преамбулу к коммент., с. 66–67). В этой драме те же самые восклицания звучат в аналогичной ситуации: героиня приглашает к себе на ужин Людовико, чтобы напоить его отравленным вином, но в последний момент, когда тот подносит стакан ко рту, вдруг просит: «Stay, stay — soft, put it down» («Постой, постой — не спеши, поставь его на стол»). Сфорца недоумевает: «Why, how is this?» («Почему, в чем дело?»), на что Изабелла укоряет его: «Would — would you drink without me?» («Неужели — неужели, ты хочешь выпить без меня?»). Изабелле удается остановить Людовико, но после того, как тот в следующей реплике вспоминает ее покойного мужа, к ней возвращается решимость отомстить:

Is a b e l l a .

Thanks, ye spirits of vengeance! [*Aside*]
 Now you shall taste the immortal wine, my lord,
 And drink a health to Cupid

[Изабелла. Благодарю вас, духи мести! [*Реплика в сторону*] / Теперь, мой господин, попробуй бессмертное вино / И выпей за здоровье Купидона. — *англ.*].

(Cornwall 1822, I: 31–32)

Движимая не маниакальной завистью к простодушному гению, а праведной жаждой мести и ненавистью к убийце любимого мужа, Изабелла все же едва не отказывается от своего намерения. Осознание того, что она преступает нравственный закон и совершает смертный грех, душевный порыв к милосердию, страх перед отнятием чужой жизни, невольная жалость пронзают Изабеллу сразу же после того, как Людовико произносит тост за ее здоровье, желая ей «не знать ни часа горя» («I'll drink to thee, my queen. <...> May you ne'er know an hour of sorrow» [Cornwall 1822, I: 31]). Очевидно, что Пушкин заимствует у Корнуола не только эфематические словесные формулы, но и последовательность событий, дающую психологическую мотивировку восклицанию персонажа. Подобно Изабелле, пушкинский Сальери реагирует на дружеский тост, которым Моцарт признает его равным гению («За твое / Здоровье, другъ, за искренний союзъ, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двухъ сыновей гармоніи»), но, в отличие от героини Корнуола, не успевает задержать ход событий.

- с. 11 *Слушай же, Сальери, / Мой Requiem.* (Играетъ.) *Ты плачешь?* — «Реквием» Моцарта был довольно неплохо известен в России, и у Пушкина была возможность слышать его полностью в концерте Петербургского филармонического общества 22 февраля 1828 г. (Ливанова 1956: 13). По-видимому, именно этот концерт вспоминала А.О. Смирнова-Россет, считавшая, правда, что он состоялся в сезоне 1829 г.: «После нового года балы, вечера, и концерты участились. Фирс Голицын меня зазвал в Филармоническую залу, где давали всякую субботу концерты: Requiem Моцарта, Création Гайдна, симфонии Бетховена, одним словом, серьезную немецкую музыку. Пушкин всегда их посещал» (Пушкин в воспоминаниях 1998, II: 148; Эйгес 1937: 176). О предыдущем исполнении «Реквиема» в Петербурге 31 марта 1826 г. Пушкин мог читать в статьях Булгарина в «Северной пчеле»

(1826. № 40. 3 апреля. С. 3–4; подробнее см. выше, а также: Кац 2008: 74–75, 80) и Улыбышева в «Journal de St. Pétersbourg» (1826. № 48; Алексеев 1935: 531–532). Кроме того, весной 1828 г. «Московский телеграф» упомянул о состоявшемся 28 марта московском концерте, в котором прозвучало несколько номеров из «Реквиема» (Эйгес 1937: 175, примеч. 2). Журнал отметил дурное исполнение, превратившее «Реквием» в «пародию на несравненную и гениальную музыку» (МТ. 1828. Ч. 20. № 8. С. 526–527; ср. невольную пародию слепого скрипача на арии Моцарта). Елизавета Ушакова (в замужестве Киселева), младшая из сестер, у которых Пушкин часто бывал в Москве с 1826 по 1830 г., пела в любительском хоре, который исполнял «Реквием» (Киселева 1899: 359), — возможно, в присутствии Пушкина (Эйгес 1937: 175–176). Таким образом, существует некоторая вероятность того, что Пушкин помнил звучание хотя бы отдельных частей «Реквиема» и представлял себе, какое именно место из него должен играть Моцарт. В опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» здесь звучит самое начало первой части «Реквиема» (хор поет его за кулисами); современные постановщики пушкинской пьесы чаще отдают предпочтение разделу «Lacrimosa».

Не менее вероятно, что Пушкин знал текст «Реквиема» (латинская заупокойная месса с некоторыми изменениями) — или в оригинале (если, допустим, он видел ноты), или во французском переводе, который очень часто печатался *en regard* с оригиналом (см., например: La Mennais 1828: 524–531). Как кажется, первый стих «Реквиема», повторяющийся и в его последней части: «Requiem aeternam dona eis, Domine» (фр. «Seigneur, donnez-leur le repos éternel»; перевод: «Дай им вечный покой, Господи»), обыгрывается в жалобе Моцарта: «Мнѣ день и ночь *покоя не даётъ* / Мой черный человѣкъ» (Долинин 2007: 122). Пушкину наверняка было известно, что в состав «Реквиема», кроме молитв за упокой души умершего, входил и гимн «Dies irae» («День гнева»), разделенный у Моцарта на шесть номеров, — грозное напоминание о Страшном Суде, на котором не останется безнаказанным ни одно тайное преступление: «Judex ergo cum sedebit /

quidquid latet, apparebit: / Nil inultum remanebit [Итак, когда судья начнет суд, / Все скрытое будет обнаружено, / И ничто не останется неотомщенным. — *лат.*]. В финале гимна (у Моцарта — второй части «Реквиема») появляется мотив плача, но это не оплакивание усопшего, а слезы вызванного на Суд преступника, страшашегося казни: «Lacrimosa dies illa, / que resurget ex favilla / judicandus homo reus» (букв. пер.: «Этот день слез, / Когда восстанет из праха / И предстанет перед судом виновный человек»).

Даже если пушкинский Моцарт не артикулирует слова «Реквиема», они неотделимы от его музыки и, следовательно, должны рассматриваться как подтекст сцены, вносящий в нее дополнительные смыслы. Играя «Реквием», Моцарт, с одной стороны, «отпевает сам себя» (Бонди 1978а: 302) и молит Бога о прощении грехов, но с другой, предаёт Божьему Суду своего убийцу, которому, хотя он сам этого еще не ведаёт, уготован «день слез» и, как сказано в «Реквиеме», «горькое пламя» («Confutatis maledictis, / flammis acribus addictis»).

- с. 11 *Эти слезы / Впервые лью: и больно и приятно...* — Подобные амбивалентные чувства, связывающие удовольствие с насилием, болезнью или смертью, испытывают и герои всех других «маленьких трагедий». Барон в «Скупом рыцаре» сравнивает себя с садистическим убийцей: «Нас уверяют медики: есть люди, / В убийстве находящие приятность. / Когда я ключ в замок влагаю, то же / Я чувствую, что чувствовать должны / Они, вонзая в жертву нож: приятно / И страшно вместе» (Пушкин 1937–1959, VII: 112; Благой 1931: 232). Дон Гуан в «Каменном госте» вспоминает свою умершую любовницу: «Странную приятность / Я находил в ее печальном взоре / И помертвевших губах. Это странно» (Пушкин 1937–1959, VII: 139; Благой 1931: 232). В «Пире во время чумы» Председатель благодарит «задумчивую Мери» за исполнение жалобной песни о чуме — «унылой и приятной» (Пушкин 1937–1959, VII: 177).
- с. 11 *Когда бы всё такъ чувствовали силу / Гармони! Но нѣтъ: тогда бѣ не могъ / И мѣръ существовать; ни кто бѣ не сталь / Заботиться о нуждахъ низкой жизни; / Всё предались бы*

вольному искусству. — М.С. Альтман связал мысль Моцарта с мифом о происхождении цикад, изложенным устами Сократа в диалоге Платона «Федр». Сократ рассказывает, что после рождения Муз и, вместе с ними, пения многие люди были настолько поглощены страстью к новому наслаждению, что за песнями забывали есть и пить и умирали, даже не замечая этого. От этих одержимых музыкой людей и произошли цикады, которым не нужно заботиться о пропитании, — любимицы и прислужницы Муз (Альтман 1971a: 38–39; Альтман 1971b: 119). Хотя у нас нет никаких данных о знакомстве Пушкина с «Федром» (соответствующий том французского собрания сочинений Платона, имевшийся в его библиотеке, вышел в свет только в 1831 г. и остался неразрезанным: Platon 1831: 78 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 311, № 1267]), он мог знать миф (не получивший, правда, широкого распространения) из каких-то других источников. См., например, справку в популярном французском словаре мифологических сюжетов: «Les Grecs <...> racontaient que certains hommes, enchantés de la voix des Muses, s'étaient laissés mourir de faim, occupés qu'ils étaient du soin de les écouter et de les imiter, et que les Muses, touchées de leur sort, les avaient métamorphosés en cigales [Греки <...> рассказывали, что некоторые люди, очарованные голосом Муз, умирали от голода, ибо не заботились ни о чем, а только слушали их и им подражали, и что Музы, тронутые их судьбой, превратили их в цикад. — *фр.*]» (Noël 1823, I: 345).

- с. 11 *Насъ мало избранныхъ, счастливецъ праздныхъ, / Пренебрегающихъ презрѣнной пользой, / Единого прекраснаго жрецовъ.* — Начало реплики перекликается с новозаветной формулой «мнози бо суть звани, мало же избранныхъ» — «много званых, а мало избранных» (Мф. 20: 16; 22: 14; см.: Библия 1822: 66, 73); ср. фр. пер.: «parce qu'il y en a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus» (Bible 1815: 26, 30 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 158, № 604]); см.: Белый 1995: 100; Косталева 1996: 48; Сурат 2009: 414). На цитату из Библии накладывается другая, шекспировский подтекст, указанный Л.И. Вольперт (Вольперт 2007: 235), — слова короля Генриха V из одноименной хроники: «We few, we happy few, we band

of brothers [Нас немногих, нас немногих счастливых, нас, дружину братьев. — *англ.*]» (акт IV, сцена 3; фр. пер.: «...de nous, petit nombre d'heureux, troupe de frères» [Shakespeare 1821, XI: 117]). Генрих, образец благородства и доблести, обращается к своим соратникам перед решающей битвой, прославляя рыцарскую честь и обещая им, что их подвиги будут помнить «до конца времен». Этот же монолог, возможно, отразился в придуманном Пушкиным названием мифического английского оригинала «Скупого рыцаря» — «The Covetous Knight» (см.: Долинин 2007: 97–100).

Как многократно отмечалось в пушкинистике, реплика Мольера отвечает на два монолога Сальери в первой сцене, повторяя и переосмысляя ключевые для них слова «праздничный», «избран», «жрецы», «польза» (Викторович 1981: 176; Беляк, Виролайнен 1995: 110; Косталевская 1996: 48; Reid 1995: 108; Сурат 2009: 414). Пейоративное выражение «презренная польза» впервые встречается у Пушкина в черновиках к стихотворению «Поэт и толпа» (Пушкин 1937–1959, III: 709; о его связях с МиС см. выше, с. 130). Формула «единого прекрасного жрецы» имеет то же происхождение, что и «жрецы музыки» Сальери (см. выше, с. 129), но более широкое значение. Из поэтических примеров ближе всего к ней подходит стих в «Послании М.Т. Каченовскому» (1820) Вяземского: «Пред праздную толпой, как жадные бойцы, / Свой унижают сан *прекрасного жрецы*» (Вяземский 1986: 150; курсив мой. — А.Д.).

- с. 12 *А Бонаротти? или это сказка / Тупой, бессмысленной толпы — и не был / Убийцею создатель Ватикана?* — Легенда о том, что Микеланджело Буонаротти распял и/или заколол своего натурщика, чтобы добиться полного правдоподобия в изображении умирающего Христа, имела чрезвычайно широкое хождение в европейской культуре XVIII — начала XIX в. (см. выше, с. 159). Речь шла о приписывавшейся Микеланджело картине «Распятие Христа», которая находилась тогда в картезианском монастыре Св. Мартина в Неаполе, а позднее бесследно исчезла. Хотя первое письменное изложение легенды относится к 1641 г. (см.: Delon 1995: 79), в Европе о ней узнали из «Нового путешествия по Италии» (1694)

француза Максимилиана Миссона — чрезвычайно популярной книги, выдержавшей множество изданий и переведенной на английский, немецкий и голландский языки. Описывая монастырь Св. Мартина, Миссон отметил богатое убранство апартаментов настоятеля, «достойных принца», где, «помимо всего прочего, находится знаменитое Распятие Микеланджело, написанное, как утверждают, с натуры, коей послужил какой-то крестьянин, которого художник распял специально для этой цели. Это сильно смахивает на выдумку, хотя здесь ее настойчиво выдают за правду» (Misson 1722: 32). В «Письмах об Италии» Шарля де Бросса (см. о них выше, с. 131–132) тоже имеется рассказ о посещении монастыря Св. Мартина. «Именно здесь, — сообщает де Бросс, — показывают пресловутое „Распятие“ Микеланджело, списанное с натуры. Вы знаете эту старую сказку („ce vieux conte“»)» (Brosses 1799, II: 139).

«Старая сказка» о Микеланджело-убийце так или иначе упоминается в большинстве других путешествий и путеводителей по Италии, причем все авторы считают ее нелепым вымыслом. Знаменитый французский астроном де Лаланд в своем обстоятельном «Путешествии в Италию» (1769; вероятно, эту книгу имел в виду Пушкин, когда намеревался включить Лаланда в круг чтения Евгения Онегина — Пушкин 1937–1959, VI: 632) объяснил происхождение легенды следующим образом:

...un petit crucifix <...> peint par Michel-Ange, d'une expression si frappante, qu'une personne dans l'admiration disoit qu'il falloit que Michel-Ange eût crucifié réellement un homme pour lui servir de modèle; cette manière de louer le tableau a passé de bouche en bouche, et l'on en a fait une histoire positive qui est rapportée dans beaucoup de livres [...маленькое распятие <...> кисти Микеланджело, которое столь поражает своей выразительностью, что кто-то в восторге мог сказать, что Микеланджело, должно быть, на самом деле кого-нибудь распял и скопировал модель; этот панегирик картине стал переходить из уст в уста, и из него сделали историю о подлинном происшествии, которую рассказывают во многих книгах. — *фр.*].

(De Lalande 1790: 307)

Французский биограф Микеланджело, аббат Ошекорн, назвал легенду «смехотворным обвинением» («ridicule imputation» [Hauchecorne 1783: 410]); любитель искусств Жак Деларош — «абсурдной басней» («fable absurde» [De la Roche 1783: 293]); мадам Жанлис — «клеветой столь же абсурдной, сколько омерзительной» («calomnie absurde autant qu'atroce» [Genlis 1805: 101; Genlis 1825: 59]).

Пушкин мог узнать легенду как из многочисленных французских книг об Италии и итальянском искусстве (в том числе вышеупомянутых), так и из нескольких литературных источников, ранее установленных в пушкинистике. А.М. Эфрос нашел упоминания о легенде не только в поэме Лемьера «Живопись» и примечании к ней (см. выше, с. 159–160), но и в «Письмах русского путешественника» Карамзина, где говорится: «Показывая Микель-Анджелову картину Распятия Христова, рассказывают всегда, будто бы он, желая естественнее представить умирающего Спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью; но анекдот сей совсем невероятен» (Карамзин 1984: 53; Эфрос 1933: 88).

Н.О. Лернер указал на фразу в романе маркиза де Сада «Жюстина, или Злоключения добродетели»: «Et quand Michel-Ange voulut rendre un Christ au naturel, se fit-il un cas de conscience de crucifier un jeune homme, et de le copier dans les angoisses» («И когда Микеланджело хотел натурально изобразить Христа, он не посоветился распять какого-то молодого человека и воспроизвести его мучения» [Sade 1797: 319–320; Лернер 1929: 217]). Эти слова у де Сада произносит врач Роден, который ссылается на пример Микеланджело, чтобы объяснить свое намерение заживо анатомировать собственную дочь. Фанатик науки, считающий себя великим человеком, Роден, как пушкинский Сальери до финальных стихов трагедии, верит в истинность легенды о Микеланджело и оправдывает убийство, если оно совершается ради высокой цели: «Aussi, le meurtre est un plaisir. — Je dis plus: il est un devoir» («Следовательно, убийство — это удовольствие. Скажу больше: это долг» [Sade 1797: 322]; ср. слова Сальери в финале пьесы: «...и больно, и приятно, / Какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ, / Какъ будто ножъ цѣлебный

МОЦАРТЬ И САЛЬЕРИ

мнѣ отсѣкъ / Страдавшій членъ!»). Очевидные параллели между аргументами врача-убийцы в «Жюстине» (подробнее о них см.: Delon 1991), с одной стороны, и музыканта-убийцы в МиС, с другой, как кажется, намекают на связь пушкинского героя с монструозным, психо-патологическим изводом европейского Просвещения.

Анэологическія эпиграммы

Под этим общим заглавием в СЦ 1832 и затем в СтСЦ появился цикл из четырех стихотворений, написанных элегическим дистихом и сочиненных в Болдине в 20-х числах сентября — первой половине октября 1830 г. Хотя стихотворения создавались в компактный промежуток времени (автограф «Труда», наиболее раннего из них, датируется не ранее 20 сентября — не позднее 1 октября, «Царско-сельская статуя» датирована в рукописи 1 октября, а «Отрок» и «Рифма» — 10 октября), они, по видимому, не были связаны единством замысла*. К тому же времени относятся и другие пушкинские опыты в элегическом дистихе — полемическая эпиграмма «К переводу Илиады» («Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера...»), набросанная на одном листе (ПД 131) с «Царско-сельской статуей» и началом записи стихотворения «Труд» и сразу же густо зачеркнутая, и написанное в совершенно иной тональности двустишие «На перевод Илиады» («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи...»); дата в автографе 8 ноября 1830 г.).

В качестве единой группы эти четыре эпиграммы оказались выделены в первом варианте списка текстов для будущей Третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» (ПД 515), датирующемся 1830 — сентябрем 1831 г.; там они расположены

* С другой стороны, нельзя не отметить тематическую общность пушкинских ранних элегических дистихов 1829–1830 гг., содержание которых связано с разными аспектами поэтического творчества (или искусства вообще).

в такой последовательности: «Труд — Ц<арскосельская> С<та-
туя> — Рифма — Рыб<ак> [т.е. „Отрок“]» (Рукою Пушкина
1935: 256–257). В перебеленном варианте того же списка, состав-
ленном 5–14 сентября 1831 г. (ПД 716), к этой группе прибавле-
но стихотворение «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные
розы?..», обозначенное в перечне как «К Дельв<игу>» и поме-
щенное первым. Все эти пять текстов объединены фигурной
скобкой и условно озаглавлены «Экзам<етры>» (Рукою Пуш-
кина 1935: 260).

В последующих пушкинских изданиях — вышедших
и планировавшихся — единство и последовательность «анфо-
логических эпиграмм» не были сохранены, равно как и заглавие
цикла. Уже в Стих 1832 между «Рифмой» и «Трудом» помещена
эпиграмма «На перевод Илиады», а в планировавшемся собра-
нии стихотворений 1836 г. тексты предлагалось расположить
в ином порядке («Труд», «Рифма», «Отрок», «Царско-сельская
статуя»), включив в большой раздел «Эпиграммы, надписи
и проч.» (ПД 851; первоначальное заглавие раздела «Подража-
ния древним» (л. 3) было Пушкиным зачеркнуто), куда, наряду
с гекзаметрами и другими элегическими дистихами, должны
были войти эпиграммы, написанные более привычными сил-
лабо-тоническими размерами (см.: Пушкин 1999, II: 1, 365).

Выбор такого жанрового заголовка*, по-видимому,
был связан с местом первой публикации цикла — выпуском

* Прежде с «антологическим» заглавием Пушкин напечатал эпиграмму
на А.Н. Муравьева «Лук звенит, стрела трепещет...», появившуюся
в «Московском вестнике» (1827. Ч. II. № VI. С. 124) под названием «Эпи-
грамма (из Антологии)»; заглавие «Антологический отрывок», под кото-
рым в «Новостях литературы» была опубликована ранняя редакция сти-
хотворения «Дионея» («Подруга милая! я знаю, от чего...» [Новости
литературы. 1825. Кн. XII. № 4. Апрель. С. 50]), вероятно, было дано изда-
телем журнала А.Ф. Воейковым — в беловом автографе стихотворение
было озаглавлено «Идиллия», в сборнике 1826 г. оно появилось под на-
ванием «Дионея» (см.: Пушкин 1937–1959, II: 684–685, 1098; ср.: Мальчу-
кова 1990: 60). Высказывалось также предположение (см.: Ботвинник
1979: 155; Добрицын 2008: 462–465), что к авторскому заголовку восходит
название «Антологическое стихотворение», данное в сборнике Лонгино-
ва–Полторацкого знаменитому «Нет, я не дорожу мятежным наслаж-
дением...» (см.: Пушкин 1937–1959, III: 1204), что, однако, не подтверждается
другими авторитетными списками.

«Северных цветов», посвященных памяти Дельвига. Для Пушкина именно Дельвиг был образцом в освоении форм и «духа» античной поэзии вообще и антологической поэзии в частности (см.: Вацуро 1978: 240–241; Григорьева 1981: 127; Кибальник 1986: 156–158; Кибальник 1990: 201–205). Так, первый опыт Пушкина в элегических дистихах, непосредственно предшествовавших созданию болдинских «анфологических» эпиграмм, был непосредственно связан с личностью Дельвига, героя и адресата «Загадки» («Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...»), сочиненной, согласно принятому комментаторскому мнению, как отклик на выход его «Стихотворений» 1829 г. (см.: Блюмбаум, Охотин 2012: 560). Дельвиговские реминисценции ожидаемо обнаруживаются и в комментируемом цикле болдинских «анфологических эпиграмм» (см. ниже в коммент. к стихотворениям «Царско-сельская статуя», с. 190–191, и «Труд», с. 235–236, а также: Кибальник 1986: 157–158; Кибальник 1990: 202, 204). С памятью о Дельвиге будет связан и еще один более поздний пушкинский опыт в элегических дистихах — стихотворение «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...», 1836).

Антологическая традиция «просвечивала» и в самом заглавии дельвиговского альманаха, обыгрывавшем устойчивую метафору «стихи — цветы» (греческое слово «антология» буквально значит ‘собрание цветов’, ‘цветник’; о переосмыслении этой метафоры в «Кто на снегах возрастил...» см.: Блюмбаум, Охотин 2012: 560–562). Кроме того, антологические циклы не раз возникали в истории дельвиговской издательской практики: в СЦ 1825 были напечатаны «Цветы, выбранные из греческой анфологии» Д.В. Дашкова (об этом цикле см.: Поэты 1820–1830-х, I: 70–71, 699–702; примеч. В.Э. Вацуро; Вацуро 1978: 16–17), в СЦ 1829 — «Антологические стихотворения» Баратынского (об истории этой подборки в связи с эволюцией антологического жанра см.: Мартыненко 2016).

На этом фоне «анфологические эпиграммы» оказывались напоминанием о заслугах Дельвига, сумевшего, по словам Пушкина, «так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век и <...> так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы» («Отрывки из писем,

мысли и замечания» [Пушкин 1937–1959, XI: 58]), данью его памяти и развитием его поэтических принципов. Косвенным подтверждением такого коннотирования «анфологичности» в СЦ 1832 (ср.: Мальчукова 1986: 81) может служить тот факт, что эпитафия Дельвигу, написанная Деларю («Гимны любви по внушению Муз в тишине я слагаю, / Но лишь о Дельвиге я грустную песнь поведу, — / Чувствую: слезы в очах, животворней влиянье бессмертных... / Музы! знать, память о нем вам, как и дружбе, мила!» [СЦ 1832: 157, 2-й паг.]), получила сходный заголовок — «*Анфологическое четверостишие*».

Интерпретация самого жанра «анфологических эпиграмм» применительно к этой пушкинской подборке вызывала разногласия исследователей. В существенном числе работ (см., например: Благой 1967: 512–517; Грехнев 1976: 32–38; Григорьева 1981: 128–138) акцент делался на определении «*анфологические*» и, исходя из этого, стихотворения трактовались в более широкой парадигме «опытов в антологическом роде» и «подражаний древним» (о важных различиях между этими понятиями применительно к пушкинским циклам см.: Мальчукова 1990; ср. также: Рак 2005), причем основным признаком «антологичности» оказывалось отражение «эллинского духа», античного мировоззрения или мироощущения, что позволяло неоправданно прямолинейно сближать болдинские анфологические тексты с гомеровским эпосом (Благой 1967: 512–517) или видеть в них воссоздание античного мира или античной мифологии (ср.: Грехнев 1976: 31–47; критический разбор см.: Мальчукова 1986: 64–66). Между тем существенно, что все эпиграммы, входящие в цикл, воспроизводя античную форму, говорят о предметах, людях и явлениях, принципиально не-античных (ср.: Там же: 65–71), принадлежащих Новому времени (рифма, статуя в Царском Селе работы П.П. Соколова) или даже индивидуальной творческой рефлексии («Груд»).

По всей видимости, заглавие цикла имеет в виду не отсылку к антологической традиции в широком смысле, но определенным тип эпиграммы (см. об этом: Там же: 64, 78–80; Мальчукова 1990: 60–65), противопоставленный новым разновидностям этого жанра и восходящий к знаменитому античному образцу — Греческой Антологии, сборнику античных,

эллинистических и византийских эпиграмм (около 4000 стихотворений), составленному в X в. Константином Кефалой (краткую характеристику Греческой Антологии см.: Гаспаров 2000: 246–282; Beckby 1957–1958, I: 9–62). Антология Кефалы в подлинном виде не сохранилась, но дошла до нас благодаря двум ее переработкам — более ранней и более полной «Палатинской антологии» (или Палатинской рукописи; составлена около 980 г., названа по месту обнаружения — Палатинской библиотеке Гейдельберга) и более поздней и сокращенной «Антологии Плануда» (составлена в 1239 г. византийским филологом Максимом Планудом). Первой европейскую известность получила «Антология Плануда», впервые напечатанная в 1494 г. и вплоть до конца XVIII в. служившая основным источником знаний о греческой эпиграмматической традиции, породив множество переводов и подражаний.

Полная публикация «Палатинской антологии» состоялась только в 1772–1776 гг. (издание Ф. Брунка (Brunck) «*Analec-ta Veterum Poetarum Graecorum*»), на волне всплеска интереса — после трудов И.-И. Винкельмана — к греческой античности как историческому периоду и важнейшему культурному образцу. В тот же период вышли еще два комментированных издания «Палатинской рукописи», подготовленные Ф. Якобсом (Jacobs) — 13-томное (1795–1822) и более компактное 3-томное (1813–1817), а также было выпущено новое издание «Антологии Плануда» («*Anthologia Graeca cum versione Latina Hugonis Grotii*», 1795–1822), снабженное латинскими переводами греческих эпиграмм, выполненными в 1630–1631 гг. Гуго Гроцием. Популяризации и растущей европейской славе Греческой Антологии в 1770–1810-е гг. немало способствовала публикация немецких переводов И.-Г. Гердера («*Blumen, aus der Griechischen Anthologie gesammelt*»), одного из основоположников нового, исторического взгляда на античное культурное наследие, понимаемое как воплощение подлинного «греческого духа», а также появление антологических циклов Шиллера и Гете, которые — ориентируясь на Гердера, передавшего античную метрику силлабо-тоническим эквивалентом, — продолжали освоение гекзаметра и элегического дистиха (об истории издания и рецепции Греческой Антологии в Европе и в России см.: Батюшков,

Уваров 1820: 18–19; Hutton 1946; Beckby 1957–1958, I: 62–86, 90–99; Кибальник 1990; Гаспаров 2000: 246–247, 255–256; Klenin 2002: 138–139, 182–185).

Эту новую концепцию антологической эпиграмматической поэзии в России транслировали арзамасцы С.С. Уваров и К.Н. Батюшков, выпустившие в 1820 г. в числе 70 экземпляров анонимную брошюру «О греческой антологии» (Батюшков, Уваров 1820), в которой, помимо обстоятельной статьи Уварова, были напечатаны 13 русских и 12 французских стихотворных переводов антологических эпиграмм, выполненных соответственно Батюшковым и Уваровым (об этом издании см.: Батюшков 1885–1887, I: 421–423, 433–434; Кибальник 1990: 69–75; Майофис 2008: 405–413). Следуя в своем теоретико-историческом рассуждении за Гердером, Уваров неоднократно подчеркивал отражение в антологии «нравственного бытия народа», самого духа древних, а также акцентировал внимание на особой форме (в том числе стихотворном размере) и стилистике антологической эпиграммы, отличающих ее от новейших образцов жанра:

Надобно объяснить с точностию то, что Греки понимали под словом *эпиграмма*. Мы называем эпиграммою краткие стихи сатирического содержания, кончащиеся <sic!> острым словом, укоризною, или шуткою. Древние давали сему слову иное значение. У них каждая небольшая пиеса, размером элегическим писанная (т.е. гекзаметром и пентаметром), называлась эпиграммою. Ей все служит предметом. <...> Часто, она ни что иное, как мгновенная мысль, или быстрое чувство, рожденное красотою природы или памятниками художества. <...> Она почти никогда не заключается разительною, острою мыслию, и чем древнее, тем проще. <...> Все предметы художеств, все явления природы, все случаи гражданской жизни могли служить поводом к надписи.

(Батюшков, Уваров 1820: 5–6; разрядка моя. — А.Б.)

Однако в своих переводах конкретных эпиграмм (см. перечень оригиналов по «Палатинской антологии»: Кибальник 1990: 70–71) ни Батюшков, ни Уваров не пытались воспроизвести

«метрические формы древних» (Батюшков, Уваров 1820: 5; ср. сожаление Кюхельбекера в рецензии на брошюру о том, что «в переводах не сохранены размеры подлинника»: Кюхельбекер 1979: 450) и, очевидно, ориентировались на более старую — французскую — традицию переложений из Антологии* и их русские переводы. Так, в своих текстах Уваров использовал в основном 12-сложник, а также декасиллаб и неравносложный стих вольной рифмовки, в котором комбинируются 12- и 8-сложные (и в одном случае 12- и 10-сложные) строки; в свою очередь, Батюшков выполнил свои переводы вольным ямбом (интерпретацию такого выбора см.: Майофис 2008: 406–409).

Элегический дистих в переводах из Антологии, опробованный уже в переложениях А.Х. Востокова 1800-х гг. (см.: Кибальник 1990: 58–59), канонизировал Д.В. Дашков, издатель брошюры Батюшкова и Уварова, начавший работу над своими антологическими переложениями еще в конце 1810-х гг., но опубликовавший их только в середине 1820-х гг. (СЦ 1825. С. 305–312, 2-й паг.; ПЗ на 1825. С. 278–286; МТ. 1827. Ч. 17. № 17. Отд. II. С. 3–11; 1828. Ч. 19. № 1. С. 46–52). И избранный Дашковым метр, и само заглавие цикла — «Цветы, выбранные из греческой анфологии» — свидетельствовали о последовательной ориентации на Гердера и новую немецкую традицию (Поэты 1820–1830-х, I: 70–71; Кибальник 1990: 133–134; Майофис 2008: 405), которая к концу 1820-х гг. получала все большее распространение. Важную роль для утверждения элегического дистиха как размера антологической эпиграммы сыграли оригинальные

* Эта традиция интерпретации антологических стихотворений, связывающая их прежде всего с легкой поэзией (*poésies légères*), оказалась весьма живучей все 1820-е гг. (см.: Кибальник 1990: 44–47, 66 и др.; Klenin 2002: 139). Показательно, что два заметных «антологических» сборника конца 1820-х гг. — «Опыты в антологическом роде...» А.Д. Илличевского (СПб., 1827) и «Опыт русской анфологии...» М.А. Яковлева (СПб., 1828) — представляли собой «антологии» в этом старом смысле, то есть собрание «мелких стихотворений, как оригинальных, так и переведенных с Греческого, Латинского, Немецкого и других языков» (Яковлев 1828, III), «собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений» (подзаголовок книги Илличевского) по образцу «Французской антологии» 1816 г. О специфике «антологий» Илличевского и Яковлева и их рецепции в критике см.: Мартыненко 2016.

и переводные «опыты в антологическом роде» ближайших пушкинских друзей — Кюхельбекера и Дельвига, создававшиеся под влиянием немецких образцов, не только Гердера, но и Шиллера (Кибальник 1990: 112–124; о переключках «Анфологических эпиграмм» с текстами Дельвига см. подробнее выше и ниже, с. 174, 190–191, 235–236). Можно предполагать, что *непереводные* антологические эпиграммы Дельвига послужили ближайшим ориентиром для цикла *оригинальных* «анфологических эпиграмм» Пушкина, сочиненных в Болдине.

Вслед за Дельвигом, последовательно выступавшим за воспроизведение античных форм в «древних» жанрах (помимо антологических эпиграмм, это ясно видно в дельвиговских опытах в жанре идиллии — см. об этом: Вацура 2000b: 533–537), Пушкин, очевидно, воспринял гердеровскую (и общеромантическую) идею подражания древним через воспроизведение античных форм — ср. например, один из тезисов статьи «О поэзии классической и романтической» (1825): «Если вместо формы стихотв<орения> будем [брать] за основание только дух, в котором оно написано, то никогда не выпутаемся из определений» (Пушкин 1937–1959: XI, 36; ср.: Мальчукова 1990: 62). Таким образом, выбор элегического дистиха для болдинских эпиграмм, а также для последующих оригинальных и переводных «анфологических опытов» подчеркивал их жанровую специфику, отделяя от других видов эпиграммы.

О релевантности внутрижанровой типологии эпиграммы для Пушкина свидетельствует его высказывание, оставшееся в «Материалах к Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827), с четким противопоставлением антологической эпиграммы «эпиграмме маротической» (то есть написанной в духе французского поэта XVI в. Клемана Маро) и «остроумной», «пуантированной» эпиграмме: «Как можно переводить эпиграммы? Разумею не антологические, в которых развертывается поэтическая прелесть, не Маротическую, в которой сжимается живой рассказ, но ту, которую Буало определяет словами: *Un bon mot de deux rimes orné*» (Пушкин 1937–1959, XI: 61; ср.: Мальчукова 1986: 78–80; Мальчукова 1990: 61–62).

Любопытно, однако, что намеченная Пушкиным система оппозиций выдает, судя по всему, более архаичный источник

его жанровых воззрений. Вероятно, противопоставление «поэтической прелести» антологической эпиграммы эпиграммам Маро восходит к статье «Эпиграмма» в «Философском словаре» Вольтера (1771), который, вопреки европейской традиции XVI–XVIII вв., впервые поставил «простую» (naïve), «изящную и прелестную» эпиграмму Греческой Антологии выше «новой», «острой» эпиграммы, восходящей к Марциалу и Катулле и получившей предельное воплощение в «грубых», согласно концепции Вольтера, эпиграммах Маро (см.: Hutton 1946: 62–63):

Ce mot <épigramme> veut dire proprement *l'inscription*; ainsi une épigramme devait être courte. Celles de l'anthologie grecque sont pour la plupart fines et gracieuses; elles n'ont rien des images grossières que *Catulle* et *Martial* ont prodiguées, et que Marot et d'autres ont imitées [Это слово <эпиграмма> буквально значит *надпись*; таким образом эпиграмма должна быть краткой. Те, что составляют Греческую Антологию, в большей своей части прелестны и изящны; в них нет тех грубых картин, которым были так привержены *Катулл* и *Марциал* и которым подражал Маро и другие. — *фр.*].

(Voltaire 1784–1789, XL: 29; Voltaire 1818, XXIV: 540*)

Статья Вольтера и помещенный в ней цикл эпиграмм в манере Греческой Антологии («Diverses Epigrammes tirées de l'Anthologie grecque, et traduites en vers français»), переведенных автором «Философского словаря», «реабилитировали» антологическую эпиграмму изнутри классицистической эстетики, выдвинув в качестве важнейшего критерия оценки этого жанра категории вкуса и изящества. Вольтеровские переводы эпиграмм были объявлены образцово передающими идею древнего антологического жанра в соответствующей статье** «Лицея» Лагарпа («Voltaire qui savait cueillir si habilement la fleur de chaque objet

* Последнее издание было в библиотеке Пушкина (Библиотека Пушкина 1910: 361–362, № 1491; все страницы соответствующего тома разрезаны).

** Эта глава «Лицея» — «Об эпиграмме и надписи древних» — была, безусловно, хорошо знакома Пушкину: в 1814 г. ее перевод, напечатанный в «Вестнике Европы», сделал И.И. Пущин (Пущин 1814: 115–119), по просьбе которого Пушкин переложил стихами помещенное там четверостишие Вольтера «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало», восходящее, в свою очередь, к эпиграмме Платона (см.: Пушкин 1999, I: 593–594).

a traduit les seules, qui remplissent l'idée que nous avons de cette espèce de poésie [Вольтер, который с такою ловкостью умел выбирать лучшие образчики всякого предмета, перевел те немногие <эпиграммы>, которые сходны с нашим понятием об этом роде поэзии]» [La Harpe 1817, II: 138])* , служившего для пушкинского и чуть более старшего поколения одним из важнейших источников представлений об истории древней и новой европейской литературы.

Как можно судить по высказываниям критиков и теоретиков 1820-х гг., вольтеровская концепция еще в это время сохранялась в «субстрате» представлений об антологической эпиграматике и не воспринималась как противоречащая новейшей — гердеровской — традиции. Так, в статье об эпиграмме в «Словаре древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопов приводил длинные выдержки из брошюры Батюшкова-Уварова и цитировал батюшковские переводы наряду с переводами И.И. Дмитриева, сделанными с вольтеровских переложений (см.: Остолопов 1821, I: 386–398, статья «Эпиграмма»); П.А. Плетнев в статье «Антологические стихотворения: „Муза“ и „К уединенной красавице“» (Соревн. 1822. Ч. 19. № 7. С. 17–32) сочувственно ссылаясь на рассуждение Уварова, но в своем определении антологической эпиграммы оказывался едва ли не ближе к Вольтеру: «Антологическая поэзия составляет прекраснейшую часть поэзии эпиграмматической, принимаемой в том значении, какое давали ей древние. <...> Но между всеми эпиграмматическими стихотворениями только те должно включать в разряд антологических, которые отличаются прелестью мысли, нежностью чувства и совершеннейшею отделкою стихов» (ППК–1: 109).

* Как следует даже из этой цитаты, для самого Лагарпа эстетическая ценность греческой антологической эпиграммы, «часто слишком затянутой и не имеющей ничего общего с тем, что мы называем эпиграммой» («beaucoup sont trop longues, et presque toutes n'ont rien de commun avec ce que nous nommons une épigramme» [La Harpe 1817, II: 138]), не была столь несомненна, в чем сказывается влияние длительной французской традиции, согласно которой антологическая эпиграмма, лишенная «соли» и пуантировки, объявлялась плоской и скучной и много уступающей как латинской эпиграмме Марциала, так и «новым» образцам жанра (см. об этом: Hutton 1946: 51–62, 71).

Критерии вкуса и изящества применительно к антологической эпиграмме, по-видимому, оставались релевантными для Пушкина и в 1830-е гг., дополняя формально-метрические признаки жанра.

В развернутой рецензии на СЦ 1832, появившейся в «Северной пчеле» (1832. № 18. 23 января. С. 1–4; № 19. 25 января. С. 1–4; подпись: П.С.), «Анфологические эпиграммы» были восторженно отмечены в ряду других, «прелестных» стихотворений Пушкина, помещенных в альманахе: «„Делибаш“, „Анчар, древо яда“, „Бесы“ и „Анфологические эпиграммы“ <...> превосходны, каждое в своем роде. Давным-давно не было печатано таких прелестных стихов Пушкина, как все сии пьесы. Ожил!» (ППК–3: 145–146). С другой стороны, литературные неприятели Пушкина — Полевой в «Московском телеграфе» (1832. Ч. 43. № 1. С. 112–117) и Надеждин в «Телескопе» (1832. Ч. 7. № 2. С. 295–304) — не удостоили антологический цикл (как, впрочем, почти все стихотворения, помещенные в альманахе) сколько-нибудь высокой оценки: по словам Надеждина, «стихотворения Пушкина, помещенные в „Северных цветах“, только что не портят альманаха, исключая одних „Бесов“ <...>, в коих слышен еще вольный скок его резвого одушевления» (ППК–3: 173). Откликаясь на выход Стих 1832, критик «Московского телеграфа» (1832. Ч. 43. № 4. С. 566–573) не упустил возможности задеть не только Пушкина, но и Дельвига, презрительно отозвавшись об антологических эпиграммах, помещенных в издании, как о «несчастных аномалиях, столь ярко противоречивших самородному дарованию покойного Дельвига», а эпиграмму «На перевод Илиады» прямо назвав «ничтожностью» (ППК–3: 181–182); сходные оценки «анфологических эпиграмм» Полевой повторил и в обзорной части рецензии на «Бориса Годунова» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 117–147): «Не будем говорить о пьесах ничтожных или подсказанных разными случаями, ни о мелочах, недостойных Пушкина, как-то: эпиграммах <...>, альбомном соре <...>, странных дистихах в *мнимо древнем* роде...», хотя и выделял «Труд» среди пьес, отличающихся особыми красотами (ППК–3: 211). Пересмотр критического отношения к «анфологическим эпиграммам»

Пушкина и другим его «опытам в антологическом роде» произошел, по-видимому, благодаря статьям Белинского, который, высоко оценивая «антологические пьесы» Пушкина как в рецензии на перевод «Римских элегий» Гете, выполненный А.Н. Струговщиковым (1840), так и в 3-й и 5-й статьях своего пушкинского цикла (1843; 1844), при этом заложил основу чрезвычайно широкого и размытого понимания «антологического рода» поэзии, далеко вышедшего за пределы жанровых представлений пушкинской эпохи.

1

ЦАРСКО-СЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ

(«Урну съ водой уронивъ, объ утесъ ее дѣва разбила...»)

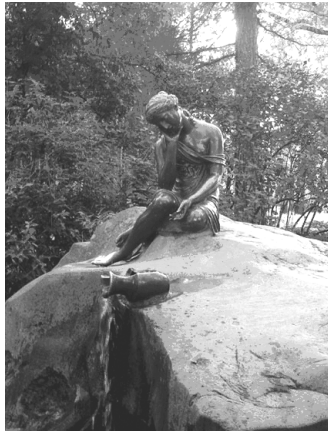
Автограф: ПД 131. Л. 1 — беловой с поправками, под заглавием «К Статуе в Ц<арском> С<еле>», на одном листе с автографом «[К переводу Илиады]» («Крив был Гнедич поэт...»); текст тщательно зачеркнут — л. 1), зачеркнутым началом беловой записи «Труда» (см. ниже, с. 228) и беловым с правкой автографом стихотворения «Румяный критик мой...» (дата перед текстом: «1 окт. 1830 Болд.» [л. 1 об.]; дата под окончанием стихотворения «10 окт<ября>» — л. 1). Автограф «К Статуе в Ц<арском> С<еле>» — первый текст, записанный на этом листке, под стихотворением отчерк — знак концовки и дата «1 окт<ября>». Описание см.: Зильберштейн 1926: 21–24; Модзалевский, Томашевский 1937: 55–56; Болдинские рукописи 2009, I: 122–123. Воспроизведение автографа см.: Зильберштейн 1926: 22; Болдинские рукописи 2009, II: 223.

Под условными обозначениями «Ц.С.» и «Статуя» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716 [см.: Рукою Пушкина 1935: 256–257, 260]).

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 45; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 171). При составлении оглавления и подготовке рукописи к набору рукой Плетнева чернилами вычеркнуто заглавие цикла «Антологические эпиграммы».

Стихотворение датируется, согласно помете в автографе, 1 октября 1830 г.

Статуя, которой посвящено стихотворение, — это «Молочница» («Девушка с кувшином») скульптора П.П. Соколова (1764–1835), украшающая фонтан в Екатерининском парке Царского Села, построенный по проекту генерал-майора А.А. Бетанкура (1758–1824) в 1810 г.



Сначала здесь стояла фигура из алебастра, а в 1816 г., когда Пушкин еще учился в Лицее, ее заменили на бронзовую (Семенов 2010: 13). Уже год спустя П.П. Свиньин отметил фонтан среди достопримечательностей Царского Села: «Прекрасная крестьянка сидит на граните в кручине о разбившейся кружке своей, из коей вытекает самая чистая вода во всем околдке» (СО. 1817. Ч. 40. № 34. С. 43–44; Свиньин 1817: 164 [ср. также французский перевод, помещенный в издании *en regard* с русским текстом: «Une jolie paysanne, assise sur un bloc de granit, verse des pleurs sur sa cruche brisée, d'où jaillit l'eau la plus pure de tous les environs» (Там же: 165)]; Свиньин 1997: 130). На раннюю популярность фонтана указывает и литография А.Е. Мартынова, вошедшая в его серию «Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1821–1822).

Скульптура Соколова современникам понравилась. В четвертой статье «О состоянии художеств в России», напечатанной в СЦ 1826 непосредственно перед «Отрывком из письма А. С. Пушкина к Д<ельвигу>», В.И. Григорович отметил: «Его статуя: молошница с разбитым кувшином, прелестна» (СЦ 1826: 87, 1-й паг.). Красотой статуи восторгался и И.Ф. Яковкин, автор первого путеводителя по Царскому Селу, восклицавший: «Посмотрите, как беденькая пригорюнилась! даже плачет, не от досады, а от горести на ее лице изображенной! Как выражено ее внутреннее сокрушение! какая точность в размере всей фигуры!» (Яковкин 1830: 120). Не исключено, что пушкинский рисунок пригорюнившейся Татьяны, сидящей в сходной позе меланхолии, на черновике строф XXXII–XXXIII третьей главы «Евгения Онегина» явился графической реминисценцией статуи, тем более что один из черновых стихов на том же листе — «Окаменев облокотилась» (Пушкин 1937–1959, VI: 321) — указывает на ассоциацию позы героини со скульптурой (Ступина 2012). Ср.:



(ПД 835. Л. 7 об.; воспроизведено:
Рабочие тетради 1995–1997, IV; Эфрос 1933: 300–301)

Программой для композиции послужила широко известная басня Лафонтена «La Laitière et le Pot au Lait» («Молочница и горшок с молоком»; кн. VII, басня 10; русские стихотворные переложения до 1830 г.: Сумароков 1781: 295–296; Штой 1793: 134–136 [анонимный]; Хвостов 1822: 206–208) — о крестьянке Перетте, которая пошла в город продавать молоко. По дороге она начала подсчитывать будущие барыши и строить далекие планы обогащения, но, размахтавшись, уронила и разбила горшок и осталась ни с чем (по Аарне-Томпсону, сюжет 1430 «воздушные замки»).

До Соколова к басне Лафонтена обращались многие французские живописцы и графики. Наибольшей известностью пользовалась одноименная картина Жан-Оноре Фрагонара (ок. 1770), которая трактует сюжет как грубый фарс: толстушка Перетта падает на землю вместе с горшком, задрыв юбку, а ее мечты, как дым, поднимаются в воздух. По мнению Р.О. Якобсона, Соколов вторил «эротической символике, взлелеянной Грезом в его „La Cruche cassée [Разбитом кувшине]“» (Якобсон 1987: 187), хотя связь этой картины (1772–1773) с басней весьма сомнительна. На ней изображена юная и несколько смущенная девушка в нарядном, но помятом платье, с оголившейся грудью и надетым на руку разбитым кувшином, в котором следует видеть аллегория потерянной невинности, а не басенный образ разрушенного «воздушного замка». Как бы то ни было, в пушкинской эпиграмме нет и следа ни от сюжета и дидактики литературного первоисточника, ни от эротической символики у Греза и отчасти Соколова. Можно предположить, что для Пушкина были важны лишь антикизирующие элементы композиции (классические формы, поза, прическа, свободные «греческие» одежды, обнаженная грудь), которые оправдывали выбор «Молочницы» как предмета поэтического экфрасиса, стилизованного под особый жанр греческих антологических эпиграмм — надписи к произведениям изобразительного искусства.

«Эпиграммы на произведения искусства составляют прекрасную часть Греческой Антологии, — писал Гердер, чьи переводы греческих эпиграмм оказали сильнейшее воздействие на восприятие и усвоение последних не только в Германии,

но и в России. — В них многое столь выразительно, элегантно и изящно, что нам часто кажется, будто поэт соревнуется с художником. Но соревнования нет: поэт лишь следует за художником, либо остроумно объясняя произведение последнего, либо точно описывая чувство, которое тот хотел вызвать» (Herder 1888: 217). Среди эпиграмм этого типа, помещенных в книгах IX и XVI Греческой Антологии, более двухсот представляют собой надписи к статуям. Поэты в основном поясняют сюжеты изваяний или восхищаются миметическим мастерством ваятелей, чьи скульптуры выглядят «как живые»: живой бык пытается покрыть бронзовую «Телку» Мирона, Афродита (Венера) недоумевает, где Пракситель видел ее нагой, и т.п. Большая часть греческих надписей к статуям в XVIII в. была многократно переведена и переложена на основные западноевропейские языки и получила самую широкую известность.

Первые русские переводчики антологических эпиграмм обычно пользовались французскими или немецкими переложениями как текстами-посредниками. Выбор посредника определял и выбор поэтической формы, поскольку во Франции и в Германии сложились различные традиции передачи элегического дистиха оригинала. Французские переводчики, включая Вольтера, неизменно заменяли его на рифмованный стих, тогда как в Германии переводы Гердера узаконили передачу греческого стиха нерифмованными силлаботоническими эквивалентами гекзаметра и пентаметра. Так, две надписи к памятникам из Греческой Антологии, переведенные И.И. Дмитриевым, — «Надпись к статуе Юпитера» («Или Юпитер сам с превыспренных кругов...», 1791 [Дмитриев 1967: 268]) и «К Венериной статуе» («Парис и Марс, о том ни слова...», 1797 [Там же: 327]), — более или менее точно передают форму их французских источников, «Sur une statue de Jupiter» Шарля Саблие (Sablier 1765: 43; Sablier 1769: 226)* и «Sur une statue de Vénus» Вольтера (Voltaire 1784–1789, XI: 30). Батюшков в своих переводах из Антологии опирался на рифмованные

* Авторство Саблие (1693–1786) устанавливается по второму изданию его сборников «Variétés sérieuses et amusantes» (первое анонимное издание в двух томах — 1765; второе, четырехтомное — 1769). В различных антологиях эпиграмма всегда печаталась как анонимная.

французские переложения С.С. Уварова (см.: Кибальник 1990: 69–74) и использовал для них вольный ямб. С другой стороны, Д.В. Дашков, напечатавший в 1825–1828 гг. четыре подборки переводов из Греческой Антологии, последовал за Гердером и передал все эпиграммы элегическим дистихом (подробнее см. преамбулу к «Анфологическим эпиграммам» в наст. изд., с. 177–179).

Для сравнения приведем три перевода анонимной надписи к статуе Ниобы работы Праксителя (кн. XVI, № 129) — Вольтера, Гердера и Дашкова:

Le fatal couroux des dieux
Changea cette femme en pierre;
Le sculpteur a fait bien mieux,
Il a fait tout le contraire.
(Voltaire 1784–1789, XL: 30)

Lebend war ich, da wandelten mich die Götter zum Stein um;
und Praxiteles schuf wieder zum Leben den Stein.
(Herder 1882: 89)

Боги живую меня превратили в бесчувственный камень.
Камню и чувство, и жизнь дал Праксите́ла резец.
(Дашков 1824: 311)

Во второй половине XVIII — первой трети XIX в. под влиянием Греческой Антологии в европейской поэзии получают распространение и всевозможные подражания античным эпиграммам, включая поэтические отклики на скульптуры, как античные (после трудов Винкельмана и Лессинга вошедшие в общеевропейскую моду), так и более поздние. Например, во «Французской Антологии», которую хорошо знал Пушкин (см.: Томашевский 1917: 57–58), наряду с переводами греческих надписей Саблие, Вольтера и других поэтов было помещено десять оригинальных текстов, посвященных различным изваяниям — Аполлону Бельведерскому, статуям в саду Тюильри и замке Шантийи, обнаженной аллегорической фигуре «Сладострастие» и т.п. (AF 1816, I: 77, 106, 118, 198, 290, 355, 401; II: 8, 205,

245 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 141, № 546]). Среди мелких стихотворений Барри Корнуола — поэта, которого Пушкин внимательно читал в Болдине (см. ниже, с. 251–254), — два посвящены скульптурам: античной статуе Тезея, привезенной в Лондон из Греции, и какому-то надгробию в Модене (Cornwall 1829: 145, 173).

Рецензент тома Н.Г. Охотин обратил наше внимание на особую разновидность жанра во французской словесности XVII–XVIII вв. — неолатинские и французские надписи к фонтанам — и, в частности, на латинскую надпись Жан-Батиста Сантея (Jean-Baptist Santeul, 1630–1697), в которой есть мотивная переключка с пушкинской эпиграммой:

Forte gravem imprudens hic Naias fregerat urnam:
Flevit, & ex istis fletibus unda fluit.

[Здесь неосторожная Наяда нечаянно разбила тяжелую урну: заплакала, и из этих рыданий источник пролился. — *лат.*]*

(Santeul 1694: 384; Santeul 1698: 352; Santeul 1729: 38;
Barre 1735: 507; Dinouart 1764: 307; Brunel 1808: 258;
Noël 1818: 368; Duval 1828: 69)

Вполне вероятно, что Пушкин учитывал если не саму эту эпиграмму, то традицию фонтанных надписей.

Первые в русской поэзии экфрасисы скульптур в «греческом духе» принадлежали А.Х. Востокову. В «Надгробной Михаилу Ивановичу Козловскому» (1802) он описал работы умершего скульптора в элегических дистихах:

В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает,
Или Эротов брат, нежный горит Гименей
В мягкой работе резца; дает ли резец сей Ираклу
Править Фракийским конем, челюсти львины терзать;
Росский ли явлен Иракл, царей защитник — Суворов, —
Стань пред образы те, в них-то Козловский живет!
(Востоков 1806: 22)

* В большинстве указанных изданий надпись печаталась под французским заглавием «Pour une Fontaine d'un Marché» («К фонтану на рынке») с французским стихотворным или прозаическим переводом.

Стилизаторский эксперимент Востокова был продолжен только 18 лет спустя, в 1820 г., когда Дельвиг напечатал в журнале «Невский зритель» две эпиграммы под общим названием «Надписи к статуям». Первая из них, «Надпись на статую флорентийского Меркурия», как установил В.Э. Вацуро, описывала знаменитую работу фламандско-итальянского скульптора Джамболоньи (в конце XVIII — начале XIX в. находилась в галерее Уфицци, ныне — в музее Барджелло, оба во Флоренции), которую Дельвиг мог знать по одной из многочисленных копий:

Перст указывает на даль, на главе развились крылья,
 Дышит свободою грудь, с легкостью дивною он,
 В землю удара крылатой ногой, кидается в воздух...
 Миг — и умчится! Таков полный восторга певец.
 (Дельвиг 1986: 41, 385; Вацуро 1994: 178–181)

Во второй, «Купидону», Дельвиг обратился к сюжету «Купидон с лирой на спине у льва», известному прежде всего по античной камее Протарха (галерея Уфицци):

Сидя на льве, Купидон будил радость могущею лирой,
 И африканский лев тихо под ним выступал.
 Их ваятель узрел, ударил о камень — и камень
 Гения сильной рукой в образе их задышал.
 (Дельвиг 1986: 147, 393; Вацуро 1994: 181–182)

В пушкинистике не раз высказывались предположения о связи «Царско-сельской статуи» с экфрасисами Дельвига (Цявловская 1959: 722; Фомичев 1986: 186–187; Кибальник 1990: 204; Жаткин 2005: 80)*. Она тем более вероятна, что в 1829 г. Пушкин послал

* Кроме эпиграмм Дельвига, претекстом «Царско-сельской статуи» называлось стихотворение Державина «Горячий ключ», представляющее собой переложение эпиграммы из Греческой Антологии (IX, 627) и, по мнению С.А. Кибальника и Е.А. Вилька, описывающее скульптурную группу (Кибальник 1990: 204; Вильк 2002: 29). На самом деле в эпиграмме, как в оригинале, так и в переводе, речь идет вовсе не о скульптуре, а о происхождении горячего источника и — иносказательно — о невозможности затупить «факал любви» (о сюжете эпиграммы см.: Алексеев 1975).

Дельвигу в подарок бронзового Сфинкса, сопроводив статуэт-
ку следующей эпиграммой-загадкой:

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?
Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?
Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!
(Пушкин 1937–1959, III: 157)

Это были первые в практике Пушкина элегические дистихи — так сказать, метрическая отсылка к эпиграммам и эпитафиям Дельвига, давно и успешно освоившего этот размер, и в том числе к «Надписям к статуям», о которых напоминал сам подарок. Осенью 1830 г. Пушкин должен был хорошо помнить и недавно опубликованную идиллию Дельвига «Изобретение ваяния» (СЦ 1830: 126–131, 2-й паг.), в которой, как заметил Р.О. Якобсон, создатель первой на земле статуи возглашает: «К чуду вас кличу!» (ср. восклицание «Чудо!» у Пушкина), а первые зрители радостно кричат: «Образ Хариты! Харита живая! Харита из глины!» — то есть «аморфная глина превращается в живой образ» (Якобсон 1987: 167; ср.: Ильичев 2004: 97). Согласно Дельвигу, ваятель, оживляя своим искусством «камень простой», дарует бессмертье «мгновенной, / Бренной красе» (Дельвиг 1986: 178–179), и та же идея превращения бренного в вечное лежит в основе «Царско-сельской статуи».

Т.Г. Цявловская полагала, что «Царско-сельской статуе» наиболее «соответствовала по духу» «Надпись на статую флорентийского Меркурия» (Цявловская 1959: 722). С точки зрения композиции и темы, однако, пушкинская эпиграмма похожа скорее на «Купидону»: в обоих четверостишиях текст отчетливо делится надвое, причем как у Дельвига, так и у Пушкина первое двустишие представляет событие как «реальный» момент, а второе — как его преображение в камне (ср.: Жаткин 2005: 80). На фоне сходного композиционного рисунка яснее выявляются глубинные смысловые и формальные различия. Если Дельвиг просто иллюстрирует банальную мысль об «оживлении» мертвого камня «сильной рукой» гения, то Пушкин, как показал

Якобсон, трактует скульптурную тему в противоположном смысле: «„Нуду“ *идеи движения, преодолевающего застывшую неподвижность материи*, противопоставлено другое, „чудо“ — *неподвижность материи, преодолевающая идею движения*. <...> Внутренний дуализм знака снят: неподвижность статуи воспринимается как неподвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, неподвижность налагается на реальное время и осознается как вечность» (Якобсон 1987: 168; курсив оригинала). Обращает на себя внимание и искусная «зеркальность» построения пушкинского текста, ведущий конструктивный принцип которого — повтор и/или параллелизм на всех уровнях (см.: Бонди 1978b: 356–357; Якобсон 1987: 184, 186; Григорьева 1981: 139–140; Грехнев 1994: 288–289; Жолковский 2005: 386–387 и др.).

Примерно через год после выхода СЦ 1832 один из авторов альманаха, поэт М.Д. Деларю, напечатавший в нем целый ряд стихотворений и в том числе «Анфологическое четверостишие» на смерть Дельвига (см. выше, с. 175), написанное элегическими дистихами, опубликовал свою эпиграмму «Статуя Переты в Царскосельском саду», которая, по всей вероятности, была задумана как полемический ответ Пушкину:

Ты ль предо мною, Перета? — Тебе изменила надежда,
И пред тобою лежит камнем пробитый сосуд.
Но молоко, пролиаясь, превратилось в журчащий источник:
С ропотом льется за край, струйки в долину несет.
Снова здесь вижу тебя, животворный мой Гений, надежда!
Так на развалины благ бьет возрожденный твой ток!
(Комета Белы, альманах на 1833 год. СПб., 1833. С. 176;
Поэты 1820–1830-х, I: 509; Кибальник 1990: 205)

Обращаясь к басенному сюжету «Молочницы», Деларю «исправляет» Пушкина, этот сюжет полностью проигнорировавшего, и переносит акцент со статуи на фонтан, в котором усматривает аллегорию надежды.

Впоследствии шуточный ответ на «Царско-сельскую статую» написал А.К. Толстой:

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
 В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее.
 (Толстой 1984, I: 404)

- с. 13 *Урну съ водой уронивъ...* — Как отмечал Р.О. Якобсон, «это имя [‘урна’] в значении кувшина для воды непривычно ни пушкинским стихам, ни русскому словоупотреблению вообще. Достаточно рассмотреть материал, собранный в „Словаре языка Пушкина“ <...> чтобы бросилась в глаза неразрывная ассоциация этого слова с образом пресеченной жизни. Большей частью оно выступает непосредственно в похоронной обстановке. <...> Но и вне кладбищенского контекста *урна* остается <...> явственно погребальной эмблемой» (Якобсон 1987: 184–185). Исследователь упустил из вида важное обстоятельство, на которое указал Е.А. Вильк: в изобразительном искусстве и в поэзии *урна с водой* выступает как атрибут божества реки, ручья или источника, чаще всего наяды или нимфы, а в общем плане как символ текучести (Вильк 2002: 35–36). В иконографических и мифологических словарях отмечалось, что наяд изображают лежащими на урнах, из которых течет вода (Prézel 1758: 192; Noël 1823, II: 192–193). Согласно «Энциклопедии» Дидро и д’Аламбера, урна является постоянным атрибутом рек и источников на античных медалях и барельефах, а также у многих поэтов: «Когда они говорят нам об истоках Тибра или По, то изображают реку склоненной над своей урной» (статья «*Urne sculpt.*»; примеры из французской поэзии начиная с Буало см.: Carpentier 1825, II: 1122). Поскольку вода в фонтан «Молочница» поступала непосредственно из единственного в Царскосельском парке естественного родника и славилась своей чистотой, пушкинский выбор слова «урна» для его описания получал сильную мотивировку, никак не связанную со смертью и погребением. В русской преромантической поэзии урна в подобном значении появляется у Державина в «Ключе» и «Видении Мурзы» (отмечено: Вильк 2002: 35), у С.С. Боброва в балладе «Могила Овидия, славного любимца муз», у С.Н. Глинки в «Моих

желаниях», у Анны Буниной в «Лете», у А.Ф. Мерзлякова в «Призывании Каллиопы на берега Непрядвы» и др.:

«Седяш, увенчан осокою, / В тени развесистых деревьев, / На урну облегшись рукою, / Являющий красу небес / Прекрасный вижу я источник» (Державин 1864: 78); «Нева из урны чуть мелькала» (Там же: 159); «Там, где Дунай изнеможенный / Свершает путь бурливый свой / И, страшной тяжестью согбенный / Сребристой урны волновой, / Вступает в черну бездну...» (Поэты 1790–1810-х: 85); «Из урн наяд ручьи прольются, / В луга цветущи понесутся...» (Поэты 1790–1810-х: 573); «Как быстрый вержась водопад, / С верхов высоких гор лиет реку из урны» (Бунина 1819: 124); «И, прикинув к тихой урне, / Дон, венчанный осокою, / Легким струй своим плесканьем / Будет вторить звукам лиры» (Мерзляков 1958: 252).

Среди романтиков данной эмблемой пользовались Батюшков (в стихотворном фрагменте из письма к Д.П. Северину от 19 июня 1814 г.), Баратынский («На звук цевницы голоистой...»), В.Г. Тепляков («Вторая фракийская элегия»), П.А. Катенин («Идиллия»):

«На урны преклонясь / Лилейною рукою...» (Батюшков 1885–1887, III: 281; о нимфах-нереидах); «Над урной мшистою Наяда / Проснулась в сумраке ветвей» (Баратынский 2002, I: 270); «Уж семирукый Истр, с покровом на главе, / Стеная над своей коралловою урной» (Поэты 1820–1830-х, I: 617); «Многие в горных пещерах живущие нимфы, наяды / С шумом из каменных урн студеную льют в нее влагу» (Катенин 1965: 216).

В «водяных» контекстах урна приобретала явные античные коннотации, о чем свидетельствуют, например, «Георгики» Вергилия в переводе С.Е. Раича, где имеются и Нил, льющий воду из урны, и «урны перловы великих рек», и золотые урны, из которых нимфы «льют воду чистую на трепетные длани» (Раич 1821: 50, 147). Неудивительно поэтому, что чаще других к эмблематическому образу урны, из которой льется вода, прибегал большой любитель античности и антиквизации Дельвиг.

В его идиллиях «Дамон» и «Купальницы» урна — это атрибут греческих рек, соответственно Иллиса (Илисоса) и Алфея (Дельвиг 1986: 23, 36). В лицейском стихотворении «На

смерть Державина» он рисует аллегорическую картину печальной нимфы с урной: «...тина льется из мраморной урны, / И на руку нимфа склоняся, печально плескает струею!» (Дельвиг 1986: 104; Вильк 2002: 36), а затем варьирует этот мотив в «Видении», где поэту является прекрасная, но унылая Дева, олицетворение непорочности: «Она сидела пред урною, из- / ливающей / Источник светлый, дриад омовление...» (Дельвиг 1986: 144; Вильк 2002: 37–38). Как кажется, пушкинский образ девы, печально сидящей над урной, из которой льется вода, восходит в первую очередь к эмблематике Дельвига.

- с. 13 ...*празднѣй держа черепокѣ*. — Прилагательное «празднѣй» здесь имеет значение 'беспользѣный, непригоднѣй, никчемнѣй, никому не нужнѣй'. Подобное словоупотребление при существительных, обозначающих вещь (чаще всего орудие, инструмент, оружие), обычно для русского поэтического языка конца XVIII — начала XIX в. У Пушкина в «Воспоминаниях в Царском селе» имеется «празднѣй плуг» (Пушкин 1937–1959, I: 80), в «Руслане и Людмиле» — «празднѣе кольчуги» (Там же, IV: 16), в «Послании Дельвигу» — «кости празднѣе» (Там же, III: 1, 70); в отрывке «Цейкс и Гальциона», переведенном Жуковским из «Метаморфоз» Овидия, есть «празднѣе весла» (Жуковский 1959–1960, II: 245), а «празднѣй меч» повторяется у нескольких авторов — Жуковского («К Вяземскому» [Жуковский 1959–1960, I: 236]), Вяземского («К перу моему» [Вяземский 1986: 94]), Тютчева («Послание к А.В. Шереметеву» и «Гектор и Андромаха» [Тютчев 1987: 59, 61]) и др. Перемена значения прилагательного «празднѣй» в зависимости от типа определяемого существительного, а также поэтическая традиция его использования не были учтены А.К. Жолковским, исследовавшим мотив праздности в «Царско-сельской статуе» и других произведениях Пушкина (Жолковский 2005: 372–379).

ОТРОКЪ

(«Неводъ рыбаць разстиляль по берегу студеного моря...»)

Автограф: ПД 132. Л. 1 об. — белой, с поправками, на одном листке со стихотворением «В последний раз твой образ милый...». Под текстом дата «10 окт<ября>» и знак концовки; ниже знака концовки позднее вписан вариант последней строки («Будешь ловитель умовъ, будешь подвижникъ ПЕТРУ») с пометой «или?». Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 56; Болдинские рукописи 2009, I: 135–136. Воспроизведение автографа см.: Болдинские рукописи 2009, II: 310.

Под условным заглавием «Рыб<ак>» и «Рыбак» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716 [см.: Рукою Пушкина 1935: 256–257, 260]).

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 45; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 171).

Стихотворение датируется, согласно помете в автографе, 10 октября 1830 г.

В основе сюжета — ранняя биография остающегося неназванным в пушкинском тексте М.В. Ломоносова (1711–1765), важнейшие эпизоды которой к началу 1830-х гг. уже стали принадлежностью русской культурной мифологии: детство, проведенное в Холмогорах, на берегах «студеного моря», помощь отцу в рыбном промысле и, наконец, поворотное событие в судьбе «отрока» — уход юного Ломоносова в конце 1730 г. из родных мест в Москву, с обозом «мерзлой рыбы»*.

* По остроумному предположению А.К. Жолковского (Жолковский 1994: 23), стихотворение встраивается в контекст важной для Пушкина темы «...прошло сто лет», связанной с осмыслением истории Российской империи и личности Петра I, имя которого, в окончательном тексте не названное, также возникало в отвергнутом варианте последней строки. Однако речь не могла, по-видимому, идти о точном «юбилейном» соответ-

Сведения, касающиеся отрочества Ломоносова, его рыбацких занятий, с одной стороны, и ранней страсти к чтению и наукам — с другой, восходили к двум основным источникам — биографической статье в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Н.И. Новикова (Новиков 1772: 119–130) и «Жизни покойного Михайла Васильевича Ломоносова», составленной М.И. Веревкиным для академического издания 1784 г. (Веревкин 1784; авторство Веревкина установлено: Бабкин 1946: 21–22; о первых биографиях Ломоносова см.: Бабкин 1946: 10–35; Лысцов 1983: 28–30, 40–41; Reyfman 1990: 7–11; Живов 1997: 41–53; Usitalo 2013; Kostin 2014; тексты перепечатаны: Бабкин 1946: 50–70; Ломоносов 1962: 27–33, 42–51; Ломоносов 2004; Ломоносов 2011):

Родился в Колмогорах в 1711 году, от промышленника рыбных ловлей. Юные лета препроводил с отцом своим, ездя на рыбные промыслы; но будучи обучен Российской грамоте и писать, прилежал он более всегда, по врожденной склонности, к чтению книг...

(Новиков 1772: 119)

Михаило Васильевич Ломоносов родился 1711 года, в Двинском уезде, в Куростровской волости, в деревне Денисовской, на болоте тоже, на острове лежащем недалеко от Холмогор.

ствии, так как документ, фиксирующий «отпуск» Ломоносова «к Москве и к морю», датированный 7 декабря 1730 г., был опубликован только в 1911 г. (см.: Бабкин 1946: 63) и не мог быть известен Пушкину, а в биографических статьях о Ломоносове Н.И. Новикова и М.И. Веревкина дата ухода в Москву не была названа. С другой стороны, нельзя исключить знакомства Пушкина со свидетельствами, сообщенными земляками Ломоносова академику И.И. Лепехину в 1780-е гг. и опубликованными уже после смерти последнего в 4-й части «Путешествия академика Ивана Лепехина» (Лепехин 1805), первые три части которого сохранились в библиотеке Пушкина (Библиотека Пушкина 1910: 58–59, № 214–216). В записке, полученной Лепехиным от «г. Степана Кочнева, июля 9 дня, 1788 года», сообщалось, что Ломоносов, по его сведениям, родившийся в 1709 г., бежал из Холмогор в возрасте «близ двадцати лет», не желая ни жениться, ни продолжать жить в доме отца с мачехой (Лепехин 1805: 299; ср.: Бабкин 1946: 64–65); в «Известии Гурьева, земского в Куростровской волости, человека разумного и престарелого», дважды был упомянут выданный Ломоносову в 1730 г. «пашпорт» (Лепехин 1805: 302; ср.: Бабкин 1946: 66).

КОММЕНТАРИИ

Отец его <...> промыслом рыбак. Начал брать его от десяти до шестнадцатилетнего возраста с собою, каждое лето и каждую осень на рыбные ловли в Белое и Северное море. <...> Сам он <Ломоносов> рассказывал обстоятельства сих стран о ловле китов и о других промыслах.

(Веревкин 1784: III)

Биографические статьи Новикова и Веревкина неоднократно перепечатывались в полном или сокращенном виде в позднейших изданиях Ломоносова (так, они открывали 1-й том «Собрания разных сочинений...» Ломоносова 1803 г. [Ломоносов 1803, I: XVIII–XX], имевшийся в библиотеке Пушкина [Библиотека Пушкина 1910: 59, № 218]), а также в сборниках и хрестоматиях и служили основой для других историко-литературных и учебных публикаций 1800–1820-х гг. (см.: Железников 1800: 156–157; Севергин 1805; Греч 1822; Перевошиков 1822; Аничков 1822; Глинка 1826 и др.; их краткий обзор см.: Лыццов 1983: 72–96).

Те же биографические мотивы — бедность родительского дома, суровая северная природа родного края, рыбацкий антураж, помощь отцу — устойчиво повторялись в стихотворных текстах, описывающих, по выражению Грибоедова, «юность вещей». Ср., например:

Среди неводов и мрежей / Опрокинутый челнок / Возвещает
кистью свежей, / Как зовут сей островок. / Славься вечно, Ломоносов,
/ Знаменитый рыболов!

(И.М. Долгоруков, «Прогулка в Савинском» (1812)

[Долгоруков 1817–1818, I: 152])

В угрюмом Севере, в сугробах Холмогор, / Где полгода почти не видит
солнца взор, / <...> / В рыбачьей хижине, в пустыне полуудикой
/ Родился Пиндар наш — ум сильной и великой.

(Воейков 1818а: 116)

Свои веселья мысли полны / Склони к Архангельским краям / <...> /
Вступи в смиренную обитель, / Где солнце ты узрел, певец, / Где серебряно-власый твой родитель / Был в царстве влажном рыб ловец...

(Д.И. Хвостов, «Михайле Васильевичу Ломоносову»

[Хвостов 1821: 83–84])

Он отроком, безвестен и презрен, / Сын рыбаля, чудовищ земноводных / Ловитвой жил; в пучинах ледяных, / Душой алкая стран и дел иных...

(А.С. Грибоедов, «Юность вешего <Из пролога>» (1823)

[Грибоедов 1967: 313])

Рыбак по промыслу, но по душе поэт, / Рожденный средь пустынь и ледяных утесов, / На лире загремел впервые Ломоносов.

(В.И. Туманский, «Век Елизаветы и Екатерины» (1823)

[Поэты 1820–1830-х, I: 265])

Изображение непрехотливого рыбацкого быта и суровых поморских трудов, которые должны были составить жизнь Ломоносова, контрастно подчеркивало его будущее великое поприще и грандиозные свершения, — таким образом его судьба оказывалась ярким примером проявления Божественного промысла, волею которого «рожденный под холодным небом Северной России <...> сын бедного рыбака, сделался отцем Российского Красноречия и вдохновенного Стихотворства» (Карамзин 1803)*.

Ср. также: «О сколь я благодарен Провидению, выведшему меня из рыбацкй хижины, на поприще, где хоть мало я могу участвовать в славе моего отечества» (Шаховской 1816: 22); «Тебе назначено судьбою / Отвергнуть множество препон, / И року вопреки сурову / Шагнуть, оставя сень отцову, / От Белых вод на Геликон» (Хвостов 1821: 83–84), «В стране <...> где трепетной взор обнимает с ужасом вечные громады льдов, <...> в бедной рыбацкй хижине родился творец языка Руского, Ломоносов. Непостижимые пути определения! Сыну простого рыбака предоставлено было сделаться образователем отечественной словесности!» (Аничков 1822: 273), —

* По замечанию О. Буле, пустынный северный пейзаж, оживляемый лишь рыбацким промыслом, зачастую выступал как условный знак «доисторического», нецивилизованного пространства, а фигура рыбака оказывалась воплощением ничтожности и незначительности «докультурного» человека («the absolute zero-point, the ultimate manifestation of insignificance») [Boele 1996: 235], что бросает особый ответ на фигуру Ломоносова, сумевшего преодолеть это первобытное состояние и ставшего одним из главных культурных символов новой Российской империи (Ibid.: 235–236).

и особенно речь А.С. Шишкова о Ломоносове: «Сей великий муж появился на поприще словесности, как некое чудо. Самый севернейший край России в хладных недрах своих произвел сего пламенного певца. Он ясно доказал собою, что высокий дар стихотворства есть некое тайное от судеб предызбание, некое особенное от Неба вдохновение» (Шишков 1827: 302; об этом тексте Шишкова см.: Смолицкий 2008).

В сюжете о чудесном преображении сына рыбака в «великого Ломоносова» одно из центральных мест занимает эпизод ухода из родного дома, обозначающий начало пути, сам выбор иного поприща — взамен предназначенного обстоятельствами и окружением. В самых ранних биографиях Ломоносова он начинает описываться по литературным или даже агиографическим моделям (см.: Живов 1997: 41; Калугин 2015: 176) — ср. такие элементы, как сопротивление отца, притеснение со стороны мачехи, тайный побег из дома*. В поэтических же обработках биографического сюжета о Ломоносове уже в 1800–1820-е гг. возникают — как и у Пушкина — мотивы высшего, божественного призыва, заставляющего юношу-Ломоносова оставить отца-рыбака и вступить на иное поприще. См., например, стихотворение Плетнева «Голос природы» с мотивом «тайного призванья» (Соревн. 1820. Ч. XI. Кн. VII. С. 92; ср.: Плетнев 1885, III: 247–248), а также финал «лирико-драматического стихотворения» Мерзлякова «Шувалов и Ломоносов» (1827), где в центре монолога последнего оказывается формула воззвания, перекликающаяся с пушкинским «Пророком»:

* Ср.: «...услышав <...> что в Москве есть такое училище, где преподаются правила сей науки [стихотворства], взял непременно намерение уйти от своего отца. К сему его побуждало и упорное желание его родителя, дабы женить его по неволе» (Новиков 1772: 120; Бабкин 1946: 51), «долгое время питал он в себе желание убежать в которой нибудь из сказанных городов [Москву, Петербург или Киев], чтоб вдаться там наукам» (Веревкин 1784, IV; Бабкин 1946: 57); «пламенное стремление к наукам, злоба мачехи, настояние отца женить его, принудили наконец Ломоносова бежать в Москву» (Перевощиков 1822: 4), «Увидя наконец, что низкая доля, к которой он обречен был от рождения, удаляла от него все средства к учению; что рыбной промысел долженствовал составить единственное и вешдальнее занятие в безызвестной его жизни, Ломоносов получил вдруг мысль оставить тайно дом родительской, и скрылся» (Аничков 1822: 274).

«Сын бедный рыбаля, — с отцом я престарелым / <...> / Но-
сился по волнам среди громадных льдов; / Но Бог меня воз-
звал. — Птенец, полетом смелым / Стремлюсь на глас, зовущий
издали — / На глас всесильный, но безвестный» (Мерзляков
1827: 13; курсив мой. — А.Б.).

Этот разветвленный, получивший развитие в разных жанрах сюжет о Ломоносове оказывается важным контрастным фоном для «антологической эпиграммы» Пушкина, которую он пишет как бы поверх этого хрестоматийного биографического канона. Он намеренно избегает детализированных описаний и прямо называемых имен (не случайно в окончательном тексте он отказывается от намеченного в автографе варианта «будешь подвижник Петру»), сохраняя лишь сюжетный каркас и узнаваемые детали: мальчик, помогающий отцу «расстилать невод»; «студеное море», формула божественного призыва («оставь рыбака!»); будущие великие дела.

Лаконичная скупость формы и отказ от биографических подробностей сближает «Отрока» с таким афористическим жанром, как надпись (о сходствах с жанром надписи других «антологических эпиграмм», прежде всего «Царско-сельской статуи», см.: Мальчукова 1986: 80–81, а также в наст. изд., с. 186–190), тесно связанным с традицией Греческой Антологии*, в которой были широко представлены надписи к произведениям искусства и другого типа экфрасисы** (подробнее см. в общей прерамбуле к циклу). Среди поэтических текстов о Ломоносове значимое место занимали надписи к его портретам, нередко

* С.А. Кибальник (см.: Кибальник 1987; Кибальник 1990: 211–215) также предположил, что отсылку к «антологической традиции» можно видеть в противопоставлении юного возраста, не ведающего о будущем предназначении, «треволнениям зрелости», и привел в качестве полемической параллели к «Отроку» антологическую эпиграмму Ф. Шиллера «Играющий мальчик» («Der Spielende Knabe», 1795). Это сближение не представляется убедительным — «рыбацкое» отрочество Ломоносова несколько не напоминает идеализированный «младенческий возраст», а шиллеровское предсказание, что «долг потребует больше, чем захочется дать», едва ли не противоположно идее божественного призвания на великое поприще, знаменующего переворот в судьбе отрока-Ломоносова.

** В числе вероятных живописных подтекстов «Отрока» можно предполагать довольно разветвленную иконографию призвания первых апостолов (см. ниже).

строившиеся на приеме риторического вопрошания или (псевдо)загадки*, подразумевавшем первоначальное неузнавание героя описания, которое, впрочем, преодолевалось в рамках того же текста. Ср., в хрестоматийной «Надписи к портрету Ломоносова» Карамзина, многократно затем перифразировавшей-ся и воспроизводившейся в антологиях и сборниках**:

«В отечестве Зимы, среди ее снегов»,
Сказал Парнасский бог «к бессмертной славе Россов
Родись вновь Пиндар, царь Певцов!»
Родился... Ломоносов.
(цит. по: Карамзин 1803)

Сходный принцип, но доведенный до свойственных Хвостову поэтических крайностей, был положен в основу его надписи «Месту рождения Великого Ломоносова», вызвавшей едкое редакторское примечание А.Е. Измайлова (Благонамеренный. 1824. Ч. XXV. № 6. С. 430) и насмешки А.И. Тургенева (см. его письмо Вяземскому от 25 марта 1824 г. [ОА 1899–1913, III: 26]) и, вероятно, в свое время обратившей на себя внимание Пушкина:

Честь мощному Орлу: он из *болота* в миг
До солнца высоты, среди небес достиг!
Кто он — Герой, иль Царь?.. — Нет — песнопевец Россов!
В *болоте* родился великий Ломоносов!
(Благонамеренный. 1824. Ч. XXV. № 6. С. 430;
ср. также: Хвостов 1827: 230)

* Ср. отчасти сближающую «Отрока» с загадкой установку на не-называние, подразумевание героя, провоцирующее на «разгадку» описания (ср.: Мальчукова 1994: 86–87, где предлагается сопоставление «Отрока» с «чистым» образцом жанра — стихотворением «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?..», которое при первой публикации было прямо озаглавлено «Загадка»).

** Так, например, эта надпись сопровождала портрет Ломоносова в «Пантеоне российских авторов», а также была помещена на контртитule 1-го тома 2-го издания «Собрания образцовых русских сочинений и переводов в стихах», под портретом Ломоносова, гравированным А. Ухтомским (СПб., 1821).

В сопоставлении с этими надписями, концентрированно представляющими основные элементы мифа о Ломоносове, хорошо видна специфика пушкинской трактовки — смещение акцента с сюжета о «рождении в севере» предызбранного отрока в пользу истории его призвания и отказ от репрезентации Ломоносова как первого русского поэта, «песнопевца Россов» и «Пиндара Холмогор»* (о полемичности пушкинской позиции см. также: Николаев 2005: 104–106). Хотя ситуация божественного призыва, перекликающаяся с важнейшими пушкинскими текстами о назначении поэта (прежде всего с «Поэтом» [«Пока не требует поэта...», 1827]), а также предсказание «уловления

* Об устойчивости «поэтической линии» в канонизации фигуры Ломоносова в 1820–1830-е гг. (см.: Kostin 2014: 286) свидетельствует также установка в Архангельске «памятника величайшему Поэту Русскому», задуманного еще в 1825 г., а открытого почти семь лет спустя — 25 июня 1832 г. (об истории памятника см.: Ермилов 1889: 174–180; Голубцов 1911: 39–50; Глинка 1960: 265–276; Раменский 2004: 199–200). Порученный известному скульптору, ректору Академии художеств И.П. Мартосу (1754–1835), памятник Ломоносову, как и другая знаменитая работа Мартоса — монумент Минину и Пожарскому на Красной площади, был выполнен в античном духе — Ломоносов изображен завернутым в плащ, держит в руке лиру, поднесенную ему гением поэзии, коленопреклоненным у его ног. Хотя прямых свидетельств об интересе Пушкина к судьбе памятника Мартоса нет, можно предполагать, что долго обсуждавшийся в прессе проект (см., например: О сооружении памятника Ломоносову. Выписка из письма. Архангельск 17 Апреля, 1825 года // ОЗ. 1825. Ч. 22. № 61. Май. С. 328–330; О пожертвованиях на сооружение памятника Ломоносову, в Архангельске // ОЗ. 1825. Ч. 24. № 67. С. 310–316; Памятник Ломоносову // ОЗ. 1826. Ч. 25. № 70. С. 349; [Васильев И.] О памятнике Ломоносову // ВЕ. 1828. № 9. Май. С. 69–71; Памятник Ломоносову в Архангельске // Дамский журнал. 1829. Ч. 25. № 8. Февраль. С. 125–127; Памятник Ломоносову // Северный Меркурий. 1830. № 76. С. 301–304) не остался им незамеченным; нельзя исключать, что в 1828–1829 гг. Пушкин мог видеть модель памятника, с апреля 1828 г. выставленную в мастерской Мартоса, или соответствующую гравюру (особенно учитывая частые посещения Пушкиным дома А.Н. Оленина, президента Академии художеств, весной — летом 1828 г.). Концепция условно-антиквизированного памятника Ломоносову — «Северному Барду» едва ли могла вызвать симпатии Пушкина, однако античный колорит скульптуры мог подсказать «совмещение» сюжета о Ломоносове с «античной» поэтической формой, не характерной для поэтических сочинений о «песнопевце россов» (если не считать сгущенной номинации «наш Пиндар»/«Пиндар Холмогор») и сложившейся к тому моменту иконографии Ломоносова (см.: Ровинский 1886–1889, II: 1198–1203; Бабкин 1940: 285–291; Глинка 1961).

умов» сами по себе могут быть интерпретированы как атрибуты темы *поэтического* призвания в «Отроке», нельзя, однако, не обратить внимания на то, что на эксплицитном уровне Пушкин сознательно избегает таких выражений, которые однозначно указывали бы на будущее поэтическое поприще юного рыбака (ср.: Проскурин 1999: 298).

Напротив, он выбирает максимально обобщенные формулировки, а универсальность сюжета подчеркивает отчетливой отсылкой к евангельской истории о призвании первых апостолов (Мф 4: 18–22; Мк 1: 16–20; Лк 5: 2–11; подробнее см. ниже, с. 212–213) — Петра и Андрея, а также Иакова Зеведева и Иоанна, оставивших по слову Христову рыбацкий промысел (а Иаков и Иоанн — еще и отца-рыбака) и последовавших за Ним, чтобы стать «ловцами человеков» (см.: Любомудров 1899: 46; Бонди 1978b: 348; Кибальник 1986: 162; Жолковский 1994: 23; Мальчукова 1994: 91–92; Проскурин 1999: 298).

Библейская проекция позволяет сближать «Отрока» не только и не столько с «Поэтом», но с такими текстами, как «Подражания Корану» (1824; ср. «подражание VII», открывающееся формулой призыва «Восстань, боязливый...») и «Пророк» (1826?): показательно, что мотив «уловления умов» в «Отроке» отчасти перекликается с темой «власти над умами», дарованной пророку Магомету (ср.: «Не я ль язык твой одарил / Могучей властью над умами» в «подражании I» [Пушкин 1937–1959, II: 352]). Акцент при этом делается не на боговдохновенности поэтического творчества как такового, но на сакральности союза *homme de lettres* (поэта, историографа, ученого) и власти: божественный глас* вызывает прежде всего на государственное поприще («будешь помощникъ Царямъ»). В контексте 1830 г. эта

* Такую интерпретацию прямой речи («Отрокъ, оставь рыбака!..») задают лексико-стилистическое оформление и цитатные отсылки к Евангелию, однако в контексте цикла «анфологических эпиграмм» смена повествовательного модуса также может быть соотнесена с такой риторической фигурой, характерной для античной антологической эпиграммы, как апострофа (метабазис) — перебив повествования обращением к лицу или предмету (ср. использование этого приема в позднейших пушкинских эпиграммах «На статую играющего в бабки» и «На статую играющего в свайку»). Эта риторическая фигура также актуализирует вероятные живописные подтексты «Отрока» (см. выше).

тема была, безусловно, «связана в сознании Пушкина <...> с его собственными притязаниями на роль „помощника царям“» (Проскурин 1999: 298; о ломоносовских проекциях в «Стансах» в связи с темой творца и власти см.: Осповат 2001; ср. также: Благой 1967: 121, 514), и в этом свете фигура Ломоносова для Пушкина была важна как воплощение универсального интеллектуального служения государственному просвещению, которое далеко не исчерпывалось стихотворством.

Более того, в большинстве пушкинских высказываний о Ломоносове, начиная с середины 1820-х гг., прямо подчеркивалась важность его заслуг как ученого и радетеля просвещения — в противоположность его поэтическим опытам (о пушкинских оценках Ломоносова см.: Козмин 1929 (по указ.); Модзалевский 1937: 31–32; Лысцов 1983: 96–104, 108–109; Лебедев 1991: 35–40; Мальчукова 1994: 91; Раменский 2003: 64; Николаев 2004: 193–197; Николаев 2005: 103–107; Николаев 2010: 74–78; Usitalo 2013: 132, 154–165). В известном письме к Бестужеву об «ободрении», написанном из Михайловского в конце мая — начале июня 1825 г., Пушкин афористично сформулировал свое отношение к Ломоносову: «Уважаю в нем великого человека, но, конечно, не великого поэта. Он понял истинный источник русского языка и красоты оного: вот его главная услуга» (Пушкин 1937–1959, XIII: 178). Сходный тезис поэт развивал в написанной вскоре после письма Бестужеву статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова»: «Г. Лемонте в одном замечании говорит о всеобъемлющем гении Ломоносова; но он взглянул не с настоящей точки на великого сподвижника великого Петра. <...> Ломоносов обнял все отрасли просвещения <...> но если мы станем исследовать жизнь Ломоносова, то найдем, что науки точные были всегда главным и любимым его занятием, стихотворство же — иногда забавою, но чаще должностным упражнением» (Там же, XI: 32–33; ср. также неоконченную рецензию Пушкина на альманах «Северная лира», которая в значительной части была посвящена разбору статьи С.Е. Раича о Ломоносове и Петрарке [Там же: 48–49]).

С близких позиций Пушкин оценивал фигуру Ломоносова и в 1830-е гг. (ср. прежде всего главку о Ломоносове в «Путешествии из Москвы в Петербург»), когда стал также видеть

в нем воплощение личного достоинства, совершенного бесстрашия, «когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей» (Пушкин 1937–1959, XI: 254; см. об этом: Козмин 1929: 558; Лысцов 1983: 102–104; Немировский 2003: 10–11). Такая заданная Ломоносовым модель социального поведения интеллектуала — *homme de lettres*, соединяющего достоинство и личную независимость (ср. перифразу слов Ломоносова из письма И.И. Шувалову в пушкинском письме жене от 8 июня 1834 г.: «Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у господ бога» [Пушкин 1937–1959, XV: 156]) с безусловной идеей служения государственному просвещению, очевидно, казалась Пушкину более актуальной, чем канонизированные ломоносовские заслуги в истории русской поэзии, к которым он относился скептически еще со времен литературных споров 1824–1825 гг. с Кюхельбекером, Бестужевым и Рылеевым.

В числе творцов мифа о Ломоносове — первом поэте и, соответственно, возможных адресатов пушкинских полемических оценок, помимо М.Н. Муравьева, автора «Похвального слова Ломоносову» (1774; о муравьевских оценках Ломоносова см.: Лысцов 1983: 41–47; Абрамзон 2011: 79–83), и Н.М. Карамзина (см. цитировавшиеся выше отрывок из «Пантеона российских авторов» и «Надпись к портрету Ломоносова»), следует назвать К.Н. Батюшкова, одного из главных апологетов ломоносовского творчества (об отношении Батюшкова к Ломоносову см.: Батюшков 1885–1887, II: 451, 474–475, 535; Кошелев 1986: 46–49).

Заслугам Ломоносова на поприще отечественной словесности был посвящен целый ряд программных сочинений из прозаического раздела «Опытов в стихах и прозе», сборника, который Пушкин внимательно читал и к которому неоднократно возвращался на протяжении 1820–1830-х гг. Ср.:

Ломоносов <...> преобразовал язык наш, созида образцы во всех родах. <...> Ломоносов пробудил язык усыпленного народа; он создал ему Красноречие и Стихотворство, он испытал его силу во всех родах. <...> Он возвел в свое время язык Русской до возможной степени совершенства. <...> Ломоносов, сей исполнил в науках и в искусстве писать, испытую Русской язык в важных

родах, желал обогатить его нежнейшими выражениями Анакреоновой Музы.

(«Речь о влиянии легкой поэзии на язык», опубл. 1816
[Батюшков 1817, I: 3–4])

Без сомнения, по стихам и прозе Ломоносова, мы можем заключить, что он имел возвышенную душу, ясный и пронизательный ум, характер необыкновенно предприимчивый и сильный. <...> «Разум, услаждавшийся величественными понятиями всеобщего порядка, не может быть соединен с сердцем холодным», говорил о Ломоносове Писатель, которого имя равно любезно Музам и добродетели. Сия истина утверждена жизнью Ломоносова.

(«О характере Ломоносова», опубл. 1816
[Там же: 40–41])

Кантемир

<...> Что скажете, Г. Президент, что скажете, услыша, что при льдах Северного моря, между полудиких родился великий Гений? Что он прошел исполинскими шагами все поле наук; как Философ, как Оратор и Поэт преобразовал язык свой и оставил по себе вечные памятники?

(«Вечер у Кантемира», опубл. 1817 [Там же: 73–74])

Говоря о значении и масштабе свершений Ломоносова, Батюшков неоднократно напоминал о происхождении «великого стихотворца» («О характере Ломоносова»), который «из простой хижины шагнул в академию» («Две аллегии»), и потому уделял большое внимание — причем не только в прозаических статьях (помимо «Вечера у Кантемира», см. «Нечто о поэте и поэзии», «Две аллегии», «О характере Ломоносова»), но и в стихах — описанию отрочества поэта «среди диких рыбаблей».

Так, большой фрагмент, посвященный юноше-Ломоносову, был включен в «Послание И.М. Муравьеву-Апостолу» («Ты прав, любимец муз! от первых впечатлений...»; 1815), вошедшее в «Опыты...» (Батюшков 1817, II: 160–166) и многократно перепечатывавшееся в журналах и сборниках (см.: Батюшков 1885–1887, I: 393). Это послание, хорошо памятное Пушкину, как позволяют судить цитаты в письмах и пометы на полях

«Опытов в стихах и прозе» (см.: Пушкин 1937–1959, XII: 276 [ср. здесь запись под текстом стихотворения: «Цель послания не довольно ясна; недостаточно то, что выполнено прекрасно»]; XIII: 279; XIV: 162; XV: 186), обнаруживает близкие лексические переключки с «Отроком» (ср. особенно первоначальный вариант автографа «*Мрежи рыбак расстилал по берегу студеного моря...*» [Пушкин 1937–1959, III: 846]; отмечено: Григорьева 1981: 147; Кибальник 1986, 161–162):

Близь Колы пасмурной, средь диких рыбаей,
 В трудах воспитанный, уже от юных дней
 Наш Пиндар чувствовал сей пламень потаенный,
 Сей огонь жиздительный, дар Бога драгоценный,
 От юности в душе Небесного залог,
 Которым Фебов жрец исполнен, как пророк.
 Он сладко трепетал, когда сквозь мрак тумана
 Стремился по зыбям холодным Океана,
 К необитаемым, бесплодным островам,
И мрежи расстилал по новым берегам.
Я вижу мысленно, как отрок вдохновенной
 Стоит в безмолвии над бездной разъяренной
 Среди мечтания и первых сладких дум,
 Прислушивая волн однообразный шум...
 Лице горит его, грудь тягостно вздыхает.
 И сладкая слеза ланиту орошает,
 Слеза, известная таланту одному!
 (Батюшков 1817, II: 163–164)

Соглашаясь в целом с выводом С.А. Кибальника об «определенной ориентации Пушкина в „Отроке“ на „Послание И.М. Муравьеву-Апостолу“» (Кибальник 1986: 161; Кибальник 1990: 209), укажем на вероятный полемический характер этой отсылки (см. также: Мальчукова 1994: 88–89), подчеркивающей отличие интерпретации фигуры Ломоносова в пушкинской «анфологической эпиграмме».

с. 13 ...*по берегу студеного моря...* — Вопреки «Словарю языка Пушкина» дающему для слова «студеный» единственное

толкование — ‘очень холодный’ (СЯП 2000, IV: 431; ср.: САРС 1789–1794, V: 926; САРС 1806–1822, VI: 565), в этом словосочетании эпитет мог подразумевать вполне конкретное географическое обозначение (ср.: Григорьева 1981: 143–144; Мальчукова 1994: 87). «Студеное море» — устаревшее именование морей Северного ледовитого океана: «Студеное море: зн. Ледовитое море» (СЦСРЯ 1847, IV: 241; с пометой «стар.»), «*Студеное море*, Ледяное, Ледовитое» (Даль 1863–1866, IV: 316); то же словоупотребление см. в «Ключе к „Истории Государства Российского“» П.М. Строева: «Студеное море. См. Северный океан», «Северный океан (Ледовитое, Мурманское, Студеное море)» (Строев 1836, II: 171, 174; книга удостоилась похвального отзыва Пушкина в «Современнике» [1836. Т. 4. С. 306]); Пушкин 1937–1959, XII: 136), а также в историко-географических публикациях 1820–1840-х гг.: «В том же году [1610] составилось в Мангазее общество из купцов и промышленников <...> они <...> пошли вниз по рекам к устью Енисея, и чрез четыре недели увидели Ледовитое, или, как тогда называли, *Студеное море...*» (Врангель Ф. Историческое обозрение путешествий по Ледовитому океану, между Карским морем и Беринговым проливом, до 1820 года // Сын Отечества. 1838. Т. 4. Отд. III. С. 4; курсив оригинала). В контексте сюжета о Ломоносове отсылка к географическому значению эпитета весьма вероятна, учитывая частотность упоминания Белого или Северного моря в описаниях его детских и юношеских лет (ср., помимо многочисленных примеров, приведенных выше [с. 198–200], формулировку в пушкинской статье «О ничтожестве литературы русской» [1833–1834]: «...сын холмогорского рыбака, убежав *от берегов Белого моря*, стучался у ворот Заиконоспасского училища» [Пушкин 1937–1959, XI: 269]). Существенно, впрочем, что точные топографические указания часто дополнялись метафорически развернутыми концептами севера/холода (об их роли в национальной поэтической мифологии см.: Быхов 1996: 30–47), которые должны были контрастно подчеркнуть пламенность воображения будущего великого поэта, родившегося «при льдах Северного моря» — см., например:

«Рожденный под хладным небом Северной России, с пламенным воображением, сын бедного рыбака, сделался отцем Российского Красноречия и вдохновенного Стихотворства» (Карамзин 1803); «Между тем жар, пылающий к наукам в юном Ломоносове, не потушался ни развлечением родительской промышленности, ниже утомлениями, сопряженными необходимо с дальними на водах путями. Зимние мразы, северному климату свойственные, кажется, оный еще больше воспламеняли» (Севергин 1805: 3) и др. Исходя из этого, можно предположить, что Пушкин в данном случае играл на совмещении качественной, «концептуальной» характеристики «студеного моря» ('холодное/ледяное') и его топонимического значения ('Белое море/Северный ледовитый океан'), которое, однако, учитывая общую установку на избегание стандартных биографических и географических реалий, оказывалось затемнено (существенно, что и в автографе, и в прижизненных публикациях — не заглавная, а строчная буква).

Сходная двуплановость отличает эпитет «студеный» и в другом, наиболее близком к «Отроку» пушкинском словоупотреблении — в незаконченном наброске «Когда порой воспоминанье...» (ПД 138. Л. 1–2; описание см.: Болдинские рукописи 2009, I: 144–145; воспроизведение: Там же, III: 63–66; автограф датируется не позднее 16 октября 1830 г., то есть менее чем неделю спустя после белой записи «Отрока»), связанном с «Отроком» целым рядом неоднократно отмечавшихся текстуальных переключек (см.: Григорьева 1981: 143; Мальчукова 1986: 66; Стрежнев 1989: 116–120; Таураур, Стрежнев 1990: 84–90; Вильк 1990: 21–22):

<...>

Стрем<люсь> привычною меч<тою>

К студеным север<ным> волн<ам>.

Меж белоглавой их толпою

Открытый<?> остров вижу там.

Печальный остров — берег дикой

Усеян зимнею<?> брусникой,

Увядшей тундрю покрыт

И хладной пеною подмыт.

Сюда порою [приплывает]
 [Отважный северный рыбак],
 Здесь рыбарь<?> невод расстилает
 [И свой] разводит он очаг.
 Сюда погода волновая
 Заносит [утлый<?>] мой<?> челнок.

(Пушкин 1937–1959, III: 243–244; ср.: «Невод рыбак расстилал...» — «Здесь рыбарь<?> невод расстилает...», «по берегу студеного моря...» — «К студеным северным волнам» и в особенности один из отвергнутых вариантов «Стремлюсь привычною меч<тою> / К студеным моря берегам» [Там же, III: 2, 852])

Сходство наброска с комментируемой «анфологической эпиграммой» может быть объяснено общностью претекста: как показал Е.А. Вильк (Вильк 1990: 21–22), ряд мотивов «Когда порой воспоминанье...», вероятно, восходит к эпизоду пророческого сна Ломоносова, предсказавшего гибель его отца-рыбака в волнах «студеного моря», который был описан М.И. Веревкиным в «Жизни покойного Михайла Васильевича Ломоносова», затем использован Батюшковым в статье «О характере Ломоносова», вошедшей в 1-ю часть «Опытов в стихах и прозе», а также неоднократно включался в биографические статьи о нем (см.: Веревкин 1784, XIII; перепечатано: Ломоносов 1803, I, XXXVII; ср. также: Железников 1800: 172–174; Перевошиков 1822: 6; Батюшков 1817, I: 43–44). В свою очередь, разработка сходного мотива в наброске, хронологически близком к «Отроку», показывает значимость для Пушкина ломоносовского протосюжета, элементы которого затем отразятся в образной структуре «Медного всадника» (ср. также намеченную в автографе «Отрока» петровскую тему).

- с. 13 *Мрежи иныя тебя ожидаютъ...* — Высокий церковнославянизм «мрежи» — «Невод, всякая из ниток сделанная рыболовная сеть» (САРС 1806–1822, III: 880; ср.: САРС 1789–1794, IV: 305), сменяющий стилистически нейтральное слово «неводъ» в ст. 1, наряду с более архаичным «отрокъ» вместо «мальчикъ» в ст. 2, на лексическом уровне подчеркивают евангельские сюжетные проекции и библейскую цитату (см. ниже) и создают стилистический контраст:

«сопоставление синонимов искусно вплетено в общую художественную структуру „Отрока“. Члены каждой пары симметрично соотнесены друг с другом: „невод“ и „мрежи“ открывают нечетные строки, „мальчик“ и „отрок“ — полустишия переломного второго стиха. При этом низкие варианты („невод“, „мальчик“) фигурируют в первой части, посвященной низкому происхождению героя, а высокие („мрежи“, „отрок“) — во второй, предсказывающей его возвышение» (Жолковский 1994: 23–24; ср.: Григорьева 1981: 144–145; Мальчукова 1994: 90–91). «Смена стиля» коррелирует и с изменением синтаксиса и дейксиса: «сначала изложение ведется в третьем лице, прошедшем времени и изъявительном наклонении, а затем перескакивает в прямую речь, второе лицо, повелительное наклонение и будущее время. Скачок этот подчеркнут единственным в стихотворении ритмическим перебоем (точкой в середине второго стиха) и единственным восклицанием („Отрок, оставь рыбака!“)» (Жолковский 1994: 23–24). Показательно, что этот стилистический ход, отсылавший к ломоносовской теории «трех штилей» (Там же: 23), был найден поэтом не сразу: как видно из последовательности правки в автографе, первоначально ст. 1 читался: «*Мрежи* рыбак расстилал...», а ст. 2 — «*Отрок* отцу помогал...». Поправки в оба стиха Пушкин внес, по-видимому, уже после записи всего стихотворения.

Выбор слова «мрежи», единственный раз употребленного Пушкиным (см.: СЯП 2000, II: 666), вероятно, был подсказан церковнославянским переводом Евангелия, в котором во всех изложениях истории призвания первых апостолов, последовательно употребляется эта лексема: «вметающа мрежи въ море», «абіе ꙗствавшѣ мрежи, по немѣ идоста», «завꙗзующа мрежи своѣ» (Мальчукова 1994: 91–92; Юрьева 1997: 123)* — ср.:

* Попытки Д.Д. Благого и затем А.Д. Григорьевой интерпретировать «мрежи» как «народное, рыбацкое слово» (Благой 1967: 514), имеющее «довольно широкое бытование в пушкинское время» (Григорьева 1981: 146), безосновательны: неполногласному церковнославянизму «мрежа» соответствует русский полногласный вариант «мережа», зафиксированный письменными памятниками и современными говорами (Там же: 147).

Ходѣ же при мори Галилейстѣмъ, видѣ два брата, Симѣна глаголемаго Петра, и Андреа брата егѣ, вметающа мрежи въ море, бѣста бо рыбарѣ. И глагола има: грѣдита по мнѣ, и сотворю вы ловца челоувѣкѣмъ. Она же абіе ѣставльша мрежи, по немѣ идоста. И прешедъ ѣтуду, видѣ ина два брата, Іакѣва Зеведеева, и Іѣнна брата егѣ, въ корабли съ Зеведеомъ отцемъ ею, завѣвующа мрежи своѣ и воззва ѣ. Она же абіе ѣставльша корабль и отца своего, по немѣ идоста» (Мф 4: 18–22; ср. также: Мк 1: 16–20; Лк 5: 2–11) — Проходя же близъ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона называемого Петром, и Андрея брата его, закидывавших сети в море (ибо они были рыбаки); И говорит им: подите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков. И они тотчас, оставив сети, пошли за Ним. Отойдя оттуда, увидел других двух братьев, Иакова Зеведеева, и Иоанна брата его, в лодке с Зеведеем отцем их, починивающих сети свои, и позвал их. И они тотчас, оставив лодку и отца своего, пошли за Ним.

(Библия 1822: 9; ср.: Там же: 105, 190)

Впрочем, церковнославянизм «мрежа(и)» неоднократно встречался в описаниях юных лет Ломоносова и вне всякой связи с библейским претекстом (см. выше, с. 198, 208) в цитатах из Батюшкова и Долгорукова, а также: «вот Гений Ломоносов! <...> Он явился в мир, как бы с готовым запасом прочнейших опытов; *от рыболовной мрежи*, от крилоса сельской церкви, шагнул в Академию, потек своим путем, увлек за собою нацию» (Мерзляков 1812: 29–30), «Рожденный в куще рыболова, / <...> / Семнадцать лет среди рек, долин / Провел: то на поле с сохою, / *То с мрежей* — с удой над рекою» (Н.С. Молчанов, «Ода, говоренная при открытии памятника Михаилу Васильевичу Ломоносову» (1832); цит. по: Ломоносов 1911: 153); ср. еще в «Стихах на высокомонаршую милость, оказанную императором Павлом Первым потомству Ломоносова» (1798) И.И. Дмитриева: «Се глас его, глас благоворный, / Несется до морских валов, / При коих, жребию покорный, / *Кидает мрежи рыболов.* / „Возвысь чело! — ему вещает. — / Царь иго с плеч твоих снимает: / Твой предок Ломоносов был!“» (Дмитриев 1967: 75).

с.13 *Будешь умы уловлять...* — Метафора восходит к евангельскому образу «αλιείς ανθρώπων» — «ловцы человеков»

(Мф 4: 19; Мк 1: 17); ср. более близкий к нему отвергнутый вариант строки: «Будешь ловитель умов...» (см.: Мальчукова 1994: 92–93); о «высокой» семантике формы несовершенного вида 'уловлять', синонимичной нейтральным, «простым» бесприставочным глаголам типа 'ловить' см.: Авилова 1975.

На вероятную античную параллель к этому образу указал А.А. Дерюгин (Дерюгин 1986: 62–63), отметивший сюжетную переключку «Отрока» с эпизодом из плутарховой биографии Марка Антония, которого Клеопатра призывала оставить развлечение рыбной ловлей в Александрии и обратиться на более достойный его путь великих свершений, то есть выбрать иную «ловлю»: «Оставь Император, сказала тогда Клеопатра, лесу нам, Царям Фаросским и Кановским; твоя ловля — города, области и Цари» (Плутарх 1820: 175; ср. соответствующий фрагмент сочинения Плутарха в авторитетном французском переводе А. Дасье: «Cléopâtre lui dit: Mon général, laissez-nous la ligne à nous autres, rois du Phare et du Canope; votre chasse, c'est de prendre de villes, des royaumes et des rois» (Plutarque 1762: 294).

- с. 13 ...*будешь помощникъ Царямъ*. — Такая обобщенная — по сравнению с оставшимся в автографе вариантом «будешь подвижникъ ПЕТРУ» — формулировка, по всей видимости, предполагала, помимо прочего, автобиографические проекции (см. выше, а также: Проскурин 2000: 298), подчеркивая универсальность идеи государственного служения.

Причины отказа Пушкина от второго варианта финального стиха не раз обсуждались в исследовательской литературе. Комментаторы обращали внимание на анахронистическую неточность — «совмещение в одном временном плане имени Петра и судьбы Ломоносова» (Грехнев 1976: 46; ср.: Мальчукова 1986: 65) и лексическую неясность самого выражения «подвижник Петру» (Мальчукова 1986: 65), для которого предлагались разные интерпретации. А.Д. Григорьева, отметившая уникальность такого словоупотребления в пушкинском корпусе, считала, что в данном случае «слово *подвижник* <...> представляется синонимом слова

последователь»: «окказионализм: 'идуций по следам чьим-н. в каком-н. деле, начинании'» (Григорьева 1981: 149). С таким толкованием, не поддерживаемым другими примерами и словарным материалом, не согласилась Т.Г. Мальчукова (Мальчукова 1986: 65), полагавшая, что в данном случае речь идет о паронимическом сближении слов 'подвижник' («ревностно подвизающийся в какомнибудь Богоугодном деле, или прославившийся исполнением какогонибудь богоугодного деяния» [САРС 1789–1794, II: 555; САРС 1806–1822, IV: 1239]) и 'сподвижник' («помощник», «Сл. Сотрудник в каком деле, соучастник в каком подвиге с кем» [САРС 1789–1794, II: 557]). В подтверждение своей интерпретации исследовательница привела несколько близких к этому определению пушкинских характеристик Ломоносова: «великий сподвижник великого Петра» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова» [Пушкин 1937–1959, XI: 32]), «Между Петром I и Екатериной II он один является самобытным сподвижником просвещения» («Путешествие из Москвы в Петербург» [Там же, XI: 191]). Однако и само слово «подвижник» в узусе XVIII в. также могло иметь сходное значение — 'участник состязания, соревнования, борьбы', 'ратай. Отважный воин, боец, герой' (СРЯ XVIII, XX: 182; ср.: САРС 1789–1794, II: 555; САРС 1806–1822, IV: 1239). Ср. примеры поэтического словоупотребления в текстах XVIII — начала XIX в., в том числе в текстах Ломоносова:

Какого светлость зрю собора?
Подвижники меж звезд стоят,
 Петрова наслаждаясь взора,
 Красуйтесь, к сродникам гласят...
 («Ода... Елисавете Петровне...
 на торжественный праздник тезоименитства
 ее величества сентября 5 дня 1759 года...»
 [Ломоносов 1803, I: 169])

О коль бы в жизни я благополучен был,
 Когда бы действие усердных ваших сил
 Изобразив в водах прохладной Ипокрены,
 Воспел с *подвижники Петровыми* сравненны,

Елисаветиным певцем бы стал побед:

Но ныне труд Петров к себе мой дух влечет.

(здесь Ломоносов использует церковно-славянскую форму тв. пад. мн. ч. с окончанием *-и*)

Меж тем *подвижники* друг друга поощряют,

И лестниц мужеством короткость дополняют.

(два последних примера из поэмы «Петр Великий» (1760) [см.: Ломоносов 1803, II: 224, 233])

Нередки случаи употребления слова «подвижник» с управляемым словом (впрочем, в родительном, а не в дательном падеже) со значением ‘подвижник чего/кого’: «*Подвижники доброт, другим лишь в пользу сильны*» (В.П. Петров, «Галактиону Ивановичу Силову» (1772 ?) [Поэты XVIII века, I: 350]), «От Крона, мощного рушителя миров, / *Добра подвижников спасает*» (В.А. Жуковский, «Отрывок из Делилева Дифирамба на бессмертие души» (1806) [Жуковский 1999, I: 79]). Несомненно, однако, что подобное словопотребление в начале 1830-х гг. должно было казаться чрезмерно архаизирующим, что, вероятно, также повлияло на окончательный пушкинский выбор (ср.: Григорьева 1981: 149).

Кроме того, сопоставление Ломоносова и Петра I, предполагавшееся формулировкой «будешь подвижник Петру», оказывалось устойчивой составляющей ломоносовской мифологии — Ломоносов предстал «Петром Первым русской литературы», ее основателем и родоначальником (ср.: Николаев 2005). Элементы этого мифа можно видеть уже в «Оде на смерть Ломоносова» А.П. Шувалова 1765 г., они ясно присутствуют в его биографии, составленной Я. Штелином, в «Похвальном слове Ломоносову» Муравьева и др. (см.: Живов 1997: 41, 72). Наиболее четкую формулировку эта идеология получила в программной «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшкова:

Он <Ломоносов> то же учинил на трудном поприще Словесности, что Петр Великий на поприще гражданском. 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, он испытал

его силу во всех родах и приготовил для грядущих талантов верные орудия к успехам.

(«Речь о влиянии легкой поэзии на язык», опубл. 1816
[Батюшков 1817, I: 3–4])

Ср. также другие примеры подобного сопоставления: «некоторые утонченные Филологи порицают сию мысль [что Ломоносов был творцом русского языка], говоря, что слово Русское или язык существовали до Ломоносова. <...> Сочинитель <...> выражает пиитически, что сей превосходный писатель образовал язык, то есть: сделал его высоким, мягким и звучным. Мы говорим и пишем, что ПЕТР Великий творец России. Сие есть истинно, но только в переносном смысле. Россия искони существовала» (Примечания графа Хвостова к его оде «Михайле Васильевичу Ломоносову» [Хвостов 1821: XIII]); «Ломоносов, этот *Петр* нашей словесности, совершил исполинский подвиг установлением истинной версификации наместо ложной» (Е.Ф. Розен, «О Рифме» [Совр. 1836. № 1. С. 149]), а также более поздние формулировки В.Г. Белинского: «двадцативосьмилетний Ломоносов — Петр Великий русской литературы...» («Взгляд на русскую литературу 1846 года» [Белинский 1953–1959, X: 8]), «<...> Ломоносов был Петром Великим нашей литературы» («Николай Алексеевич Полевой» (1846) [Там же, IX: 674]). Некоторые другие, в том числе более поздние примеры см.: Ивинский 2015: 21–26.

Учитывая гораздо менее однозначную позицию Пушкина по отношению к роли Ломоносова в истории русской словесности (см. выше), можно предположить, что поэт предпочел опустить подобную формулировку, которая, помимо прочего, разрушила бы общую «энигматическую» конструкцию текста, с его установкой на избегание прямых номинаций и идеологических и риторических штампов.

РИФМА

(«Эхо, бессонная Нимфа, скиталась по берегу Пеня...»)

Автографы:

1 ПД 133. Л. 1 об. — белой, с поправками, на листке с адресом, оторванном от письма кн. Н.Г. Голицыной Пушкину. На л. 1 — белой с правкой автограф стихотворения «Я здесь, Инезилья...», на л. 1 об., ниже текста «Рифмы», — набросок двух строк XXV строфы «Домика в Коломне». Под автографом «Рифмы» знак концовки и дата «10 окт<ября>». Описание см.: Модзалевский 1909; Модзалевский, Томашевский 1937: 56–57; Болдинские рукописи 2009, I: 136–138. Воспроизведение автографа: Болдинские рукописи 2009, II: 314.

2 ПД 108. Л. 1 об. — предположительно относимая к замыслу «Рифмы» запись неоконченного гекзаметрического (?) стиха «Грустен бродил Аполлон с О.» на отдельном листке вместе с набросками 1828 г. «Как живо колкий Грибоедов...», «Уродился я, бедный недоносок...» и планами «L'homme du monde». Этот стих печатается с удачной редакторской конъектурой «Грустен бродил Аполлон с О<лима изгнанный>» (Пушкин 1937–1959, III: 846), связывающей его с сюжетом незаконченного стихотворения «Рифма, звучная подруга...» (1828; см. о нем ниже), где использован древнегреческий миф об изгнании Аполлона с Олимпа. Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 45.

Под заглавием «Рифма» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716 [см.: Рукою Пушкина 1935: 256–257, 260]).

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 45–45 об.; Модзалевский, Томашевский 1937: 171). В ст. 5 рукой Пушкина карандашом сделана поправка, исправлявшая опечатку в тексте альманаха: в слове «прияла» вычеркнута «н» — «прияла».

Стихотворение датируется, согласно помете в автографе, 10 октября 1830 г.

Псевдоантичный мифоподобный сюжет о происхождении рифмы представляет собой явный анахронизм и принадлежит Пушкину, который прекрасно знал, что в античной поэзии рифм не было. В черновом наброске 1825 г. «О поэзии классической и романтической» он отмечал, что рифмы впервые появляются в «романском языке» у трубадуров: «...сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значущее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков — победенная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы...» (Пушкин 1937–1959, XI: 37). Стихотворение носит оксюморонный характер: оно выдержано в античном духе, хотя рассказывает о явлении, античности незнакомом; оно посвящено рифме, хотя само рифм не имеет (Мальчукова 1986: 66). При этом внутри текста «спрятаны» рифмующиеся слова на «-ла» (понесла/родила/прияла/росла/мила; ср.: Мальчукова 1986: 69), а весь он строится на созвучии «рифма/нимфа» (Ронен 2005: 229–230).

«Рифме» предшествовало незаконченное и неотделанное стихотворение «Рифма, звучная подруга...» (1828; см. о нем: Хитрова 2009), во второй половине которого сходный сюжет изложен в форме полужутливого предположения о том, какой миф могли бы сложить древнегреческие поэты, если бы античная поэзия знала рифму. Обращаясь непосредственно к своей «звучной подруге», Пушкин писал:

О, когда бы ты явилась
 В дни, как [на небе] толпилась
 Олимпийская семья!
 Ты бы с нею обитала,
 [И божественно б] сияла
 Родословная твоя.

Взяв божественную лиру,
 [Так] поведали бы миру

Гезиод или Омир:
 Феб однажды [у] Адмета
 Близ тенистого Тайгета
 Стадо пас, угрюм и сир.

[Он бродил] во мраке леса,
 [И никто], страшась Зевеса,
 [Из богинь иль из] богов
 Навещать его не смели —
 Бога лиры и свирели,
 Бога света и стихов.

Помня первые свиданья,
 Усладить его страданья
 Мнемозина притекла.
 И подруга Аполлона
 В тихой <?> роще Геликона
 [Плод восторгов] родила.
 (Пушкин 1937–1959, III: 121)

С.И. Николаев указал интересную параллель к обоим вариантам пушкинского сюжета о рифме — стихотворение А.В. Склабовского «Происхождение рифм», напечатанное в 1819 г. в журнале «Украинский вестник» (Кн. 8. С. 223–227) и в сборнике поэта «Опыты в стихах» (Склабовский 1819: 152–156)*. В этом стихотворении родителями двух близнецов-рифм называются Аполлон и муза эпической поэзии Каллиопа, которой «бог света» овладел во сне, и их воспитывают, как и у Пушкина, музы (Николаев 1995). При этом, как отметила Д.М. Хитрова, «греческий мифологический колорит остается в „Происхождении рифм“ аллегорически-условным: об этом говорит и место

* Стихотворение представляет собой переложение польского оригинала — отрывка из ироикомической поэмы Тимона Заборовского (Tymon Zaborowski, 1799–1828) «Писательский клуб» («Klub Piśmienniczy»), опубликованного анонимно в варшавском журнале «Tygodnik polski» (1819. Т. 1. № 5. С. 131–133) под названием «Powstanie rymów» (Николаев 1995: 245; авторство Заборовского установлено Д.М. Хитровой [Хитрова 2009: 114, примеч. 7]).

появления близнецов на свет — „близ Мантуи“, и прямое указание на их возраст („четыре века“). Несмотря на сюжетную близость с РЗП [„Рифма, звучная подруга...“], „Происхождение рифм“ не соответствует парадоксальному пушкинскому заданию — вписать рифму в мифологическую историю античной литературы» (Хитрова 2009: 82–83). Свою родословную рифм Заборовский строит по модели мифа о происхождении Орфея (родившегося, согласно одной из версий, от соития Аполлона с Калиопой) и связывает с итальянской эпической поэзией, имея в виду прежде всего Данте (который прямо обращается к Калиопе в первой песни «Чистилища»), Ариосто и Тассо.

У Пушкина выбор родительницы рифмы мотивирован не столько мифологическими моделями*, сколько самой природой последней: подчеркивается ее родство с памятью (Мнемозина) и со звуковым повтором (Эхо). Подобные сопоставления, хотя и без этиологической персонификации, неоднократно встречались ранее в западноевропейской поэзии и критике. Довольно широкой известностью пользовались слова итальянского поэта Джованни Ручеллаи (Giovanni Rucellai, 1475–1525) из его написанной белыми стихами дидактической поэмы «Пчелы» («Le api», опубл. посмертно), в которой он, отказываясь от рифм, дважды говорит о том, что их изобрела нимфа Эхо:

Non sai tu, ch'ella [Eco] conversa in pietra,
Et fu inventrice de la prime rime?
(Rucellai 1770: 2; букв. пер.:
«Разве ты не знаешь, что она [Эхо] обратилась в камень /
И изобрела первые рифмы». — *ит.*);

...la voce d'Eco,
Che fu forse inventrice delle rime.
(Rucellai 1770: 18; букв. пер.:
«...голос Эхо, / которая, быть может, изобрела рифму». — *ит.*).

* В «Рифме» отмечались лишь весьма отдаленные параллели к нескольким сюжетам «Метаморфоз» Овидия: Аполлон и Дафна, рождение Нарцисса, воспитание Вакха нимфами (Кибальник 1990: 206–207; Вакха автор спутал с Афиной Палладой).

Пушкин вполне мог знать эту формулу Ручеллаи по французскому переводу «Пчел», напечатанному *en regard* с оригиналом (Rucellai 1770), и по ссылкам на нее во французской и английской литературе. Стихи об Эхо как изобретательнице рифм цитировали, например, Вольтер в статье о театре «Письмо маркизу Сципиону Маттеи» (Voltaire 1784–1789, III: 235) и Женгене в девятом томе «Истории литературы в Италии» (Ginguené 1811–1823, IX: 9). «Остроумная идея» Ручеллаи приписать изобретение рифмы нимфе Эхо упоминается в заметке о «Пчелах», напечатанной во всех многочисленных изданиях «Библиотеки человека со вкусом...» («Bibliothèque d'un homme de goût...», 1772, 1773, 1778, ... 1817 и т.д.) — популярного справочника, содержащего основные сведения о тех произведениях мировой литературы, которые должен знать каждый культурный человек. Прочитировал Ручеллаи и английский писатель Исаак Дизраэли в примечании к своей собственной легенде о происхождении рифм. В его повести «Возлюбленные, или Рождение изящных искусств» («The Lovers, or the Birth of the Pleasing Arts») рифмованные стихи изобретает аркадский пастух Лицидас, когда узнает, что его возлюбленной Амариллис нравится эхо, повторяющее последние слоги слов: «О Боги! (воскликнул вдохновленный Лицидас), значит, ты любишь повторение эхом ударного слога! *Я могу изобрести эхо!* В конце стиха я буду ставить повторяющийся звук. Тогда на каждый стих откликнется другой стих, как бы его эхо. Таково происхождение Рифмы» (D'Israeli 1799: 299–300; французский перевод повести см. в книге: Disraeli 1821).

Самой близкой параллелью к пушкинской генеалогии рифмы следует считать сонет тосканского филолога, писателя и переводчика Антона-Марии Сальвини (Anton Maria Salvini, 1653–1729):

Figlia dell'eco, e degli orecchi incanto,
 Rima compagna di leggiadri Amori,
 Che accorta traggi un dolce miel dai fiori
 De' Toschi versi, e ne condisci il canto.
 Rima, già un tempo, mio diletto, e vanto
 Perchè or mi lasci al pianto, ed ai martori?

Nè col tuo susurrio più mi ristori
 Qual stanco Pellegrino al fonte accanto?
 Deh vieni, o Rima, o mio sonoro Nume,
 Ch'hai comune con Febo il chiaro trono,
 E spandi di dolcezza un largo fiume.
 Se saettato da un amabil tuono
 Tristo pensier non spiegherà le piume,
 Rima gentil, di tuo valorfia dono.

[Дочь эха, очарование ушей, / Рифма, спутница легких Амуров, /
 Что умело собирает сладкий мед с цветов / Тосканской поэзии
 и направляет им песнь. / Рифма, долгое время мое развлечение,
 наслаждение и гордость, / Почему теперь ты оставляешь меня сле-
 зам и мукам? / И своим шепотом не восстанавливаешь моих сил, /
 Когда я подобен усталому пилигриму рядом с источником? / При-
 ди же, о Рифма, мое звучное божество, / Которое разделяет с Фебом
 его светлый трон, / И разлей широкую реку услад. / Если поражен-
 ная стрелой [твоих] приятных созвучий, / Печальная мысль не
 сможет расправить крылья, / То это, милая рифма, будет данью тво-
 ей доблести. — *ит.* (пер. Н.Н. Мазур)].

(Salvini 1823: 44; указано Н.Г. Охотинным)

Рифма здесь, как и у Пушкина, названа дочерью эха; она также связана с Аполлоном, правда не как отцом, но как супругом, разделяющим с ней трон; обращение к ней как подруге поэта, умеющей «убивать» печаль, но покинувшей его, напоминает начало пушкинского наброска и содержит сходные мотивы (ср.: «Рифма звучная подруга, / Вдохновенного досуга, / Вдохновенного труда, / Ты умолкла, онемела; / Ах, ужель ты улетела, / Изменила навсегда? // В прежни дни твой милый лепет / Усмирял сердечный трепет, / Усыплял мою печаль, / Ты ласкалась, ты манила / И от мира уводила / В очарованную даль»). Тем не менее знакомство Пушкина с этим стихотворением представляется не слишком вероятным, так как оно, насколько нам известно, не переводилось на другие языки и не входило в культурную энциклопедию эпохи.

Несколько более правдоподобно его знакомство с афоризмом о рифме видного государственного деятеля эпохи реставрации графа Жозефа-Мари Порталиса (Joseph-Marie

Portalis, 1778–1858). В 1820 г. граф издал неопубликованный философский трактат своего покойного отца, известного наполеоновского юриста, включив в книгу свой собственный «Очерк происхождения, истории и прогресса французской литературы и философии» («Essai sur l'origine, l'histoire et les progrès de la littérature française et de la philosophie...»). В этом очерке Порталис-младший коснулся и вопроса о происхождении рифмы, утверждая, что она пришла во французскую поэзию с арабского Востока. «Дочь Эха и сестра Меланхолии, рифма ведет свое происхождение от кочевников» («Fille de l'Écho et soeur de la Mélancolie, la rime est d'origine nomade»), — писал он (Portalis 1820: XXXII; 2-е изд. 1827; Хитрова 2009: 115, примеч. 22). На афоризм Порталиса обратил внимание ведущий критик парижской газеты «Journal des débats» Шарль-Мари Фелез (Charles-Marie Féletz, 1767–1850), который процитировал его неточно, в виде формулы «Рифма — это дочь эха и меланхолии» («la rime est fille de l'écho et de la mélancolie» [Journal des débats politiques et littéraires. 1820. Novembre 10. P. 4; Féletz 1828: 174]).

Древнегреческая мифология никогда не связывала нимфу Эхо с Фебом (Аполлоном). Известны два основных мифа, в которых Эхо выступает в качестве главного действующего лица: миф о ее безответной любви к Нарциссу, подробно изложенный в «Метаморфозах» Овидия (III, 357–530), и миф о преследовании нимфы Паном. В главном варианте последнего сюжета, изложенном в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» (III, 23), Эхо с презрением отвергает домогательства Пана, но у некоторых схолиастов появляются сведения о том, что нимфа все-таки стала его любовницей и родила от него ребенка (вариант: двоих детей), сына (вариант: дочь) по имени Ямба, изобретателя соответствующего стихотворного размера. Предание о происхождении ямба от сына (дочери) Эхо и Пана упоминалось во всех основных европейских справочных изданиях XVIII — начала XIX в., включая «Энциклопедию» д'Аламбера и Дидро (статья «Iambe»), откуда попало и в «Словарь древней и новой поэзии» Н.Ф. Остолопова (Остолопов 1821, III: 485). Таким образом, пушкинская генеалогия рифмы наполовину совпадает с апокрифической генеалогией ямба (Хитрова 2009: 123–124, примеч. 138).

- с. 13 *Эхо, бессонная Нимфа...* — Пушкин называет Эхо бессонной нимфой вслед за Овидием, в «Метаморфозах» которого рассказано, что, отвергнутая Нарциссом, она потеряла покой и сон, исчахла («Attenuant vigiles corpus miserabile sугае»), потом превратилась в камень, и от нее остался один лишь голос (III, 396–399). Поскольку эхо как природное явление откликается «на всякий звук» (см. стихотворение «Эхо» (с. 17) и комментарии к нему в наст. изд., с. 250–257), оно тоже в некотором смысле «бессонно».
- с. 13 *...по берегу Пеня.* — Пеней (Пиней) — река в Элладе, берущая начало в горах Пинда, протекающая по Фессалийской долине и впадающая в Эгейское море; важный элемент древнегреческого мифологического ландшафта, неоднократно упоминается в античной и неоклассической поэзии, например у Гомера, Вергилия, Овидия, Андре Шенье и мн. др. В русской поэзии сочетание «берег Пеня» до Пушкина встречается в «Послании к Н.М. Карамзину» (1795) И.И. Дмитриева: «Пускай Херасков, муж, от детства чтимый мной, / То в мир фантазии путь кажет за собой, / То к райским красотам на небо восхищает, / То на цветущий берег Пеня провождает» (Дмитриев 1967: 122). В стихотворении М.Н. Муравьева «Изгнание Аполлона» изгнанный с Олимпа бог направляется «туда, где пенится Пенеев быстрый ток» (Муравьев 1967: 79).
- с. 13 *Межь говорливыхъ Наядъ...* — *Наяды* — в древнегреческой мифологии дочери Зевса, нимфы рек, ручьев, источников, покровительницы брака и плодородия. По замечанию Е.Г. Эткинды, у Пушкина они говорливые, потому что «журчание вод воспринималось греками как говор наяд» (Эткинды 1999: 235). Отождествление шума воды с человеческой речью представляет собой топос западноевропейской и русской поэзии, восходящий к античности. Приведем несколько примеров из русской поэзии 1810–1820-х гг.: «Тише, струйки говорливы» (А.С. Пушкин, «Леда», 1814); «Там поток игривой / Сердце в думы погружал / Струйкой говорливой» (В.А. Жуковский, «Песня», 1815); «И где струи свои несет / Источник говорливый» (Д.П. Глебов, «Элегия», 1817); «По желтому илу ручей говорливой бежит» (А.С. Норов, «Возрождение (Подражание Киабрере)», 1821);

«С дубравным шумом непрерывно / Сливай свой говорливый ток» (В.И. Туманский, «Черная речка», 1823); «И шум потоков говорливых» (Е.П. Зайцевский, «Весна», 1825); «Где влагой сребреной источник говорливой» (Д.П. Глебов, «К Делию», 1827).

Наиболее известный и авторитетный его пример — образ из прославленной оды Горация «O fons Bandusiae...» («О ключ / ручей Бандузии...» [III, 13]), многократно переведенной и переложенной на все основные языки Европы: «Iocuares Iymphae» (букв. пер.: «говорливые воды»; в пер. В.Н. Олина: «Поток твой говорливый» [СО. 1821. Ч. 74. № 52. С. 275]). Гораций в оде, однако, обращается одновременно и к самому ручью, и к его божеству — нимфе/наяде Бандузии, которой он обещает принести жертву. Само слово «Iymphae», как указывают комментаторы (см., например: West 2002: 121), становится в этом контексте синонимом созвучного ему «Iymphae» («нимфы»), так что в пушкинских «говорливых наядах» можно видеть реминисценцию «говорливых нимф/вод» из оды Горация.

- с. 13 *Мнемозина* — в древнегреческой мифологии богиня памяти, мать всех девяти муз; в стихотворении Пушкина «Рифма, звучная подруга...» (см. выше) мать Рифмы. О мнемонической функции рифм много писали в конце XVIII — начале XIX в. Так, мадам де Сталь назвала рифму «образом надежды и памяти» («l'image de l'espérance et du souvenir» [De Staël 1813: 270]). Мармонтель заметил, что рифма помогает памяти, подавая ей самые ясные сигналы, позволяющие восстановить связь идей, и тем самым приносит удовольствие читателю, когда из-за созвучия концовок один стих заставляет вспомнить другой (Marmontel 1818–1819, XV: 259).
- с. 13 *...росла в хоре богинь Аонидь* — то есть в хоре Муз, которых в римской поэзии, начиная с Овидия (см. «Метаморфозы», V: 333), часто называли Аонидами (по названию горной области Аония, где находилась гора Геликон, место их обитания). Сходным образом в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» описано детство Эхо: «Нимфы вскормили ее, Музы научили играть на свирели, флейте, лире, кифаре и петь различные песни. Достигнув цвета юности, водила она хороводы с Нимфами, песни пела с Музами» (Лонг 1904: 120).

ТРУДЪ

(«Мигъ вождѣнный насталь: оконченъ мой трудъ
многолѣтній...»)

Автографы:

1 Утраченный белой автограф с поправками на отдельном листе, содержавшем также белой с правкой автограф стихотворения «Кавказ», под текстом которого — дата: 20 сент-ября 1830 г.>. Сначала на листке был записан полный текст «Кавказа» и поставлена дата, ниже, под ней сделан набросок начала еще одной строфы; вслед за тем вписан текст стихотворения «Труд».

Листок с автографами принадлежал П.В. Анненкову, затем был передан им Л.Н. Майкову, а впоследствии подарен А.А. Майковой В.И. Саитову. Известный благодаря публикации Н.О. Лернера (Лернер 1908), автограф отражает раннюю редакцию стихотворения:

Труд

Миг вожденный настал — окончен мой труд многолетний.

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу

Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?

Что ж не понятная грусть тайно тревожит ее?

Или свой подвиг свершив я стою как <нрзб.> поденщик,

Плату приявший свою, чуждый работе другой;

Или жаль мне труда, молчаливого спутника жизни,

Друга Авроры златой, — друга Пенатов святых?

(Пушкин 1937–1959, III: 841; Лернер 1908: 60)

Поправки, соответствующие окончательному чтению, соглас-но Лернеру, внесены более темными чернилами и, вероятно, не-которое время спустя после первоначальной записи: ст. 2–3 за-черкнуты, в ст. 4 «ее» исправлено на «меня», в ст. 5 «<нрзб поденщик» — на «поденщик ненужный», в ст. 7 «спутника жиз-ни» изменено на «спутника ночи» (Лернер 1908: 60).

2 ПД 131. Л. 1 — Зачеркнутая запись заглавия и первых букв начального стиха («[Трудъ] — [Ми<гъ вожделенный насталь>]») на одном листе с автографами стихотворений «К Статуе в Царском Селе» («Урну с водой уронив...»; дата: «1 окт<ября> — л. 1»), «[К переводу Илиады]» («Крив был Гнедич поэт...»; текст тщательно зачеркнут — л. 1), «Румяный критик мой...» (дата перед текстом: «1 окт<ября> 1830 Болд<ино>» [л. 1 об.]; дата под окончанием стихотворения «10 окт.» — л. 1). Запись стихотворения «Труд» была сделана вслед за текстами «К Статуе в Ц.С.» и «К переводу Илиады», тем же тонким пером и светлыми чернилами, однако дальше заглавия и первых букв начального слова не двинулась. Работа на этом листке продолжилась уже на его обороте, где был начат «Румяный критик мой...». Последние шесть строк этого стихотворения, более темными чернилами, Пушкин занес на листок ПД 131 только 10 октября, используя свободное место внизу л. 1. При этом он зачеркнул заглавие и весь текст эпиграммы на Гнедича; а часть строк стихотворения «Румяный критик мой...» записал поверх обрывочных и бледных набросков «Труда». Описание см.: Зильберштейн 1926: 21–24; Модзалевский, Томашевский 1937: 55–56; Болдинские рукописи 2009, I: 122–123. Воспроизведение автографа см.: Зильберштейн 1926: 22; Болдинские рукописи 2009, II: 223.

Под заглавием «Труд» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716 [см.: Рукою Пушкина 1935: 256–257, 260]). Во втором списке (ПД 716) рядом с записью заглавия «Труд» — дата: «1830», относящаяся, по-видимому, ко всем последующим «экза<етрам>» (см. выше, с. 173).

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 45 об.; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 171). Под стихотворением «Труд» рукой Пушкина карандашом поставлена дата: «1830», относящаяся ко всем «Анфологическим эпиграммам». Эта дата Плетневым зачеркнута не была, как и подпись «А. Пушкин».

Стихотворение датируется последними числами сентября 1830 г.; согласно датам в автографах: не ранее 20 сентября — не позднее 1 октября.

Биографическим поводом к написанию стихотворения традиционно считается окончание работы над VIII (по первоначальной нумерации IX) главой «Евгения Онегина», последняя строфа которой датирована «Болдино 1830, сент. 25, 3 1/4 <часа>» (см. подробнее ниже). Несмотря на то что работа над романом в стихах продолжалась и впоследствии, завершение VIII главы было для Пушкина важнейшей творческой вехой. Поставив дату под последней строфой, Пушкин на следующий день набросал на отдельном листке так называемый «План издания „Евгения Онегина“» (Рукою Пушкина 1935: 248–250), где перечень глав, снабженный хронологическими пометами, завершил записью о начале и конце работы и общим подсчетом: «Кишинев 1823 год 9 мая — Болдино 1830 25 сент. <...> 7 ле. 4 ме. 17^д». На этом основании датировку «Труда» предлагалось сузить до 26 сентября — 1 октября 1830 г. (ср., например: Летопись 1999, III: 241, 547), однако нельзя не отметить, что никаких надежных свидетельств о прямом соотнесении «антологической эпиграммы» именно с окончанием «Онегина» у нас нет. В то же время мотив грусти о завершенном творческом труде присутствует еще в ряде болдинских текстов (см. ниже).

Ближайшими литературными прецедентами для Пушкина выступили два разножанровых текста, позднейший из которых, по-видимому, был прямо ориентирован на более ранний. Это, с одной стороны, фрагмент из «Жалобы Тассо» Байрона («The Lament of Tasso», 1817), где описывается прощание итальянского поэта с любимым детищем — поэмой «Освобожденный Иерусалим», и — с другой стороны — эпизод из «Мемуаров» английского историка Э. Гиббона (Gibbon, 1737–1794), повествующий об окончании его работы над «Историей упадка и разрушения Римской империи» («The History of the Decline and Fall of the Roman Empire», 1776–1788). Их близость к стихотворению Пушкина отметил еще М.Н. Розанов (Байрон 1905, II, XXI; благодарю Н.Г. Охотина, указавшего мне на этот источник), однако затем, после заметки Б.В. Томашевского (Томашевский 1939: 484–485), убедительно связавшего с тем же эпизодом «Мемуаров» Гиббона не только «Труд», но и автохарактеристику повествователя из «Истории села Горюхина» (см. ниже), в исследовательской литературе утвердилось мнение о «гиббо-

новском» источнике «Труда», а стихотворение Байрона оказалось забыто.

Между тем отрывок из ценимой Пушкиным «Жалобы Тассо» (ср. его комментарий на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, относящийся к «Умиравшему Тассу»: «Эта элегия конечно ниже своей славы. — Я не видал элегии, давшей Б<атюшко>ву повод к своему стихотворению, но сравните *Сетования Тассо* поэта Байрона с сим тощим произведением» [Пушкин 1937–1959, XII: 283]) обнаруживает существенную мотивно-тематическую близость к анфологической эпиграмме — ср.:

But this is o'er — my pleasant task is done:
 My long-sustaining friend of many years!
 If I do blot thy final page with tears,
 Know, that my sorrows have wrung from me none.
 But thou, my young creation! my soul's child!
 Which ever playing round me came and smiled,
 And woo'd me from myself with thy sweet sight,
 Thou too art gone — and so is my delight:
 And therefore do I weep and inly bleed
 With this last bruise upon a broken reed.
 Thou too art ended — what is left me now?
 For I have anguish yet to bear — and how?

(Бурон 1826: 568; это издание было в библиотеке Пушкина
 [Библиотека Пушкина 1910: 182, № 697])

Mais il est terminé, cet ouvrage plein de charmes! consolation fidèle de mes années de malheur; si j'efface tes derniers vers par mes larmes, qu'on sache que mes chagrins n'ont pu m'en arracher une seule: mais toi, enfant de mon imagination, qui fus toujours à mes côtés me souriant sans cesse, et m'entraînant dans un doux oubli de moi-même, tu me quittes, tous mes plaisirs finissent avec toi; je pleure, et mon cœur gémit de ce dernier coup porté à un roseau déjà brisé par les orages. Que me restera-t-il? Comment supporter les douleurs qui me menacent encore?... [Но он окончен, этот труд, полный очарований! верный утешитель моих горестных лет! и если я стираю твои последние строки слезами, знай, что никакие беды не могли заставить меня проронить ни

одной; но ты, дитя моего воображения, всегда сопровождавшее меня, улыбаясь мне беспрестанно, и увлекавшее меня от себя самого в сладостное забвение, — ты покидаешь меня, и все мои радости уходят вместе с тобой. Я плачу, и мое сердце стонет от этого последнего удара, ломающего тростник, и так уже сломленный бурями. Что мне теперь остается? Как вынести те страдания, которые все еще мне угрожают?.. — *фр.*]

(Byron 1820–1821, II: 350–351)

В свою очередь, текст Байрона определенно отсылал к эпизоду из «Мемуаров» Гиббона*, которого английский поэт ставил высоко, не раз сочувственно и восхищенно упоминал (ср., например, посвященные Гиббону строфы (CV, CVII) из Третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»; эпитафия из «Истории упадка и разрушения...» к «Оде Наполеону Бонапарту»; ссылки на Гиббона в предисловии к «Жалобам Тассо» и в примечаниях к «Корсару» и т.д.; об отношении Байрона к Гиббону см., например: *Giddey* 1990) и, будучи в Лозанне в июне 1816 г., специально посетил дом Гиббона ровно в тот день, когда английский историк завершил свой великий труд. Об этом Байрон сообщал в письме к своему другу и издателю Дж. Мюррею (*Murray*), напечатанном Т. Муром в издании «Писем и дневников лорда Байрона». Лондонское двухтомное издание (*Byron Letters* 1830a) вышло в «половине <...> января» 1830 г. (см. объявление об этом в «Литературной газете» [ЛГ. 1830. Т. I. № 9. С. 74]); в том же 1830 г. появился и однотомник, изданный во Франкфурте (*Byron Letters* 1830b), и французский перевод Луизы Беллок (*Byron Mémoires* 1830). Книгой Мура, которая сразу стала европейским литературным событием (ср. многочисленные «околобайроновские» публикации «Литературной газеты» начала 1830 г. [ЛГ. 1830. Т. I. № 13. С. 104–106; № 14. С. 110–112, 113–114; № 15. С. 120–121]),

* Это сближение как самоочевидное проводилось уже современниками Пушкина. Так, например, его можно найти в травелогe Т. Роско «*Landscape annual, or The Tourist in Switzerland and Italy*» (London, 1830. P. 24–25), во фрагменте, рассказывающем о посещении Лозанны (отметим, что этот отрывок из книги Роско был напечатан в американской газете в начале 1830 г. [*Philadelphia Port Folio: A Weekly journal*. 1830. № 10. March 11. P. 79]).

Пушкин живо интересовался уже в начале 1830 г. (см.: Долинин 2007: 31–32)*, в его библиотеке сохранилось 5-томное французское издание (Byron Mémoires 1830; Библиотека Пушкина 1910: 182, № 696; все тома разрезаны, de visu). Этот эпизод биографии Байрона (письмо Мюррею см.: Byron Letters 1830a, II: 6–7; Byron Letters 1830b: 289; Byron Mémoires 1830, III: 29–30**) мог актуализировать для Пушкина в контексте 1830 г. соответствующий фрагмент из мемуаров Гиббона.

Наиболее вероятный источник знакомства Пушкина с последним — биографический очерк Ф. Гизо («Notice sur la vie et le caractère de Gibbon»), предпосланный его французскому переводу «Истории упадка... Римской империи», который имелся в библиотеке Пушкина в издании 1828 г. (Gibbon 1828 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 239, № 941; первый том разрезан полностью]***):

Il termina à Lausanne son grand ouvrage de *la Décadence et de la Chute de l'Empire roman*. «J'ai osé, dit-il dans ses *Mémoires*, constater le moment de la conception de cet ouvrage; je marquerai ici le moment qui en termina l'enfantement. Ce jour, ou plutôt cette nuit, arriva le 27 juin 1787; ce fut entre onze heures et minuit que j'écrivis la dernière ligne de ma dernière page, dans un pavillon de mon jardin. Après avoir quitté la plume, je fis plusieurs tours dans un berceau ou allée couverte d'acacias, d'où la vue s'étend sur la campagne, le lac et les montagnes. L'air était doux, le ciel serein; le disque argenté de la lune se réfléchissait dans

* Впоследствии, в 1835 г., Пушкин, отталкиваясь от этой книги Мура, начнет свою статью о Байроне (Пушкин 1937–1959, XI: 275–278); об этом замысле см.: Козмин 1929: 669–672; Мясоедова 1985: 184–193; Долинин 2007: 202–215.

** См. этот фрагмент письма во французском переводе Л. Беллок: «... je joins à cette lettre pour vous, une petite branche de *l'acacia de Gibbon* et quelques feuilles de rose cueillies dans son jardin, que je viens de voir, ainsi qu'une partie de la maison. Vous trouverez dans sa vie une mention honorable de cet "acacia", sous lequel il se promena la nuit même où il termina son *Histoire*» (курсив оригинала).

*** В библиотеке Пушкина (Библиотека Пушкина 1910: 239, № 942) сохранился также и французский перевод «Мемуаров» Гиббона: «*Mémoires de Gibbon. Suivis de quelques ouvrages posthumes et de quelques lettres du même auteur. Recueillis et publiés par Lord Sheffield, traduits de l'anglais. Paris. An V-e de la République (1793)*», однако эта книга была приобретена поэтом только в мае 1836 г. (Литературный архив. Вып. 1. М.; Л., 1938. С. 37–38).

les eaux du lac, et toute la nature était plongée dans le silence. Je ne dissimulerai pas les premières émotions de ma joie en ce moment qui me rendait ma liberté, et allait peut-être établir ma réputation; mais les mouvements de mon orgueil se calmèrent bientôt, et des sentiments moins tumultueux et plus mélancoliques s'emparèrent de mon âme, lorsque je songeai que je venais de prendre congé de l'ancien et agréable compagnon de ma vie; et que, quel que fût un jour l'âge où parviendrait mon histoire, les jours de l'historien ne pourraient être désormais que bien courts et bien précieuses» [В Лозанне он завершил свой великий труд об *Упадке и разрушении Римской империи*. «Я осмелился, — говорит он в своих воспоминаниях, — отметить для себя самое зачатие этого творения; здесь я отмечу и час разрешения от моего бремени. Этот день, или вернее ночь — настала 27 июня 1787 г.; между 11 часами и полночью я дописал последнюю строку последней страницы, в беседке в моем саду. Отложив перо, я прошелся несколько раз под зелеными сводами аллеи акаций, откуда открывался вид на окрестности, на озеро и горы. Погода была тихая, небо чистое, серебряный диск луны отражался в водах озера, и вся природа была погружена в молчание. Не скрою первого чувства радости в ту минуту, которая подарила мне свободу и которая, быть может, утвердит мою известность; но порывы гордости вскоре утихли, и чувства менее бурные и более грустные овладели моей душой при мысли, что я только что распростился с давним и милым спутником моей жизни, и что, каков бы ни был предельный срок моей личной истории, дни историка отныне будут кратки и ненадежны»].

(Gibbon 1828, I: 40)*

* Ср. английский оригинал: «I have presumed to mark the moment of conception: I shall now commemorate the hour of my final deliverance. It was on the day, or rather night, of the 27th of June 1787, between the hours of eleven and twelve, that I wrote the last line of the last page in a summer-house in my garden. After laying down my pen, I took several turns in a *berceau* or covered walk of acacias, which commands a prospect of the country, the lake, and the mountains. The air was temperate, the sky was serene, the silver orb of the moon was reflected from the waters, and all nature was silent. I will not dissemble the first emotions of joy on recovery of my freedom, and, perhaps, the establishment of my fame. But my pride was soon humbled, and a sober melancholy was spread over my mind, by the idea that I had taken an everlasting leave of an old and agreeable companion, and that, whatsoever might be the future date of my History, the life of the historian must be short and precarious» (Gibbon 1814: 255).

Ориентация на Гиббона в переводе Гизо особенно хорошо видна по тексту ранней редакции — ср. «*Ticho кладу я перо, тихо лампаду гашу...*» — «*Après avoir quitté la plume, je fis plusieurs tours dans un berceau ou allée...*», «Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» — «...des sentiments moins tumultueux et plus mélancoliques s'emparèrent de mon âme», «...жалъ мне труда, молчаливого спутника жизни» — «je venais de prendre congé de l'ancien et agréable compagnon de ma vie»*. Вероятно, последующая правка была вызвана желанием Пушкина сделать сходство с источником менее заметным (сопоставительный образно-стилистический анализ ранней и окончательной редакций см.: Григорьева 1981: 131–133).

Прямую пародийную отсылку к тому же эпизоду «Мемуаров» Гиббона Пушкин включит в «Историю села Горюхина», написанную через месяц (даты в беловом автографе: 31 октября и 1 ноября) после окончания «Онегина» и стихотворения «Труд»: «Ныне, как некоторый мне подобный историк, коего имени я не запомню, оконча свой трудный подвиг, кладу перо и с грустию иду в мой сад размышлять о том, что мною совершено. Кажется и мне, что, написав Историю Горюхина, я уже не нужен миру, что долг мой исполнен и что пора мне опочить!» (Пушкин 1937–1959, VIII: 133; см.: Томашевский 1939: 484; ср. также: Черняев 1900: 543–545). Рассказ Гиббона о том, что он отменил для себя «зачатие своего детища» и момент расставания с ним, мог отозваться в пушкинском «Плане издания „Евгения Онегина“» (см. выше), где поэт также зафиксировал обе веховые даты для своего романа в стихах (о других обращениях Пушкина к Гиббону см.: Вацуро, Гиллельсон 1968: 123–124; Лотман 1995: 724; Долинин 2007: 89–93).

Основываясь на сходстве мотивов окончания поэтического труда и подвига поэта, В.М. Файбисович попытался сблизить «Труд» со стихотворением Катулла «О „Смирне“ поэта Цинны» («*De Zmyrna Cinnae poetae*»; Carm. XCV), «посвященным

* Ср., например, соответствующие фрагменты в отдельном издании мемуаров Гиббона: «Après avoir posé ma plume, je fis plusieurs tours sous un berceau d'acacias...», «une mélancolie pensive s'empara de mon esprit...», «...j'avais pris un congé éternel d'un vieux et agréable compagnon» (Gibbon 1793, I: 241–242, ch. XXI).

завершению Цинной, другом Катулла, поэмы „Смирна“, над которой он трудился девять лет» (Файбисович 2004: 164): «Zmurna mei Cinnae nonam post denique messem / Quam coepta est, nonamque edite post hyemem. <...> Parva mei mihi sunt cordi monumenta sodalis...» — ср. во французском переводе, который был в библиотеке Пушкина: «Neuf étés ont vu sur le métier la Smyrne de mon cher Cinna, et neuf hivers se sont écoulés avant qu'il la jugeât digne de grand jour. <...> C'est la perfection, et non pas la longueur, qui fait à mes yeux le mérite de l'ouvrage de mon ami...» (Catulle 1806: 228–229 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 186; № 713]; ср. в переводе С.В. Шервинского: «„Смирну“, поэму свою, наконец мой выпустил Цинна, / Девять посевов и жатв он протрудился над ней. <...> Будь же в сердце моем необъемистый подвиг поэта» [цит. по: Катулл 1986: 97–98]). Это сопоставление не представляется вполне убедительным — сюжет текста Катулла, построенный на сравнении скромного «поэтического подвига» Цинны с многописанием бесталанных графоманов, все же очень далек от основной пушкинской темы.

Гораздо более основательной выглядит русская поэтическая параллель к «Грудю», предложенная С.А. Кибальником. По его предположению (Кибальник 1986: 157–158; Кибальник 1990: 202–203), еще одним претекстом пушкинской антологической эпиграммы могло послужить стихотворение А.А. Дельвига «Грусть» (впервые опубликованное в СЦ 1830), также написанное элегическим дистихом:

Счастлив, здоров я! Что ж сердце грустит? Грустит не о прежнем;
 Нет! Не грядущего страх жмет и волнует его.
 Что же? Иль в миг сей родная душа расстается с землею?
 Иль мной оплаканный друг вспомнил на небе меня?
 (СЦ 1830: 52, 2-й паг.; Дельвиг 1986: 182)

Их мотивная близость (переживание необъяснимой грусти в радостную минуту), помимо метрики, подкрепляется сходными лексико-синтаксическими конструкциями — риторическими вопросами, вводимыми, в частности, анафорическим «или... или...»: «Что ж непонятная грусть...» — «Что ж сердце грустит...»; «Или свой подвиг свершив... Или жаль мне труда...» —

«Иль в миг сей родная душа... Иль мной оплаканный друг...». К той же эмоциональной антиномии Пушкин впоследствии обратится в еще одном «антологическом» стихотворении, также написанном элегическим дистихом и прямо упоминающем о Дельвиге, — стихотворении «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...», 1836; его мотивная перекличка с «Трудом» отмечена: Кибальник 1986: 173), что косвенно подтверждает дельвиговский «ореол» этой темы.

Элегический мотив внезапной грусти в счастливую минуту в пушкинском стихотворении конкретизируется и связывается с темой художнического труда, завершение которого вызывает не ожидаемую радость, но, наоборот, печаль. Этот мотив проходит через ряд болдинских текстов — помимо «Труда» и «Истории села Горюхина», он звучит также в трагедии «Моцарт и Сальери» (см. выше в наст. изд., с. 149), написанной в конце октября 1830 г. Сходный мотив «„непонятной грусти“, которая тревожит человека при достижении результата многих усилий», использован и для эмоциональной характеристики Адриана Прохорова, наконец переехавшего в давно вожаделенный домик на Никитской, в «Гробовщике»: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось» (Пушкин 1937–1959, VIII: 89; отмечено: Петрунина 1983: 73–76).

Тема элегического прощания со своим сочинением и его героями, представляющая собой эпический топос (см. ниже), отчетливо звучит в последних строфах «Онегина», где возникает и сам образ «труда», давшего название пушкинской «анфологической эпиграмме»:

Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный Идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Всё, что завидно для поэта...

(Пушкин 1937–1959, VI: 189)

- с. 14 *Мигъ вожделѣнный насталь: оконченъ мой трудъ многолѣтній...* — Ср. сходную формулу окончания большого труда в финале последней песни «Метаморфоз» (XV, 871) Овидия: «*Itaque opus exegi...* [Итак, я окончил <своей> труд...]», а также концовку его «Лекарства от любви» (*Remedia amoris*, 81): «*Nos opus exegi...* [Этот труд окончен...]». См.: Шапир 2009: 114–115.
- с. 14 *...своей подвигъ свершивъ...* — В данном случае слово *подвигъ* употреблено в характерном для начала XIX в. значении 'дело, занятие' (серьезное, важное) (см.: Виноградов 1989: 261–262). См. сходное употребление в идиллии Дельвига «Изобретение ваяния» (1829): «Боги сей *подвигъ* великий / Мне помогли *совершить* и глину простую в небесный / Облик одели...» (СЦ 1830: 127–128, 2-й паг.; Дельвиг 1986: 178). Любопытно, что то же клише Пушкин не раз использовал, характеризуя главный труд Гнедича — перевод «Илиады» (ср. соседство в автографе ПД 131 начатой записи «Труда» с эпиграммой «[К переводу Илиады]»): «Гнедич в тишине кабинета *совершает свой подвиг*; посмотрим, когда появится его Гомер» (письмо А.А. Бестужеву от конца мая — начала июня 1825 г.; Пушкин 1937–1959, XIII: 178); «...с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям, и *совершению единого, высокого подвига*. Русская Илиада перед нами» («Илиада Гомерова, переведенная Н. Гнедичем», <1830>; Там же, XI: 88; отмечено: Григорьева 1981: 134–135). Вероятны также и библейские микроотсылки, по крайней мере на уровне стилистики, — ср. во Втором послании к Тимофею (2 Тим 4: 7) в переводе Библейского общества: «Подвиг добрый я совершил, поприще кончил, веру сохранил» (церк.-слав.: «Подвигомъ добрымъ подвизахъ□ теchenie скончахъ, вѣру соблюдохъ...» [Библия 1822: 727]); ср. также образ «поденщика» и тему платы за труд в ст. 3–4, частотные как в евангельских притчах (начиная с Притчи о виноградаре; Матф. 20: 1–16), так и в Ветхом Завете.
- с. 14 *...я стю, какъ поденщикъ ненужный, / Плату пріявийъ свою, чуждый работъ другой...* — Сравнение «свершившего свой подвиг» поэта с «поденщиком ненужным» выглядит тем

более острающим, учитывая другое обращение Пушкина к этому образу в программном стихотворении «Поэт и толпа» (1828): «Бессмысленный народ, / Поденщик, раб нужды, забот» (Пушкин 1937–1959, III: 141), а также устойчивое романтическое противопоставление истинного творца жаждущему платы поденщику — ср.: «*Привидение*: Какая ж выгода тебе? / Каким богатством награждает / Скупой, холодный, вялый свет? / — *Елизавета*: Один поденщик ждет награды. / <...> / ...Я? Унижусь низким торгом? / Я, дочь поэзии...» ([*Тимофеев А.В.*] Елизавета Кульман, фантазия. СПб., 1835. С. 104–106); «Как будто истинный поэт / Продаст свое воображенье? / Я раб, поденщик! я торгаш! / Я должен, грешник, вам за золото, / За сребреник ничтожный ваш / Платить божественною платой! / <...> Для торгашей нет вдохновенья, / Нет ни единого стиха!» (*Кукольник Н.В.* Джулио Мости, драматическая фантазия в четырех частях, с интермедией, в стихах. СПб., 1836. С. 233–234). Та же идея — что великий художник не может трудиться как поденщик — выражена в анекдоте о Леонардо и недалеком настоятеле монастыря, для которого он писал «Тайную вечерю», в книге Вакенродера «Об искусстве и художниках», послужившей одним из важнейших источников «Моцарта и Сальери» (см. в наст. изд., с. 78–81): «Леонардо, окончив лица одиннадцати учеников, прежде нежели приступил к изображению Христа и Иуды, долго медлил и думал сам с собою или лучше сказать ждал счастливой минуты вдохновения. <...> Настоятель монастыря заключил из этого медления, что великий Леонардо, как поденщик, трудится по заказу; какое невежество!» (Вакенродер 1826: 46–47). Учитывая постоянную скрытую полемику Пушкина с пропагандистами и переводчиками Вакенродера — «московскими юношами», которые истово исповедовали романтический взгляд на природу творчества, в прозаическом, но не снижающем сравнении с поденщиком можно видеть отзвук давних несогласий Пушкина с эстетическими воззрениями круга Шевырева-Погодина. Ср. также более сложный параллелизм между «возвышенными трудами» поэта и поденным трудом в послании Баратынского «Г<неди>чу, который советовал Сочинителю писать

Сатиры» (1822–1823, 1826–1827): «Из платы, отогнав сладчайшую дремоту, / Поденьщик до зари выходит на работу; / На славу громкую надеждою согрет, / В трудах возвышенных, возвышенный поэт...» (Боратынский 2002, II: 18).

Мотив платы за поэтический труд, противопоставление вдохновенного творчества и завершенного творения сближает «анфологическую» эпиграмму с проблематикой «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824; см.: Kahn 2008: 184–185) — ср., помимо хрестоматийного «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать...», другую реализацию той же антитезы: «Вам ваше дорого творенье, / Пока на пламени труда / Кипит, бурлит воображенье; / Оно застынет, и тогда / Постылю вам и сочиненье...». Но если в «Разговоре...» противопоставление ‘вдохновенный поэтический труд’ vs ‘низкая плата’ (ср.: «Поэт беспечный, я писал / Из вдохновенья, не из платы...») снимается иронической прозаической концовкой («Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»), то в «Труде» Пушкин интериоризирует эту оппозицию. Любопытно позднейшее обращение Пушкина к противопоставлению художника и поденщика — столь же парадоксальное, как и в «Труде», но более ироничное — в письме к П.В. Нащокину от середины марта 1834 г., где Пушкин рассказывает о мытарствах их общего знакомого композитора и музыканта А.П. Есаулова (ок. 1800–1850-е гг.), вынужденного зарабатывать уроками музыки, и о собственных «затруднившихся обстоятельствах»: «Андрей Петрович <Есаулов> в ужасном положении. Он умирал с голоду и сходил с ума. Соболевский и я, мы помогали ему деньгами скупно, увещаниями щедро. Теперь думаю отправить его в полк капель-мейстером. Он художник в душе и в привычках, т.е. беспечен, нерешителен, ленив, горд и легкомыслен; предпочитает всему независимость; но ведь и нищий независимее поденщика. Я ему ставлю в пример немецких гениев, преодолевших столько горя, дабы добыть славы и куса хлеба. <...> Новые долги, новые хлопоты. А надобно: я желал бы и успокоить старость отца, и устроить дела брата Льва, который в своем роде такой же художник, как и Андрей Петрович, с той разницей, что за собою никакого искусства не знает» (Пушкин 1937–1959, XV: 117–118).

Дорожные жалобы

(«Долго ль мнѣ гулять на свѣтѣ...»)

Автограф: ПД 114. Л. 1-1 об. — черновой, с разновременной правкой, без заглавия, на отдельном листке. Под текстом знак концовки и дата «4 окт<ября>». Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 48; Болдинские рукописи, I: 132–133. Воспроизведение автографа: Болдинские рукописи 2009, II: 289–290.

Под условным заглавием «Дорожн<ые> стихи» вошло в первый список стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленный не позднее первых чисел сентября 1831 г. (ПД 515; см.: Рукою Пушкина 1935: 257, 259).

В СЦ 1832 стихотворение было напечатано без имени автора и пропущено в оглавлении — по всей вероятности, вследствие типографского недосмотра.

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 20–20 об.; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 170). В ст. 27–28 рукой Пушкина карандашом зачеркнуты варианты СЦ 1832 и на полях сделаны поправки: «Объ [отставкѣ] *деревнѣ*, объ невѣстѣ, / [О деревнѣ] На досугѣ помышлять!» (см. об этом также ниже, с. 249). Под текстом «Дорожных жалоб» (далее — ДЖ) Пушкин карандашом поставил дату «1829» — как указание годового раздела для Стих 1832, организованных по хронологическому принципу (ДЖ вошли в раздел текстов 1829 г. под номером XVII). При

составлении оглавления и подготовке рукописи к набору эта карандашная дата, как и все другие, была вычеркнута чернилами рукой Плетнева.

По неосуществленному плану собрания стихотворений 1836 г. ДЖ должны были открывать цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» (ПД 854; см.: Измайлов 1975: 222–223; Слина 1977; Пушкин 1999: II, 368).

Хотя Пушкин неизменно датировал ДЖ 1829 г., дата «4 окт<ября>» в автографе относится к 1830 г. Об этом свидетельствует черновой вариант начала пятой строфы: «Иль к<ак> Анреп в вешней луже / Захлебнуся я <в> грязи» (Пушкин 1937–1959, III: 754), где речь идет о знакомом Пушкина, генерал-майоре Романе Романовиче Анрепе, умершем весной 1830 г. (о нем см.: Черейский 1989: 17). По свидетельству Н.Н. Муравьева-Карского, Анреп, возвращаясь после отпуска из Москвы на Кавказ, повредился умом и около Серпухова ушел от станции, бросив свой экипаж, подъехал на подводе к какому-то болоту и «один ушел в топь, где его и нашли через два дня по пояс в воде, опершегося на кочку и едва подающего признаки жизни. Его повезли обратно в Москву, но не доезжая города он умер...» (РА. 1893. Кн. III. № 11. С. 340–341; Модзалевский 1935: 498–499). По всей вероятности, Пушкин привез в Болдино какие-то черновые наброски ДЖ, сочиненные годом ранее под впечатлением арзрумского путешествия, и, отталкиваясь от них, дописал стихотворение (Модзалевский, Томашевский 1937: 48; Пушкин 1997: 574–575). Авторскую же датировку ДЖ (как и прочих стихотворений «кавказского цикла», написанных или переработанных осенью 1830 г. в Болдине) предыдущим годом можно объяснить желанием Пушкина дать им биографическую мотивировку, хронологически привязав к арзрумскому путешествию и тем самым представив как непосредственный поэтический отклик на него. Об этом свидетельствуют некоторые детали в «Путешествии в Арзрум», задним числом вводящие параллели к ДЖ: Пушкин едет сначала в коляске, потом верхом, а один участок пути проходит пешком по глинистой грязи; в Арзруме ему угрожает чума, а на дороге — разбойники; возвращаясь назад, он проводит три дня в карантине.

В пушкинистике многократно отмечалась тематическая связь между ДЖ и написанными в декабре 1829 г. стансами «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (Сумцов 1900: 203; Благой 1967: 491–492; Таборисская 1995: 87–89 и др.). Размышление о времени и месте грядущей смерти («И где мне смерть пошлет судьбина? / В бою ли, в странствии, в волнах? / Или соседняя долина / Мой примет охладельный прах?» [Пушкин 1937–1959, III: 195]) и противопоставление опасных, грозящих гибелью локусов (поле битвы, дорога, море) домашнему, обжитому пространству («соседняя долина», «милый предел»), имеющие в стансах высокий медитативный характер, переходят в ДЖ, где получают иронически-бытовую окраску, снижаются и конкретизируются. По давнему предположению В.И. Бутаковой, впоследствии развитому С.А. Кибальником, оба стихотворения восходят к одному и тому же источнику — к эссе Мишеля Монтеня «О том, что философствовать значит учиться умирать» (Бутакова 1937: 208; Кибальник 1998: 169–170). Призывая не забывать о смерти и готовиться к ней, Монтень напоминает, что смерть всегда может застать человека врасплох, приводит ряд примеров неожиданной, случайной, нелепой гибели, и наставляет: «Споткнется ли конь, упадет ли черепица с крыши, уколет ли слегка булавка, мгновенно призадумаемся: „Ага, а что, если это и есть смерть?“ <...> ведь она на самом деле всегда рядом с нами, — и тогда, когда мы веселы, и когда нас трясет лихорадка, на море и дома, в бою и на отдыхе» («...au broncher d'un cheval, à la cheute d'une tuile, à la moindre picqueure d'épingle, remaschons soubdain; “Eh bien! quand ce seroit la mort mesme!” <...> gaillards et fiebvreux, en la mer et en nos maisons, en la bataille et en repos, elle nous est egualmente prez» [Montaigne 1828: 76, 78 (см.: Библиотека Пушкина 1910: 292, № 1185)]). Идея Монтеня — составить «комментированный реестр различных смертей» («un registre commenté des morts diverses» [Montaigne 1828: 81]) — отчасти реализована в пушкинском каталоге «дорожных смертей».

Подобный каталог был обнаружен Н.Н. Мазур в элегии Ш. Мильвуа (Millevoye, 1782–1816) «Обещание» («La promesse»), где герой пытается тронуть сердце возлюбленной страшными картинами своей гибели на чужбине (Мазур 2006: 358–359):

Hélas! du voyageur la vie est incertaine!
 S'il échappe aux brigands de la forêt lointaine,
 Le désert l'engloutit dans les sables profonds,
 Ou sur d'âpres chemins les coursiers vagabonds
 Dispersent de son char la roue étincelante,
 Et brisent sa tête sanglante
 Au penchant rapide des monts

[Увы! жизнь путешественника так непрочно! / Если он ускользнет от разбойников в далекой чаще, / Пустыня поглотит его в бездонных песках / Или непокорные скакуны на неровных дорогах / Разгонят сыплющее искрами колесо его телеги / И разобьют его кровотокающую голову / О крутой горный обрыв. — *фр.*].

(Millevoeye 1823: 65 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 289, № 1171])

С.А. Кибальник указал еще один вероятный источник ДЖ — фрагмент сатирической поэмы Ипполито Пиндемонте (Pindemonte, 1753–1828) «Путешествия» («I viaggi», 1793), приведенный в хорошо известной Пушкину книге Ж.-Ш.-Л. Сисмонди «De la littérature du Midi de l'Europe» (Кибальник 1998: 171). Другой фрагмент из той же поэмы, процитированный Сисмонди, Пушкин в свое время выписал как эпитафия в первой белой рукописи «Кавказского пленника» (ПД 831. Л. 1; источник установлен Б.В. Томашевским [см.: Томашевский 1934: 317; Томашевский 1937: 247]). Высмеивая распространившуюся моду на заграничные путешествия, Пиндемонте описывает всевозможные тяготы и опасности странствий и, в частности, напоминает путешественнику о неблагообразии «дорожной смерти» вдали от родного дома. В прозаическом переводе Сисмонди соответствующий пассаж читается так:

Et si la mort importune veut t'enlever, ne crains-tu pas qu'elle t'atteigne dans la maison d'un hôte, loin des tiens, parmi des visages étrangers, dans les bras d'un valet auparavant fidèle, mais que tes longs voyages ont aussi corrompu, qui dévore des yeux et tes blanches toiles, et tes soies, et tes effets précieux, et qui te tue dans son coeur. De ta main languissante te ne peux point serrer faiblement une main qui te soit chère; tes yeux moribonds errent en vain en cherchant un objet que tu puisses aimer, et tu les

ramènes, en les baissant sur ton sein, avec un soupir [И если надоедли-
вой смерти захочется тебя забрать к себе, не боишься ли ты, что она
настигнет тебя на постоялом дворе, вдали от домашних, среди чу-
жих лиц, на руках у слуги, прежде верного, но тоже развращенного
твоими долгими путешествиями, который пожирает глазами твои
запасы белого полотна, твои шелка, твои дорогие вещицы и убивает
тебя в своем сердце. Твоя слабеющая рука не может слегка кос-
нуться руки, тебе милой; твои гаснущие глаза напрасно блуждают
в поисках того, что способно вызвать у тебя любовь, и ты отводишь
их со вздохом, опуская голову на грудь. — *фр.*].

(Sismondi 1829: 75–76 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 338,
№ 1391])

Дорожные и московские мотивы, а также само название ДЖ, как кажется, отсылают к стихотворению «Ропот на дорогу» князя И.М. Долгорукова — поэта, из которого Пушкин, по свидетельству П.А. Вяземского, «знал наизусть несколько десятков стихов» (Вяземский 1883: 480)*. В стихотворении Долгоруков ропщет на «убытки и досаду» путешествий по русским дорогам, обещая «присесть» в Москве и «милых впредь не покидать»:

Верст за сто от Москвы с женой
Ворчу, закутавшись в коляске,
При всякой на мосточке тряске:
Пора, мой друг жена! домой —
<...>
Дороги нет, мосты поганы,
В избах — вонь, чад и тараканы,
Путем нельзя ни лечь, ни сесть;
Везде велит неволя драться,

* Ряд параллелей к произведениям Долгорукова в творчестве Пушкина указал П.М. Бицилли, связавший «Ропот на дорогу» не с ДЖ, а с «дорожной» (XXXIV) строфой седьмой главы «Евгения Онегина» (см.: Бицилли 1999: 454–457). По наблюдению А.И. Федута, пушкинская формула «подвиг честного человека» восходит к стиху «Ты подвиг совершил честного человека» из оды Долгорукова «На кончину Ивана Ивановича Шувалова» (Федута 2009: 120–124).

ДОРОЖНЫЕ ЖАЛОБЫ

Во всякой всячине нуждаться, —
Не сыщешь булки мягкой съесть
(Долгоруков 1817–1818, III: 94, 95;
Библиотека Пушкина 1910: 36, № 129)*

Любопытно, что в стихах «Ропота на дорогу», выпущенных из печатной редакции по цензурным соображениям, речь шла о дорожной гибели — правда, не путешественника, а курьера:

Он кровью харкает, он плачет;
Велят — и день и ночь все скачет,
Легит стремглав в овраг, в реку.
(Степанов 2002: 427)

По мнению О.Р. Николаева, в основе ДЖ лежит комплекс традиционных русских представлений о смерти в дороге, воплощенный в фольклоре. Согласно Николаеву, в пушкинском стихотворении, как и в фольклорных текстах, отражен присущий русскому народному сознанию страх умереть и быть погребенным вдали от родного дома, на «чужой стороне», при том что идеал «оседлой» жизни и естественной смерти в реальности обычно оказывается неосуществимым (Николаев 2002: 75–76).

В ряду лирических стихотворений Пушкина с дорожной тематикой ДЖ предшествуют аллегорическая «Телега жизни» (1823), реализующая метафору «жизненный путь», и «Зимняя дорога» (1826). Первое из них с ДЖ сближает насмешливая интонация и использование просторечия, а также уподобление жизненного пути дороге, явное в более раннем тексте и подразумеваемое в более позднем (Степанов 1959: 378; Благой 1967: 491–492; Таборисская 1995: 87–88); второе — размер, четырехстопный хорей, которым у Пушкина написаны все стихи о дороге, за исключением «Телеги жизни» (Гаспаров 1987; Белоусов 1988: 14, 28–29; Гаспаров 1990: 8; Гаспаров 1999: 198–200; Мазур 1999: 149–152; Малкина 2007; Малкина 2008 и др.). Сначала

* Отметим переключку стиха «Пора, мой друг жена! домой» с началом пушкинского «Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит...» (Пушкин 1937–1959, III: 330), обращенного к жене.

И.З. Сурат в работе «Жил на свете рыцарь бедный...» (1990), а затем О.А. Проскурин включили ДЖ в группу хореических стихотворений 1828–1830 гг., связанных с мотивом жизненного пути, куда оба исследователя относят также «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...», 1828), «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и «Бесы» (1829–1830), а Сурат еще и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (Сурат 2009: 254–256; Проскурин 1999: 235). По мысли Проскурина, Пушкин деформирует определенную мотивно-тематическую традицию хореических стихотворений, трактующих путевые образы и сюжеты в аллегорическом модусе, — традицию, восходящую в первую очередь к «Путешественнику» (1809), «Пловцу» (1812) и «Желанию» (1811) Жуковского. ДЖ, — замечает Проскурин, — «это как бы „Путешественник“ Шиллера-Жуковского, перенесенный из идеального мира в мир материально-бытовой» (Проскурин 1999: 236).

Анонимная публикация ДЖ в СЦ 1832 обратила на себя внимание двух петербургских критиков. Рецензент «Северной пчелы» отнес «соч<инение> неизвестного, отличающееся непритворной веселостью», к «лучшим стихотворениям сего альманаха» (СПч. 1832. № 19. 25 января. С. 2; ППК–3: 146), а в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» «Дорожные жалобы — неизвестного» были названы среди стихотворений, отличающихся «своим поэтическим достоинством» (ЛПРИ. 1832. № 15. 20 февраля. С. 120; ППК–3: 154). Публикация же ДЖ в Стих 1832 вызвала нападки литературных врагов Пушкина из круга «Московского телеграфа». В анонимной рецензии на книгу рецензент журнала процитировал последние три строфы стихотворения как пример того, что мировоззрение и «самое одушевление» Пушкина «совершенно изменились»: «Это не прежний задумчивый и грозный, сильный и пламенный выразитель дум и мечтаний своих ровесников — это нарядный, блестящий и умный светский человек, обладающий необыкновенным даром стихотворения». После цитаты рецензент восклицал: «Какая холодная, бессердечная ирония! Читая это, думаешь, что перед глазами стихи А.Е. Измайлова» (МТ. 1832. Ч. 43. № 4. С. 571; ППК–3: 181). Несколько месяцев спустя

издатель «Телеграфа» Н.А. Полевой в пространной рецензии на издание «Бориса Годунова» отнес ДЖ к тем недостойным Пушкина «мелочам», которые он сам «со временем <...> выбросит из собрания своих сочинений» (МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 140–141; ППК–3: 211).

При жизни Пушкина стихотворение было положено на музыку; ноты с текстом опубликованы отдельным изданием: Дорожные жалобы. Музыка сочинения М. Бернарда. СПб.: У Бернарда; М.: У Ленгольда, [1833]. 3 с. ([сер.]: Юный певец. Выбор новейших российских романсов с аккомпанементом фортепиано. № 10); объявление о выходе: СПб.: Ведомости. 1833. № 291. 12 декабря. Прибавление. С. 2997 (авторство Пушкина указано: «Романс: (Дорожные жалобы) слова Пушкина»); СПч. 1833. № 286. 13 декабря. С. 1134 (авторство Пушкина не отмечено); описание издания см.: Долгушина 2014: 217.

с. 15 *Иль мнѣ въ лобъ шлагбаумъ вльпнеть / Непроворный инвалидъ.* — В царствование Александра I и Николая I на дорогах у въезда в города были устроены заставы с шлагбаумом для проверки у проезжающих паспортов, подорожных билетов и грузов (подробное описание шлагбаума см. в законе 1817 г. об устройстве деревень и городов: ПСЗРИ 1830: 913, № 27.180 от 13 декабря). Караульную службу на заставах несли солдаты и унтер-офицеры инвалидных рот — то есть военнотружущие, которые по состоянию здоровья, после ранений, увечий и тяжелых болезней, не могли более служить в строевых частях. Адмирал А.С. Шишков в своих записках, начатых в 1828 г., заметил: «Немецкое слово *шлагбаум*, по точному переводу, значит *бить бревном*. Подлинно многих и меня самого однажды чуть не убили. Некто рассказывал нам, что ему из Арзамаса в Петербург всякий год пригоняли стадо гусей, и после то ж делали, да только в половину против прежнего числа. Он спросил: для чего так мало? — Ему отвечали, что из деревни гоняют их всегда прежде число, да дорогою на всяком шлагбауме убывает по гусю» (Шишков 1870: 27).

с. 15 *Иль со скуки околью / Гдѣ нибудь въ карантинѣ* — Автобиографическая подробность. 26–28 июля 1829 г., на

возвратном пути в Тифлис из Арзрума, где вспыхнула эпидемия чумы, Пушкин выдержал трехдневный карантин в Гумрах (Гумри) — крепости близ границ Турции, Персии и закавказских владений России. Об этом он упоминает в «Путешествии в Арзрум» (Пушкин 1937–1959, VIII: 482). По сведениям М.П. Погодина, которые тот сообщил С.П. Шевыреву в письме от 11 сентября 1829 г., в карантине Пушкин «читал какие-то новые тамошние стихи свои» (РА. 1882. Кн. III. № 5. С. 98; Летопись 1999, III: 92).

- с. 16 ... *Трюфли Яра*... — Имеется в виду московский ресторан француза Транквиля Яра (Tranquille Yard), не дешевое, но популярное заведение с хорошей кухней, открытое 1 января 1826 г. До середины 1830-х гг. ресторан и гостиница Яра находились в доме на углу Кузнецкого моста и Самотечного канала (ныне ул. Неглинная). Пушкин там неоднократно бывал; например, 27 января 1831 г. он, Баратынский, Вяземский и Н.М. Языков совершили у Яра тризну по умершему Дельвигу (Летопись 1999, III: 296).

По авторитетному свидетельству Ж.А. Брийя-Саварена (Brillat-Savarin, 1755–1826), автора знаменитой книги гастрономических рассуждений «Физиология вкуса», к 1825 г. трюфели обрели во Франции необычайную популярность и стали считаться «алмазом» французской кухни (Brillat-Savarin 1834: 185 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 310, № 1261]). Ср. в первой главе «Евгения Онегина»: «И трюфли, роскошь юных лет, / Французской кухни лучший цвет» (Пушкин 1937–1959, VI: 11; строфа XVI). Главной причиной этой популярности Брийя-Саварен считает «почти всеобщее убеждение», что трюфели являются сильным афродизиаком, стимулирующим половое влечение как у мужчин, так и у женщин (Brillat-Savarin 1834: 186–189). Видимо, Пушкин в «Евгении Онегине» назвал трюфели «роскошью юных лет» именно из-за их прямой связи с сексуальной сферой.

- с. 16 *По Мясницкой разъязжать* — В конце 1820-х — начале 1830-х гг. в особняке на Мясницкой улице (ныне — дом № 43) в центре Москвы жила семья А.Ф. Малиновского (1762–1840), начальника Московского архива Министерства иностран-

ных дел, хорошего знакомого Пушкина. Его жена Анна Петровна (урожденная Исленева, 1770–1847) принимала самое деятельное участие в сватовстве Пушкина к Н.Н. Гончаровой и на свадьбе поэта была посаженной матерью невесты. В черновике ДЖ автобиографический намек на сватовство звучал еще сильнее, потому что Пушкин упоминал не Мясницкую, а Никитскую улицу, на которой жили Гончаровы (см.: Пушкин 1937–1959, III: 755).

- с. 16 *Объ отставкаъ, объ невѣсть, / О деревнѣ помышлять!* — В цензурной рукописи Стих 1832 (см. выше) и, соответственно, в издании Стих 1832 эти два стиха были исправлены на «О деревнѣ, о невѣсть / Надосугѣ помышлять!».

Эхо

(«Реветъ ли звѣрь въ лѣсу глухомъ...»)

Автограф неизвестен.

Под заглавием «Эхо» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716; см.: Рукою Пушкина 1935: 257, 260). Во втором списке рядом с заглавием поставлена дата: «1829».

В текст «Эха» в СЦ 1832 вкралась опечатка в ст. 11: «Тебѣ нѣтъ отзыва... Таковъ»; пропущенная частица («Тебѣ жь...»), была восстановлена в списке опечаток, приложенном к альманahu (СЦ 1832: [VI]) и исправлена в тексте СтСЦ (см. выше, в разделе «История издания», с. 20).

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 58; Модзалевский, Томашевский 1937: 172). В ст. 11 рукой Пушкина на полях карандашом вписана пропущенная частица «жь», которая затем обведена чернилами рукой Плетнева. Под текстом пушкинским карандашом поставлена дата «1831» как указание годового раздела для Стих 1832, организованных по хронологическому принципу. Эта помета Плетневым не вычеркнута, но продублирована его чернилами в верхнем левом углу страницы. Подпись под текстом «А. Пушкин» вычеркнута чернилами Плетнева.

Стихотворение традиционно датируется по хронологическому разделу Стих 1832, где «Эхо» помещено под номером I в отделе 1831 г., и по списку предполагаемого состава этой книги, над которым Пушкин работал в несколько приемов на

протяжении полутора лет, до сентября 1831 г. (см. выше, а также: Томашевский 1925: 114–115). В первый список (ПД 515) «Эхо» внесено последним, сразу после «Бородинской годовщины», написанной 5 сентября 1831 г. (Пушкин 1937–1959, III: 1233). На этом основании «Эхо» предположительно датируют также началом сентября 1831 г. (Летопись 1999: III, 379; в Пушкин 1937–1959, III: 1233 Т.Г. Цявловская без дополнительных обоснований дала расширенную датировку: «предположительно 5 сентября — 9 октября» [вторая дата по времени цензурного разрешения СЦ 1832]). Следует отметить, однако, что в белой копии упомянутого выше списка стихотворений (ПД 716), куда Пушкин внес ряд дополнений и изменений, «Эхо» имеет помету «1829» (Томашевский 1925: 116–117; Рукою Пушкина 1935: 260). Эта дата, в отличие от общепринятой, мало правдоподобна и почти наверняка неверна, но причины, по которым Пушкин вставил ее в список, остаются неясными.

«Эхо» написано так называемой «шотландской» или «бернсовой» строфой*, которую Пушкин ранее опробовал в стихотворении «Обвал» (см.: Долинин 2009). Как установил Н.В. Яковлев, источником в данном случае явилось стихотворение английского поэта Барри Корнуола (см. о нем выше, с. 66, 107–108, 128, 133, 163–164, 189) «Морское эхо» («A Sea-Shore Echo»), где использована та же строфа:

I stand upon the wild sea-shore —
 I see the screaming eagle soar —
 I hear the hungry billows roar,
 And all around
 The hollow answering caves out-pour
 Their stores of sound.

The wind, which moaneth on the waves,
 Delights me, and the surge that raves,

* «По числу стоп 444242 на одних мужских рифмах, все четырехстопные стихи оканчиваются на одну рифму, а двустопные на другую, так что формула рифм такова: aaabab» (Томашевский 1958: 82).

Loud-talking of a thousand graves —
 A watery theme!
 But oh! those voices from the caves
 Speak like a dream!

They seem long hoarded, — cavern-hung, —
 First uttered ere the world was young,
 Talking some strange eternal tongue
 Old as the skies!
 Their words unto all earth are flung:
 Yet who replies?

Large answers when the thunders speak
 Are blown from every bay and creek,
 And when the fire-tongued tempests speak
 The bright seas cry,
 And when the seas *their* answer seek
 The shores reply.

But Echo from the rock and stone
 And seas earns back no second tone;
 And Silence pale, who hears alone
 Her voice divine,
 Absorbs it, like the sponge that's thrown
 On glorious wine!

— Nymph Echo, — elder than the world,
 Who wast from our deep chaos hurl'd,
 When beauty first her flag unfurl'd,
 And the bright sun
 Laugh'd on her, and the blue waves curl'd,
 And voices run.

Like spirits on the new-born air,
 Lone Nymph, whom poets thought so fair,
 And great Pan wooed from his green lair,
 How love will flee!

Эхо

Thou answeredst *all*; but none now care
To answer thee!

None, — none: Old age has sear'd thy brow;
No power, no shrine, no gold hast thou;
So Fame, the harlot, leaves thee now,
A frail, false friend!
And thus, like all things here below,
Thy fortunes end!

[Я стою на пустынном морском берегу — / Я слежу полет кричащего орла — / Я слышу рев голодных валов, / И всюду кругом / Пустые пещеры в ответ извергают из себя / Припасенные ими звуки. // Ветер, который стонет на волнах, / Восхищает меня, как и неиствующий прибой, / Кричащий во весь голос о тысячах могил — / Тема воды! / Но ах, эти голоса из пещер / Звучат как сон! // Кажется, будто они хранились там, подвешенные в гротах, испокон веков, / Прозвучав впервые еще прежде детских лет мира, / И говорят на каком-то странном вечном языке, / Древнем как небеса! / Их слова разлетаются по всей земле, / Но кто им отвечает? // Когда говорят грома, громкие отзывы / Разносятся от каждого залива и ручья, / И когда говорят огненноязыкие бури, / Вскрикивают яркие моря, / А когда моря ищут отзыва *себе*, / Им отвечают берега. // Но [нимфе] Эхо скалы, камни / И моря не шлют обратного отзвука; / И бледное Безмолвие, которое одно слышит / Ее божественный голос, / Впитывает его, как губка брошенная / На славное вино! // — Нимфа Эхо, — рожденная прежде мира, — / Вырванная из глубокого хаоса, / Когда красота в первый раз развернула свое знамя, / И яркое солнце / Смеялось ей, и синие волны курчавились, / И голоса струились. // Подобная духам в новорожденном воздухе, / Одинокая Нимфа, чьей красотой восхищались поэты / И кого домогался великий Пан из своего зеленого логова, / Как быстротечная любовь! / Ты отвечала *всем*; но теперь никто не хочет / Отвечать тебе! // Никто — никто: Старость иссушила твое чело; / У тебя не осталось ни власти, ни святыни, ни злата; / И потому блудница Слава ныне уходит от тебя, / Изменчивая, неверная подруга! / И на этом, как все на земле, / Кончается твое счастье! — *англ.*]

(Cornwall 1829: 176–177; Яковлев 1917)

По отношению к источнику «Эхо» представляет собой крайний случай компрессии, характерной для пушкинских переводов и переложений. Заимствуя у Корнуола основную тему и поэтическую форму, Пушкин отказывается от лирического «я», от всех цветистых метафор, сравнений и эпитетов, от мифологических аллюзий, от противопоставления современности древнему миру, от громоздких морских декораций, даже от самого слова «эхо», которое дается только в названии и во внутренних отголосках («лесу глу~~х~~ом», «холмом» «внемлешь грохоту», «сельских пастухов», «поэт»). По сути дела, из 48 стихов «Морского эха» у Пушкина переданы только два: «Thou answeredst *all*; but none now care / To answer thee» («На всякой звук <...> Ты <...> шлешь отвѣтъ; / Тебѣ жь нѣтъ отзыва»), но и они приобретают новый, метапоэтический смысл, так как используются в заключающем стихотворении сравнении эха с поэтом.

Отдаленный аналог этого сравнения, отсутствующего в «Морском эхе», был найден в другом стихотворении Корнуола на сходную тему «Ulls-Water and Its Echoes» («Озеро Ульсвотер и его эхо»; см.: Schweier 1989: 11–12). Здесь Корнуол обращается к голосам эха, звучащим с высоких берегов озера, как к «поэтам холмов» и уподобляет им поэтов земных:

Pale poets of the hills! doubtless you are
 Like those on earth, short-lived and self-consuming...
 [Бледные поэты холмов! без сомнения вы / Подобно земным поэтам,
 живете недолго и пожираете сами себя...]
 (Cornwall 1829: 175)

В рецензии на первый том анненковского собрания В.П. Гаевский заявил, что «Эхо» «не вполне самостоятельно и навеяно чтением Томаса Мура», имея в виду одноименное стихотворение последнего «Echo» из цикла «Ирландские мелодии» (ОЗ. 1855. Т. 100. № 6. Отд. III. С. 61–62). После этого в ряде авторитетных изданий второй половины XIX в. «Эхо» стали печатать с редакторской пометой «Из Томаса Мура» (см., например: Пушкин 1880–1881, III: 210; Пушкин 1887а, III: 165; Пушкин 1887б, II: 128), хотя на самом деле указанное английское стихотворение не имеет ничего общего с пушкинским, кроме

заглавия. Предположение Гаевского было убедительно опровергнуто в заметке некоего И.Х. «За Пушкина» (РА. 1888. № 8. С. 500–501) и в статье Н.Ф. Сумцова (Сумцов 1900: 41), после чего редакторы признали, что эту помету следует отбросить (Пушкин 1903–1906, II: 155, 520; Пушкин 1905: 337).

Предлагались также и другие возможные подтексты и претексты стихотворения, релевантность которых не слишком велика: различные версии античного мифа о нимфе Эхо, прежде всего в «Метаморфозах» Овидия и в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» (Cavendish 2000), «Пастуший рог в Петербурге» барона Е.Ф. Розена, тоже напечатанный в СЦ 1832 (Ebbinghaus 1989), и «Эхо» Державина (Schweier 1989; Cavendish 2000).

Формула «таков... поэт» при сравнении восходит к посланию Жуковского «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» (1814)*, где аллегорией поэта выступает легендарная статуя сына Эос (Авроры), эфиопского царя Мемнона в Египте, которая, согласно мифу, издавала мелодичные звуки на восходе солнца, когда ее касались первые солнечные лучи**:

Один, среди песков, Мемнон
 Седя с возвышенной главою,
 Молчит — лишь гордою стопою
 Касается ко праху он;
 Но лишь денницы появленье
 Вдали восток воспламенит —
 В восторге мрамор песнь гласит.
 Таков поэт, друзья...

(Жуковский 1999, I: 347)

* После «Эха» Пушкин использовал эту формулу еще в двух метапоэтических сравнениях: [1] «Таков поэт: как Аквилон / Что хочет, то и носит он — / Орлу подобно, он летает / И, не спросясь ни у кого, / Как Дездемона избирает / Кумир для сердца своего» («Египетские ночи»; Пушкин 1937–1959, VIII: 269); [2] «Гордись: таков и ты поэт, / И для тебя условий нет» («Езерский»; Там же, V: 102).

** Как установил П.Н. Сакулин, аллегория Жуковского восходит к одному из фрагментов Новалиса: «Дух поэзии есть утренний свет, заставляющий статую Мемнона издавать звуки» (Сакулин 1902: 86; нем. оригинал: «Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, was die Statue des Memnons tönen macht» [Novalis 1806: 301]).

Истинный поэт здесь — это тоже своего рода эхо, откликающееся, правда, не на голоса природы и других певцов, как у Пушкина, а на божественный свет, который нисходит с небес. В плане стихотворения Жуковский напрямую связал аллегорический образ Мемнона со своей программной концепцией поэзии «для немногих»: «Сладостная мысль быть понимаему. — Но если бы все понимали. Мемнон ждет солнца и поет для него, но для мрачной окружающей его природы он нем и безгласен». Поэт, считает Жуковский, «имеет наслаждение собой и одобрение истинных душ. <...> Работа сама собой служит и наградою! А голос немногих — вот слава, которую питаются несуетность и сердце!» (Жуковский 1999, I: 704). Отталкиваясь от концепции Жуковского, Пушкин предлагает более радикальную идею самоценной и самообращенной поэзии «для себя». Как отметил неустановленный автор «Русской старины», эта идея перекликается с концовкой стихотворения П. А. Плетнева «Удел поэзии» («Как месяц молодой на спящую природу...», 1821)*, в котором голос «вдохновенного жреца поэзии священной» уподоблен безотзывным явлениям природы:

Он пламенную песнь над хладною землею
 В восторге чистом заведет:
 Промчится глас его, исполненный душою,
 И невнимаемый умрет.
 (Соревн. 1821. Ч. XVI. № 10. С. 87;
 Жизнь Плетнева 1908: 94)

Подобную позицию по отношению к проблеме социальной значимости поэзии занимали и многие западноевропейские романтики (см.: Abrams 1971: 25–26).

В «анфологической эпиграмме» «Рифма» (см. текст (с. 13) и комментарий к нему, с. 222–225) Пушкин обыграл, модернизировал и деформировал один из маргинальных мифологических сюжетов о нимфе Эхо как возлюбленной Бога Пана, родившей ему дочь или сына. Адресат апострофы в «Эхе»,

* В собрании сочинений Плетнева под редакцией Я. К. Грота (Плетнев 1885, II: 310) стихотворение напечатано под заглавием «Эпилог».

однако, не мифологическое божество (как утверждает в: Savendish 2000: 442–443), а природное явление, в языке традиционно наделяемое свойствами актанта (эхо говорит, отвечает и т.п.).

с. 17 *Тебѣ жь нѣтъ отзыва... Таковъ / И ты, поэтъ!* — Подобную формулу Пушкин использовал в переводе элегии Андре Шенье «Près des bords où Venise est reine de la mer...» («Близ мест, где царствует Венеция златая...», 1827): «Как он, без отзыва утешно я пою / И тайные стихи обдумывать люблю» (Пушкин 1937–1959, III: 66); ср. в черновике «...без эха я пою» (Там же, III: 601–602); в оригинале: «Comme lui, sans échos je me plais à chanter» (Chénier 1826: 258; параллель с «Эхом» отмечена: Мальчукова 1997: 190; Пильщиков 1999: 290; Savendish 2000: 457; о переводе и его источнике см.: Гречаная 1988: 101–104). По наблюдению И.А. Пильщикова, слово «отзыв» в русском поэтическом языке первой трети XIX в. употреблялось в двух значениях — ‘эхо’ и ‘ответ’, причем у позднего Баратынского они сливаются — возможно, не без влияния пушкинского «Эха», где обыграны оба значения (Пильщиков 1999).

Делибашъ

(«Перестрѣлка за холмами...»)

Автографы:

1 ПД 911. Л. 1 — белой с поправками — первые три строфы, без заглавия, на листе, вырванном из Первой арзрумской тетради (ПД 841; это 15-й из двадцати семи листов, вырезанных между л. 64 и 63 [Рабочие тетради 1995–1997: I, 210–211]), под текстом на левом поле изображение всадника в бурке и шляпе (попытка иронического взгляда на себя со стороны?). Описание см.: Соловьева 1964: 21; Рабочие тетради 1995–1997, I: 210–211. Воспроизведение см.: Рабочие тетради 1995–1997, VII.

2 ПД 126. Л. 1 об. — белой с поправками, на одном листе с автографом стихотворения «Аквилон» (л. 1); под текстом знак концовки, помета «Сыганлу» и дата «7 сент<ября>», относящаяся, очевидно, к 1830 г. Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 53; Болдинские рукописи 2009, I: 92. Воспроизведение автографа см.: Болдинские рукописи 2009, II: 16.

Под заглавием «Делибаш» вошло в списки стихотворений, предназначаемых для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716; см.: Рукою Пушкина 1935: 256, 260). Во втором списке (ПД 716) рядом с заглавием дата «1829».

Печатный листок из СЦ 1832 включен в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 6; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 169). Под текстом стихотворения Пушкин

карандашом поставил дату «1829» — как указание годового раздела для Стих 1832, организованных по хронологическому принципу (в Стих 1832 «Делибаш» вошел в раздел текстов 1829 г. под номером IV). При составлении оглавления и подготовке рукописи к набору эта карандашная дата, как и почти все другие, была вычеркнута чернилами рукой Плетнева. Чернилами Плетнева также зачеркнута подпись «А. Пушкин» под текстом.

В плане неосуществленного собрания стихотворений 1836 г. «Делибаш» был включен в цикл «Стихов, сочиненных во время путешествия (1829)», где занимал предпоследнее место, перед заключающим цикл «Доном» (ПД 854. Л. 9; см.: Измайлов 1975: 222–223; Слина 1977).

Первоначальная редакция стихотворения (автограф ПД 911) датируется временем арзрумского путешествия Пушкина — предположительно 14 июня — декабрем 1829 г. (Пушкин 1937–1959, III: 1197; Летопись 1999, III: 67). Нижняя граница — по времени сражения возле хребта Саган-лу, упомянутого в беловом автографе (см. выше и ниже). В «Пушкинской энциклопедии» в качестве *terminus post quem* назван октябрь 1829 г., однако без всяких обоснований (Муравьева 2009: 426). Датировка окончательного текста, согласно помете в автографе, — 7 сентября 1830 г.

Помета «Сыганлу», опущенная при печати, — это неточное, по памяти, название горного хребта Саган-лу (вариант: Саганлуг) в турецкой Армении, быстрый переход через который открыл корпусу И.Ф. Паскевича дорогу на Арзрум и предопределил победу в кампании 1829 г. Пушкин отсылает к сражениям, которые велись здесь с 14 по 20 июня и свидетелем которых он был. Русским войскам удалось наголову разбить два крупных соединения противника: 30-тысячное войско арзрумского сераскира Салех-паши и 20-тысячную армию Гаки-паши. По сведениям военного историка Н.И. Ушакова, в рядах последней сражалось до 3000 *делибашей* (варианты: *делисы*, *дели*; букв. отчаянные/удалые головы, удалцы, сорви-головы, от турецкого *deli* — безумный, бешеный и *baş* — голова), как в Турции называли кавалеристов, составлявших личную гвардию пашей и отличавшихся безрассудной отвагой (Ушаков 1836: 77). В «Путешествии

в Арзрум» Пушкин упоминает их, описывая сражение 19 июня: «Я остался один, не зная, в которую сторону ехать, и пустил лошадь на волю Божию. <...> Вскоре показались делибаши и закружились в долине, перестреливаясь с нашими казаками» (Пушкин 1937–1959, VIII: 469). Вероятно, Пушкин вспоминал также более раннюю стычку на Саган-лу, которая произошла 14 июня, на следующий день после его приезда в действующую армию, и явилась его первым военным опытом. Ср. рассказ о ней в «Путешествии в Арзрум»:

Проехав ущелие, вдруг увидели мы на склонении противоположной горы до двухсот казаков, выстроенных в лаву, и над ними около пятисот турков. Казаки отступали медленно; турки наезжали с большею дерзостью, прицеливались в шагах двадцати и, выстрелив, скакали назад. Их высокие чалмы, красивые долиمانы и блестящий убор коней составляли резкую противоположность с синими мундирами и простою сбруей казаков. Человек пятнадцать наших было уже ранено. <...> Подкрепление подоспело. Турки, заметив его, тотчас исчезли, оставя на горе голый труп казака, обезглавленный и обрубленный.

(Там же: 467)

Согласно Ушакову, в этом эпизоде передовую цепь казаков атаковал сводный отряд, в который входили и делибаши (Ушаков 1836: 87).

В «Путешествии в Арзрум» Пушкин умолчал о том, что в столкновении казаков и турецкой кавалерии он сам едва не сыграл роль «сорви-головы», рвущегося в бой. Как сообщает Ушаков,

<...> перестрелка 14 июня 1829 года замечательна потому, что в ней участвовал славный поэт наш Александр Сергеевич Пушкин. Он прибыл к нашему Корпусу в день выступления на Саганлут и был обласкан Графом Эриванским. Когда войска, совершив трудный переход, отдыхали в долине Инжа-су, неприятель внезапно атаковал передовую цепь нашу, находившуюся под начальством Подполковника Басова. Поэт, в первый раз услышав около себя столь близкие звуки войны, не мог не уступить чувству энтузиазма. В поэтическом порыве он тотчас выскочил из ставки, сел на

лошадь и мгновенно очутился на аванпостах. Опытный майор Семичев, посланный Генералом Раевским вслед за поэтом, едва достигнул его и вывел насильно из передовой цепи казаков, в ту минуту когда Пушкин, одушевленный отвагою, столь свойственно новобранцу-воину, схватив пику после одного из убитых казаков, устремился противу неприятельских всадников. Можно поверить, что Донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидев пред собою незнакомаго героя в круглой шляпе и в бурке. Это был первый и последний военный дебют любимца Муз на Кавказе.

(Ушаков 1836: 305–306)

Поединок, заканчивающийся одновременной гибелью обоих бойцов, не упоминается ни в «Путешествии в Арзрум», ни в реляциях Паскевича, ни в историях русско-турецкой войны 1828–1829 гг. и едва ли имел место в действительности. Сюжет скорее всего идет от античных мифов и легенд, где он встречается неоднократно. Так, согласно мифам фиванского цикла, изложенным среди прочего в «Финикиянках» Еврипида, во время осады Фив убили друг друга на поединке перед сражением сыновья Эдипа Этеокл и Полиник; в «Географии» Страбона (кн. XIV, ч. 5, 16) рассказывается о такой же гибели двух греческих прорицателей Амфилоха и Мопса после Троянской войны. Из «Истории Рима» Тита Ливия и жизнеописаний Плутарха Пушкин должен был знать о поединке римского консула Луция Юния Брута и Аррунта, сына изгнанного царя Тарквиния, пошедшего войной на Рим. «Вступив в римские земли, — пишет Тит Ливий, — враги встретили обоих консулов: Валерий вел пехоту боевым строем, а Брут — передовую конную разведку. Точно так же шла конница и перед вражеским войском, возглавлял ее царский сын Тарквиний Аррунт, а сам царь следовал за ним с легионами. Угадав издали консула сперва по ликторам, а потом уже ближе и вернее — в лицо, Аррунт, возгоревшийся гневом, воскликнул: „Вот кто изгнал нас, исторг из отечества. Вот как важно он выступает, красуясь знаками нашей власти! Боги — мстители за царей, будьте с нами!“ И, пришпорив коня, мчит он прямо на консула. Брут заметил, что на него скачут. Тогда считалось почетным, чтобы вожди сами начинали сражение: рвется и Брут к поединку, и столь яростна была их

сшибка, что ни тот ни другой, нанося удар, не подумал себя защитить, так что оба, друг друга пронзив сквозь щиты, замертво пали с коней, насаженные на копья» (Тит Ливий 1989: 68)*. По той же модели построена легенда о поединке Пересвета и Челубея перед началом Куликовской битвы, которые, говоря словами летописи, «ударившись крепко <...> и спадша с коней оба, и умроша» (цит. по: Карамзин 1819: 38, 2-й паг.). Как представляется, финал «Делибаша» пародирует эти известнейшие эпизоды баснословной римской и русской истории.

По наблюдению И.К. Стойчева, сцена, напоминающая двойную гибель казака и делибаша на поле битвы, имеется в повести «Кирджали» (1834), где рассказывается о героической гибели в сражении с турками грека Кантагони, одного из участников восстания этеристов во главе с Ипсиланти: «Кантагони, человек очень толстый, ранен был копьем в брюхо. Он одной рукой поднял саблю, другую схватился за вражеское копьё, всадил его в себя глубже, и таким образом мог достать саблю своего убийцу, с которым вместе и повалился» (Пушкин 1937–1959, VIII: 256). Сам Стойчев считает, что Пушкин слышал и записал эту историю еще в Кишиневе, а девять лет спустя в Болдине, просматривая свои кишиневские рукописные материалы, обратил на нее внимание и воспользовался ею при доработке «Делибаша» (Стойчев 1956: 231–232).

С не меньшей долей вероятности можно предполагать, что рассказ о гибели Кантагони никакого отношения к доработке стихотворения не имел и что Пушкин отрефлектировал некоторое (далеко не полное) сходство двух сюжетов только задним числом, когда писал «Кирджали». Именно на это, как кажется, указывают параллели к «Делибашу» в тексте повести. Во-первых, Пушкин подчеркивает, что греков-этеристов преследовали именно делибаша, а, во-вторых, заканчивает повесть

* Эти же главы «Истории Рима» Пушкин имеет в виду, когда пишет в заметке о Карамзине: «Некоторые остряки за ужином переложили первые главы Тита Ливия слогом Карамзина. Римляне времен Тарквиния, не понимающие *спасительной пользы самодержавия*, и Брут, осуждающий на смерть своих сынов, *ибо редко основатели республик славятся нежной чувствительностию*, — конечно, были очень смешны» (Пушкин 1937–1959, XII: 306; курсив оригинала).

восклицанием: «Каков Кирджали?» (Пушкин 1937–1959, VIII: 260), которое прямо перекликается со стихом «Посмотрите! каковы?...» из последней строфы «Делибаша».

Ю.Н. Тынянов рассматривал «Делибаш» как вызов «требованиям официальной среды и критики», которые ожидали от Пушкина торжественных од во славу русского оружия или крупных батальных сцен в духе «Полтавы»: «вместо оды была дана жанровая батальная сценка, в которой лапидарная поэтическая точность и непосредственность к концу переходят в иронию», а «нейтралитет поэтического наблюдателя явно переходит в сатирическое „равнодушие“ поэта». По мысли Тынянова, «Делибаш» вместе с двумя другими поэтическими откликами на русско-турецкую войну — «Из Гафиза» и «Олегов щит» — входит в «маленькую сатирическую трилогию» и содержит «призывы к миру и иронический протест против войны» (Тынянов 1969: 195–196).

Трактовка «Делибаша» в антимиитаристском ключе вызвала возражения О.С. Муравьевой, справедливо указавшей, что «в стихотворении, безусловно, присутствует и известное восхищение „лихой забавой“» (Муравьева 2009: 426). Как кажется, сам уникальный и мифоподобный характер события, изображенного в «Делибаше», не позволяет видеть в нем обобщающий и осудительный образ всей войны в целом, показывающий «бесполезность кровавой борьбы, основанной на взаимной вражде» (Лотман 1993: 134). Все-таки тема стихотворения — это личная отвага, самозабвенный воинский задор, «упоение в бою», к которому Пушкин относится амбивалентно. С одной стороны, молодецкая удаля лихих наездников, соприродная поэтическому восторгу, вызывает у него острый сочувственный интерес; с другой стороны, их самоубийственное безрассудство, не послушное предостережениям разума, вызывает ироническое дистанцирование. Если вспомнить, что сам Пушкин, по воспоминаниям очевидцев, приехал в действующую армию одержимый «желанием <...> убить или побить турка» (Пушкин в воспоминаниях 1998, II: 99), и только разумное попечение Н.Н. Раевского, М.И. Пущина и других опытных офицеров удержало его от рискованной игры собственной жизнью, то в концовке «Делибаша» можно заподозрить и ретроспективную самоиронию.

Как и три другие стихотворения «кавказского цикла» — «Дорожные жалобы», «Из Гафиза (Лагерь при Ефрате)» и «Дон», «Делибаш» написан четырехстопным хореем. М.Л. Гаспаров показал, что начиная с 1828–1829 гг. этот размер для Пушкина «становится носителем экзотики <...> носителем „чужого голоса“», причем «Делибаш» он отнес к текстам, имеющим восточный колорит (Гаспаров 1990: 9–10). На наш взгляд, однако, восточный колорит в стихотворении выражен слабо и смешан с колоритом «боевым», напоминающим о «гусарских» хореях Дениса Давыдова («Бурцову», «Песня», «Песня старого гусара»), с хвастливым эпикурейством которых Пушкин, как можно понять, вступает в полемику.

- с. 18 ...*красный Делибашъ*. — то есть делибаш в красном. Английский драгун, лейтенант Джеймс Эдвард Александер, служивший в Тегеране и ехавший в 1826 г. в Арзрум под охраной небольшого отряда делибашей карского пашалыка, описал в своих путевых записках их костюмы. Рядовые делибашы были одеты в простые коричневые мундиры, а их командир («their aga, or leader») — в ярко-красный («scarlet») шелковый кафтан, отороченный мехом (Alexander 1827: 226). Следовательно, пушкинскому казаку противостоит ага, делибаш офицерского звания.
- с. 18 *Делибашъ! не суйся къ лавѣ...* — *Лавы* — построение казачьей кавалерийской сотни в одну шеренгу (линию) для атаки. «При расположении нескольких казачьих сотен или полка, каждая из них располагается лавою, одна за другою, или по несколько сотен в одну линию. Первая линия сначала идет шагом, потом рысью, а по сближении к неприятелю на 80 сажень делает удар в карьер или вскачь» (Военный лексикон 1844: 10).
- с. 18 *Делибашъ <...> Съ плечъ удалую башку*. — Пушкин обыгрывает здесь буквальный перевод слова «делибаш» — «удалая башка». Игра тем более остроумна, что «башка» связана с «делибашем» не только фонетически, но и этимологически, так как восходит к тому же турецкому существительному baş (голова), которое входит в состав последнего (Wachtel 2011: 163).

Анчаръ, древо яда («Въ пустынь чохлой и скупой...»)

Автографы:

1 ПД 838. Л. 21 об. — 22, 23 об. — черновой, без заглавия, чернилами и карандашом, во Втором альбоме 1828–1833 гг. В том же альбоме на л. 19 карандашная запись «ураc *анчар*». Описание см.: Рабочие тетради 1995–1997, I: 155–156. Воспроизведение: ЛН 1934. С. 873; Рабочие тетради 1995–1997, V.

2 ПД 102. Л. 1–2 — беловой с поправками, под заглавием «Анчар древо яда», на одном листе с беловым автографом «Ответа Катенину» (л. 2 об.) и наброском плана; под текстом знак концовки и дата «9 Ноябрь<я> 1828 Малинники». На л. 1 на левом поле выписан эпиграф: «It is a poison-tree, that pierced to the inmost / Weeps only tears of poison / *Coleridge*» («Это ядовитое дерево, которое, пронзенное до сердцевины, плачет лишь ядовитыми слезами». — *англ.*)*. Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 43. Воспроизведение: ЛН 1934. С. 871.

* Как было давно установлено (см.: Штейн 1926; Якубович 1934: 869), эпиграф взят из первой сцены первого акта трагедии С. Кольриджа «Remorse» («Муки совести», 1813), где строки, выписанные Пушкиным, завершают сентенцию, которая не имеет отношения к теме «Анчара»: «Remorse is as the heart in which it grows: / If that be gentle, it drops balmy dews / Of true repentance; but if proud and gloomy, / It is a poison-tree that pierced to the inmost / Weeps only tears of poison [Муки совести подобны тому сердцу, в котором они растут: / Если оно доброе, то сеют ароматную росу / Истинного раскаяния; а если гордое и мрачное, / [напоминают] ядовитое дерево, которое, пронзенное до сердцевины, плачет лишь ядовитыми слезами]» (Coleridge 1828: 122).

Под заглавием «Анчар» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716; см. Рукою Пушкина 1935: 257, 260). Во втором списке (ПД 716) рядом с заглавием дата «1829».

Писарская копия стихотворения включена в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 89–90; описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 174); в ст. 6 — чтение «Его въ день гнѣва породила» вместо, по-видимому, ошибочного варианта СЦ 1832 и СтСЦ «день зноя» (см. ниже, с. 285). Под стихотворением рукой Пушкина карандашом поставлена дата «1828», затем вычеркнутая Плетневым чернилами. Рукой Плетнева чернилами также сделаны орфографические и пунктуационные исправления в ст. 2, 4, 10, 13, 14, 18, 19, 22, 25, 33, 36; кроме того, часть заглавия («дерево яда») вынесена в примечание, а дата поставлена перед текстом (реконструкцию хронологии исправлений см. выше, раздел «История издания», с. 30–31, а также ниже, с. 283); в верхнем левом углу листа рукой Плетнева помета: «Разных годов». В Стих 1832 «Анчар» был напечатан под номером VII в разделе «Разных годов» с отличиями от текста СЦ 1832 и СтСЦ (см. ниже).

Датируется концом августа — 9 ноября 1828 г. по расположению чернового автографа в тетради ПД 838 и помете в белом автографе ПД 102.

В основе стихотворения лежит легенда о найденном на острове Ява смертоносном ядовитом дереве Упас, или Богон-Упас (англ. «Uras», «Bohon-Uras»; фр. «ouras», «ooras»), получившая широкое распространение в западноевропейской культуре конца XVIII — начала XIX в. Впервые это мифическое дерево было описано в сообщении некоего голландского врача Фурша, опубликованном в 1783 г. в английском журнале «London Magazine». Согласно Фуршу, который якобы несколько лет служил на Яве, Упас убивает вокруг себя все живое. Местные жители мусульмане верят, что это орудие божьего гнева, некогда созданное Аллахом для истребления народа, тогда населявшего долину, «за грехи Содома и Гоморры». В радиусе то ли 10–12, то ли 15–18 миль от Упаса, на песчаной и каменистой почве, ничего

не растет — «ни дерево, ни куст, ни даже самое маленькое растение или былинка», не водятся звери и рыбы, а подлетающие к нему птицы сразу погибают от ядовитых испарений. Тем не менее ядовитую смолу Упаса — она высоко ценится, так как в нее обмакивают стрелы и копья, и приносит императору Явы немалый доход — иногда удается добыть: за ней отправляют приговоренных к смерти преступников, которые в случае успеха получают помилование. Большинство из них гибнет не дойдя до дерева, но некоторым счастливым все-таки удается вернуться с ядом (Foersch 1783).

Сообщение Фурша произвело сенсацию в Европе: его сразу же перевели на все основные языки и на протяжении тридцати с лишним лет печатали, в изложении или полностью, в различных журналах, альманахах, антологиях, книгах по географии и ботанике (Долинин 2007: 61–63) и даже частично воспроизвели в трех изданиях «Британской энциклопедии» (1797, 1810, 1823; статья «Poison-Tree of Java»). Русский перевод сообщения под названием «О некотором ядовитом дереве, находящемся на острове Яве, в Ост-Индии» был опубликован в журнале «Детское чтение для сердца и разума», издававшемся Н.И. Новиковым (1786. Ч. VII. С. 101–109; 2-е изд.: 1803. Ч. VII. С. 86–93; 3-е изд.: 1819. Ч. VII. С. 43–53; фрагменты см.: Благой 1956: 100–101), и перепечатывался в калужском альманахе «Урания» за первую четверть 1804 г. (с. 159–169). Кроме того, журнал И.И. Мартынова «Муза» поместил заметку «Нечто о дереве Богон-Упас» с кратким изложением сведений, сообщенных Фуршем, но без ссылки на него (1796. Ч. III [Август]. С. 183–186).

Очевидные несуразности и противоречия в тексте, отсутствие голландского оригинала и озорные намеки в редакционных примечаниях к публикации в «London Magazine» (Долинин 2007: 61) заставили наиболее рассудительных читателей заподозрить мистификацию, откровенно неправдоподобный вымысел, напомнивший одному из современников небылицы барона Мюнхгаузена (Staunton 1797: 272–273; фр. пер.: Staunton 1798: 359; рус. пер.: Стонтон 1804: 260). Со временем подозрения переросли в уверенность, а вероятным автором мистификации еще в начале XIX в. назвали Джорджа Стивенса (George Steevens,

1736–1800), ученого комментатора Шекспира, убежденного мизантропа, известного своими подделками, призванными показать, сколь легко люди поддаются на откровенный обман (D'Israeli 1824: 37–38)*. В разные годы с разоблачениями легенды выступали роттердамский врач Ламберт Нольст (Lambertus Nolst, 1756–1794), обнародовавший ее документальные опровержения, полученные им от его яванских корреспондентов, Виллема Адриана Пальма и Яна Маттиуса Ван Рийна (Nieuwe algemeene vaderlandische letter-oefeningen... 1789. Vierde Deel. Tweede Stuk. № 3. P. 104–109; № 4. P. 153–159; Sammlungen zur Physik und Naturgeschichte von einigen Liebhabern dieser Wissenschaften. Bd. 4. St. 4. Leipzig, 1790. S. 439–453; Gentleman's Magazine. 1794. Vol. 63. Part 1. P. 433–435), немецкий ботаник Мартиус, посвятивший ядовитому дереву небольшую монографию (Martius 1792), французский геолог и географ Шарль Кокбер (Charles Etienne Coquebert de Montbret, 1755–1831), которого возмутила очередная републикация сообщения Фурша в солидном женевском журнале «Revue britannique» (An VIII (1800). Vol. XIII. № 1. P. 88–103; реферат доклада Кокбера, прочитанного в Парижском филоматическом обществе, см.: Bulletin des sciences, par la société

* Недавно версия об авторстве Стивенса была опровергнута. Как установил английский историк Юго-Восточной Азии Джон Бастин, некий врач Фурш действительно работал на Яве в 1775–1776 гг., а затем поступил на службу к англичанам. Известно, что в 1783 г. он находился в Лондоне, где главный врач военно-морского госпиталя Джеймс Линд (James Lind, 1736–1812) представил его видному английскому натуралисту, председателю Королевского Общества сэру Джозефу Бенксу (Sir Joseph Banks, 1743–1820). В архиве последнего сохранилось датированное 5 сентября 1783 г. письмо от помощника капитана военного корабля «Powerful», извещавшего ученого, что их корабельный врач Джон Николс Фурш, немец по происхождению, утверждает, будто бы он является членом Королевского общества и близким другом самого Бенкса, который якобы поддержал его намерение издать книгу об Ост-Индии и подписался на будущее издание (так никогда и не осуществленное). В ответном письме Бенкс опроверг утверждения Фурша о членстве в Королевском обществе и дружбе с ним, признав при этом, что действительно внес свое имя в список подписчиков на предполагаемую книгу из желания помочь шапочному знакомому (Bastin 1985: 39–40). По свидетельству видного английского востоковеда Уильяма Марсдена (William Marsden, 1754–1836), Фурш сочинил и опубликовал статью об упасе с помощью какого-то англичанина-медика, имени которого Марсден, однако, не называет (Bastin 1985: 37).

philomatique. An IX (1801). Т. II. № 43. Р. 147–148), английские путешественники и исследователи Ост-Индии Джордж Стаунтон (Staunton 1797: 272–273; Staunton 1798: 358–360; Стонтон 1804: 259–261), Джордж Барроу (Barrow 1806: 191–193), Уильям Марсден (Marsden 1811: 110–111), побывавший на Яве французский путешественник Луи Огюст Дешан (Louis August Deschamps, 1755–1842; см.: Deschamps 1808) и др.

Несмотря на все усилия просвещенных правдолюбив, эффектный образ дерева-убийцы — квазидендрологический аналог сказочно-мифологических драконов и прочих уничтожителей живой природы — поразил воображение европейцев и прочно вошел в культурную энциклопедию предромантизма и романтизма. Особенно заметную роль он сыграл в английской поэзии, благодаря которой само слово «упас» проникло в английский язык. Мифопоэтический потенциал легенды об упасе, однако, первым почувствовал и использовал поэт-дилетант, глава методистской церкви Великобритании Джон Уильям Флетчер (John William Fletcher или de la Fléchère, 1729–1785), сын французских гугенотов-эмигрантов, писавший стихи на своем родном языке. Вскоре после публикации сообщения Фурша он вставил во второе издание своей религиозно-дидактической поэмы «Благодать и природа» («La grâce et la nature», 1785; англ. пер. 1800, 1810) описание «древа смерти» («l'arbre de la mort»), как он назвал упас:

Dans le fond ténébreux d'une aride vallée,
 Couverte de rochers, et toujours désolée,
 Plein d'une sainte horreur, je vois l'Arbre fatal,
 Où la cruelle Mort mit son trône infernal:
 De cet Arbre maudit cherchant l'ombre empestée,
 Elle y joint en fureur son haleine infectée,
 Darde son noir venin sur les champs d'alentour,
 Triomphe sans rival dans cet affreux séjour,
 Et détruisant sans fin les germes de la vie,
 A tous les animaux fait sentir sa furie.
 Les poissons consumés périssent dans les eaux,
 L'herbe dans les vallons, et dans l'air les oiseaux.
 Les pâles Meurtriers qu'en ces lieux on envoie,

Des corbeaux dévorans n'y font jamais la proie:
 Les reptiles hideux, les vautours, les Mortels,
 Expirent à la fois sur ces affreux autels.
 On n'y voit qu'ossements joints à la pourriture,
 Que cadavres défaits, l'horreur de la nature,
 Que poisons exhalés, et qu'infectes vapeurs,
 Qui répandent au loin de mortelles odeurs.

[В мрачной глубине безводной долины, / Окруженной скалами и всегда пустынной, / Приспосаблившийся священного ужаса, я вижу роковое дерево, / Под которым жестокая смерть воздвигла свой inferнальный трон. / К отравленной тени проклятого дерева / Она в ярости присоединяет свое заразное дыхание, / Поражает черным ядом поля окрест, / Безраздельно торжествует над этим ужасным местом / И, неустанно разрушая ростки жизни, / Заставляет всех животных испытать ее гнев. / Отравленные рыбы гибнут в водах, / Трава гибнет на лугах, а в воздухе птицы. / Бледные убийцы, которых сюда посылают, / Не становятся добычей прожорливых воронов: / Мерзкие рептилии, коршуны, смертные / Сразу испускают дух на этих жутких алтарях. / Кругом видны лишь скелеты и гниющая падаль, / Лишь изъязвленные трупы, ужас природы, / Лишь клубящиеся яды и заразные испарения, / Которые далеко разносят смертоубийственное зловоние. — *фр.*]

(Fletcher 1785: 250–251)

В примечаниях к поэме Флетчер напечатал сокращенный французский перевод сообщения Фурша и заметил, что считает монструозное дерево «символом и наказанием греха», поскольку прародители рода человеческого «согрешили и потеряли бессмертие именно под деревом» (Fletcher 1785: 396). По мысли Флетчера, «дерево смерти» являет собой антитезу животворящему древу Креста Господня.

Несколько лет спустя к образу упаса обратился врач, ученый и стихотворец Эразм Дарвин (Erasmus Darwin, 1731–1802), посвятивший ему пространный пассаж во втором томе весьма популярной дескриптивной поэмы «Ботанический сад» («The Botanic Garden», 1789), — своего рода поэтической энциклопедии растительного мира, — выдержавшей за десять лет четыре издания и переведенной на французский

и итальянский языки*. Его эффектное описание древа яда произвело сильное впечатление на читателей и быстро стало классическим. Оно начинается с рассказа о равнине, в которой не растут ни деревья, ни цветы, ни травы, ни даже мхи и не водятся никакие звери, птицы или рыбы. В центре этой равнины, продолжает Дарвин:

Fierce in dread silence on the blasted heath
 Fell UPAS sits, the HYDRA-TREE of death.
 Lo! from one root, the envenom'd soil below,
 A thousand vegetative serpents grow,
 In shining rays the scaly monster spreads
 O'er ten square leagues his far-diverging heads;
 Or in one trunk entwists his tangled form,
 Looks o'er the clouds, and hisses in the storm.
 Steep'd in fell poison, as his sharp teeth part,
 A thousand tongues in quick vibration dart;
 Snatch the proud eagle towering o'er the heath,
 Or pounce the Lion, as he stalks beneath;
 Or strew, as marshall'd hosts contend in vain,
 With human skeletons the whiten'd plain.

[В жуткой тишине на выжженной пустоши / Стоит жестокий и беспощадный Упас, древо-гибра смерти. / Смотрите! над отравленной почвой из одного корня / Вырастают тысячи растительных змей, / В ярких лучах чешуйчатое чудовище вытягивает / Свои широко расставленные головы на десять квадратных лиг / Или свивается в один корявый ствол, / Заглядывает за облака и шипит в бурю. / Когда оно разевает пасть с острыми зубами, из нее вырываются, напоенные беспощадным ядом, / Тысячи быстро вибрирующих языков; / Они хватают гордого орла, парящего над пустошью, / Или набрасываются на льва, крадущегося под деревом, / Или когда поблизости выстраиваются войска для напрасного сражения, / Устилают человеческими скелетами побелевшую долину. — *англ.*]

(Darwin 1799: 144–145)

* Второй том поэмы, нередко печатавшийся отдельно от первого, имеет заглавие «The Love of the Plants» («Любовь растений»).

К этому описанию Дарвин сделал подстрочное примечание, где кратко изложил основные сведения о ядовитом дереве Явы по сообщению Фурша, которое, кроме того, полностью воспроизведено в конце книги (Darwin 1799: 246–260). В дополнительные примечания к Третьей песни поэмы также было включено краткое изложение реферата защищенной в 1790 г. в Упсале диссертации некоего Кристиана Аджмелиуса, где утверждалось, что упас — это реально существующая диковина. Испарения, испускаемые деревом, — писал Аджмелиус, — настолько вредоносны, что птицы, садящиеся на его ветви, тут же падают замертво, а туземцы, собирающие ядовитый сок, которым они пропитывают стрелы, делают это крайне осторожно, не подходя близко к стволу (Darwin 1799: 261–265)*.

Еще в 1919 г. Я.И. Перельман, впоследствии известный популяризатор науки, печатавшийся тогда под псевдонимом Я. Лесной, высказал предположение, что в «Анчаре» Пушкин отталкивался от сообщения Фурша и описания «дерева-гидры» в поэме Дарвина (Лесной 1919), но долгое время пушкинисты не придавали этому открытию большого значения. «Ни Фурш, ни Эразм Дарвин не являются непосредственными источниками Пушкина; должны быть еще звенья — предшествующие или промежуточные», — писал Н.В. Измайлов (Измайлов 1927: 3). Одним из таких возможных промежуточных звеньев Д.П. Якубович назвал музыкальную драму английского драматурга Джорджа Колмана-младшего (George Colman «the Younger», 1762–1836) «Закон Явы» («The Law of Java», 1822), сюжет которой основан на небылицах Фурша. Император Явы приговаривает к смерти героя пьесы за попытку выкрасть из императорского гарема свою жену, но дает ему шанс получить помилование, если он добудет яд уписа. По наблюдению Якубовича, в одном из монологов «Закона Явы» жалкая и несчастная жертва («palsied wretch») противопоставлена жестокому тирану, что напоминает антитезу «бедный раб — непобедимый владыка» в «Анчаре» (Якубович 1934: 874; ср.: Gustafson 1960: 108). Хотя Пушкин едва ли читал пьесу, он мог знать краткое изложение ее сюжета

* Полностью реферат был напечатан в эдинбургском научном альманахе «Medical Commentaries on the Year 1790» (1791. Vol. V. Decade II. P. 36–45).

в заметке, напечатанной во французском журнале «Revue encyclopédique» (1822. Т. XVI. Cahier 47. P. 388).

Только после того как писательница Е.П. Привалова обнаружила русский перевод сообщения Фурша в «Детском чтении...» (см. выше), А.Л. Слонимский, а за ним и Д.Д. Благой пришли к выводу, что именно это сообщение следует считать главным и даже единственным источником «Анчара» (Слонимский 1937: 717; Благой 1956: 99–101; Слонимский 1959: 62; Благой 1967: 186–187). «Сходство между пушкинским „Анчаром“ и сообщением Фурша (особенно в описании „древа яда“) так несомненно и велико, — постулировал Благой, — что едва ли есть необходимость при изучении пушкинского стихотворения заниматься, как это предлагал Н.В. Измайлов, поисками еще каких-то «звеньев, предшествующих или промежуточных», в западноевропейской художественной литературе» (Благой 1956: 101; Благой 1967: 186). Кажется, никто из советских исследователей не обращался к «Ботаническому саду» и потому не подозревал, что читатель поэмы Дарвина автоматически получал доступ ко всем основным материалам, касающимся легендарного упаса, и в том числе к сообщению Фурша. Первым на это обстоятельство обратил внимание американский исследователь Р. Густафсон, подробно обосновавший старую гипотезу Перельмана. Сопоставив черновую и беловую редакции пушкинского текста с его предполагаемыми источниками, он пришел к выводу, что «почти весь „фактический“ материал, содержащийся в стихотворении Пушкина и его вариантах, можно найти в трех документах — поэме Дарвина, сообщении Фурша и реферате диссертации Аджмелиуса» (Gustafson 1960: 109). По мнению Густафсона, Пушкин прочитал второй том «Ботанического сада» и примечания к нему по-французски (Darwin 1800; Darwin 1819), в переводе Жозефа Филиппа Франсуа Делёза (Joseph Philippe François Deleuze, 1753–1835), где обнаруживаются некоторые словесные совпадения с черновым вариантом шестой строфы «Анчара»*, отсутствующие в первоисточнике (Gustafson 1960: 106).

* «И тигр в пустыню забежав / В мученьях быстрых издыхает / Паря над ней орел стремглав / Кружась, безжизненный, спадает» (Пушкин 1937–1959, III: 700). Ср.: «Le Lion audacieux, qui passoit près de ses pieds,

Поскольку «Анчар» был задуман и написан в 1828 г., когда Пушкин усиленно занимался английским языком, можно предположить, что помимо французского перевода «Ботанического сада» он читал какие-то английские публикации о ядовитом дереве Явы и в оригинале. Вероятнее всего, это были сообщение Фурша и соответствующий фрагмент поэмы Дарвина, который, кстати сказать, в 1820-е гг. несколько раз печатался отдельно — например, в большой поэтической антологии Ф. Кемпбелла (Campbell 1824: 157) и в Британской энциклопедии (Encyclopedia Britannica. 6th edition. Vol. 17. Edinburgh; London, 1823. P. 58–59). Кроме того, в поле зрения Пушкина могли попасть некоторые другие обработки сюжета у английских поэтов начала XIX в., прежде всего у Роберта Саути, которого он хорошо знал и высоко ценил (Долинин 2007: 64–68). Эффектный образ «древа смерти» («the Upas Tree of Death»), вырастающего в «час гнева» («the hour of wrath») из пролитого на землю яда в наказание людям за преступления и грехи, завершает девятую книгу первой редакции героико-фантастической поэмы Саути «Талаба-разрушитель» (Southey 1801: 200), а следующая, десятая книга начинается с его развернутого описания:

Alone, beside a rivulet it stands
 The Upas Tree of Death.
 Through barren banks the barren waters flow,
 The fish that meets them in the unmingling sea
 Floats poisoned on the waves.
 Tree grows not near, nor bush, nor flower, nor herb,
 The Earth has lost its parent powers of life
 And the fresh dew of Heaven that there descends,
 Steams in rank poison up.

[Один, у ручья, стоит Он / — Упас, Дерево Смерти. / Меж бесплодных берегов текут бесплодные воды, / И рыбы, встречающие в море их неслиянную струю, / Всплывают, отравленные, на волнах. / Вблизи не растет ни деревце, ни куст, ни цветок, ни былинка, / Земля утратила свои животворящие силы, / И когда сюда спускается

périt à l'instant; et l'Aigle orgueilleux, qui traversait les airs, tombe sans mouvement et sans vie» (Darwin 1800: 141).

свежая роса небесная, / Она поднимается вверх мерзким ядовитым паром. — *англ.*]

(Southey 1801: 203–204)

Сходную картину рисует и Джеймс Монтгомери (James Montgomery, 1771–1854) в стихотворении «Океан» («The Ocean», 1805):

Thus the pestilent Upas, the Demon of trees,
The boughs o'er the wilderness spreads,
And with livid contagion polluting the breeze,
Its mildewing influence sheds;
The birds on the wing, and the flowers in their beds,
Are slain by its venomous breath,
That darkens the noon-day with death,
And pale ghosts of travellers wander around,
While their mouldering skeletons whiten the ground.

[Так ядовитый Упас, древесный Демон, / Простирает ветви над пустыней, / И заражая ветер бесцветной заразой, / Распространяет свое болезнетворное влияние; / Птицы в полете и цветы на клумбах / Гибнут от его ядовитого дыхания, / Которое смертью мрачит полдень, / И бледные призраки путников бродят вокруг, / Тогда как их разлагающиеся скелеты убеливают землю. — *англ.*]*

(Montgomery 1813: 163–164)

Маловероятно, чтобы Пушкин знал единственную прозаическую обработку сюжета — «Фируз Абдель: Повесть об упасе» таинственного английского писателя Дэвида Линдсея (недавно выяснилось, что под этим псевдонимом выступала лесбиянка и трансвеститка Мэри Диана Додс [Mary Diana Dods, 1790–1845]), где рассказчик и его жена, приговоренные к смерти, проделывают весь путь к «древу яда» по черным пескам пустыни и чудом

* В библиотеке Пушкина было собрание стихотворений пяти английских поэтов, включая и Монтгомери (The Poetical Works of Rogers, Campbell, J. Montgomery, Lamb, and Kirke White. Complete in one volume. Paris, 1829 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 322, № 1321]), а также более поздний трехтомник поэта (A Poet's Portfolio; or Minor Poems: In 3 books. By J. Montgomery. London, 1835 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 293, № 1188]).

остаются живы и невредимы (Lyndsay 1825). Переключки некоторых деталей «Анчара» с этой повестью, отмеченные в построчн. примеч. (см. ниже), следует, видимо, считать случайными совпадениями.

Со временем само слово «упас» стало часто употребляться в английской литературе и фигурально, для обозначения разнообразных губительных явлений и воздействий. Так, Пушкину, несомненно, было известно подобное словоупотребление в Четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, где с «безграничным упасом, этим всеуничтожающим деревом» («This boundless upas, this all blasting tree») сравнивается человеческая жизнь, преисполненная страданий и грехов (Сумцов 1900: 187–188; Благой 1956: 101; Долинин 2007: 70). Поэзию самого Байрона, в свою очередь, тоже уподобляли «смертоносному упасу» («deadly upas» [Edinburgh Review. 1823. Vol. 38. February. P. 30–31; Lake 1829: XXXII]).

Едва ли Пушкин пропустил и первый русский поэтический отклик на легенду о ядовитом дереве в незаконченной дидактической поэме А.Ф. Воейкова «Искусства и науки»:

Древа, которые свирепый яд скрывают,
Тяжелым запахом вкруг травы убивают,
И в одиночестве осуждены стоять:
И мошка мимо их боится прожужжать,
И звери лютые с боязнью мимо рыщут,
И птицы гнезда вить на их ветвях не ищут.

(Воейков 1818b: 105; сообщено А.Ю. Балакиным)

С другой стороны, Пушкин, несомненно, знал о научных исследованиях реального ядовитого дерева на Яве, которое местные жители, по сообщениям европейских путешественников и ученых-натуралистов, называли «антьяр» («antiar», «antjar»). Первым это дерево и действие его ядовитого сока подробно описал французский исследователь Лешено де ла Тур (Jean-Baptiste Louis Claude Leschenaut de la Tour, 1773–1826), давший ему таксономическое наименование *Antiaris toxicaria* (Leschenaut 1810; Боголюбова 1958). Вслед за Лешено пространный отчет о ядовитом дереве опубликовал американский натуралист Томас

Хорсфилд (Thomas Horsfield, 1773–1859), который несколько лет работал на Яве. Хотя сам ученый транслитерировал название дерева как «antshar» (Horsfield 1814), в сокращенной версии его отчета, напечатанной в популярной книге Томаса Раффлза (Sir Thomas Stamford Raffles, 1781–1826) «История Явы» и затем в ряде других английских изданий, оно было передано как «anchar» (Raffles 1817: 44–49; The Monthly Magazine. 1817. Vol. 43. № 300 (July 31). P. 605–606; Crawford 1820: 467–470; Clark 1820: 522–524; французские аналоги: «antchar» и «antschar»). Таким образом, форма «анчар», выбранная и введенная в русский язык Пушкиным, восходит к английской научно-популярной литературе. По предположению Д.Д. Благого, на выбор формы повлияло созвучие «анчара» со словами «чары», «черный» и «мрачный» (Благой 1956: 107); Л.И. Тимофеев добавил к списку саранчу, янычара и гончара (Тимофеев 1982: 41), а О. Ронен заметил, что анчар и саранча из «знаменитого эпизода южной ссылки Пушкина» анаграмматически родственны друг другу (Ронен 2000: 256; Гаспаров 2008: 200). В связи с последним наблюдением М. Вахтел напомнил, что саранча в Библии — это орудие Божьего гнева, наказание людям за грехи, подобно легендарному упасу и пушкинскому анчару (Wachtel 2011: 110–111).

Исследования Лешено и Хорсфилда убедительно опровергли легенду о смертоносном дереве, убивающем все живое, и показали, что анчар, растущий в лесах Явы, не причиняет ни малейшего вреда окружающей флоре и фауне и что местные жители без особого труда добывают его смолу, смешивая ее с другими веществами для получения сильнодействующего яда. Сообщения об этом обошли европейскую печать, не исключая и Россию. В 1818 г. в журнале «Благонамеренный» была напечатана краткая заметка о научном труде «доктора Горсфильда», разоблачившем «нелепую сказку хирурга Фурша» (Благонамеренный. 1818. Ч. 2. Апрель. С. 127–128; Турбин 1978: 43–44)*.

* Данная публикация — не оригинальный материал, а перевод немецкой заметки «Der Giftbaum» («Ядовитое дерево»), появившейся во фрайбургском еженедельнике «Freiburger Wochenblatt» (1818. Jänner 3. S. 12–13) и в веймарской газете Августа фон Коцебу «Literarisches Wochenblatt» (1818. № 2. S. 15). Ошибка в передаче названия дерева — «ангар» [sic!] вместо немецкого *Antschar* — не позволяет считать заметку в «Благонамеренном» пушкинским источником.

В 1825 г. Санкт-Петербургская газета на французском языке перепечатала сходную по содержанию заметку «*Note sur un Mémoire du docteur Horsfield, sur l'Opupas ou arbre poison de Java*» из парижского научного бюллетеня (*Journal de St. Pétersbourg, politique et littéraire*. 1825. № 126. Octobre 20. P. 536–537; Благой 1956: 102; ср.: *Bulletin des sciences médicales. Troisième section du Bulletin universel des sciences et de l'industrie...* 1825. T. 5. P. 156–157).

Записав на полях рабочей тетради «урас — анчар» (Рукою Пушкина 1935: 316), Пушкин не только сопоставил два названия и, соответственно, два описания яванского дерева, но и определил стратегию своей обработки популярного сюжета. Его поэтическое воображение работало на совмещении двух смысловых рядов — мифического и естественно-научного, и, обновляя легенду о «древе яда», он придавал «упасу» некоторые черты «анчара», чтобы избавить ее от сказочных преувеличений и неправдоподобных подробностей. При этом Пушкин, вопреки утверждениям многих советских исследователей (см., например: Благой 1956: 102, 106; Боголюбова 1958: 311; Городецкий 1962: 335), отнюдь не стремился к «геоботанической» точности и к реалистическому изображению конкретного дерева, а представлял заведомо чудесное как более правдоподобное, в духе «новой мифологии» (Долинин 2007: 68–69).

С конца XIX в. «Анчар» обычно рассматривался как образец гражданской лирики Пушкина, протест против самодержавия и крепостного права, а само ядовитое дерево — как символ деспотической царской власти. В.В. Виноградов попытался контекстуализировать и несколько усложнить это примитивное истолкование, усмотрев в «Анчаре» полемический ответ на обидные упреки, содержащиеся в сатирической аллегории П.А. Катенина «Старая быль», где Пушкин, как считается, выведен в образе сладкоголосого эллина-скопца, воспевающего власть византийских (читай, русских) императоров. Согласно трактовке Виноградова, которая впоследствии была поддержана и развита Благим, а недавно реанимирована М.В. Строгановым, катенинский певец славословит самодержавие, символом которого у него выступает неувыдающее «древо жизни», на что Пушкин, используя тот же аллегорический «восточный» стиль, отвечает контрастным символом «древа смерти», который

выражает его истинное отношение к деспотическому правлению (Виноградов 1941: 422–426; Благой 1956: 103–108; Благой 1967: 180–202; Строганов 2010). Хотя определенная связь «Анчара» со «Старой былью» представляется весьма вероятной (тем более что Пушкин завершил работу над стихотворением за день до того, как написал язвительный «Ответ Катенину»), ее интерпретация, предложенная Виноградовым и его сторонниками, явно ошибочна, ибо основана на неверном понимании образа «неувядающего дерева» у Катенина. Как показано в работах А.И. Белецкого и В.Э. Вацууро, катенинский грек воспевает не мифологическое «дерево жизни», которое могло бы явиться антитезой «древу смерти», а великолепное произведение византийского декоративного искусства: золотой платан с поющими на его ветвях птицами-автоматами из драгоценных камней, украшавший тронный зал императорского дворца в Константинополе (Белецкий 1964: 411; Вацууро 1996: 789; Долинин 2007: 86–88). В знаменитом труде Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи», послужившем источником «Старой были» и, безусловно, известном Пушкину (Долинин 2007: 89–91), это византийское диво получило уничижительную оценку с точки зрения просветительской эстетики. «Афинский», то есть классический вкус, — писал Гиббон, — «с презрением отнесся бы к легкомысленным [frivolous] и дорогостоящим трудам» византийских художников (Gibbon 1995: 393).

Все византийское искусство, считает он, заслуживает осуждения, ибо оно, с одной стороны, бессодержательно и самоцельно, а с другой, раболепно по отношению к покровительствующей ему тирании. Именно от этих грехов Катенин и предостерегает Пушкина, который, по его мнению, отказался от гражданской лирики ради «беспечной», «оскопленной» поэзии, угодной государю. Если «Анчар» и отвечал на «Старую быль», то это был ответ на просветительские иллюзии Катенина и его отрицание «беспечной поэзии». Пушкин изображает примитивный, до-культурный мир, в котором нет места «золотому дереву» искусства и который поэтому полностью находится во власти зла. Отношения господства и подчинения, неравенство, убийство человека человеком представлены в «Анчаре» как основополагающие, универсальные свойства человеческого

существования, избавление от которых возможно не через политику, а через культуру.

Против прямолинейных политических истолкований «Анчара», затушевывающих его «художественное задание», в 1920-е гг. выступил Н.В. Измайлов. По его интерпретации, Пушкина занимала «проблема судьбы, проблема отношения человека к роковым силам, движущим мир» (Измайлов 1927: 13). А.И. Белецкий назвал главной идеей «Анчара» перманентный конфликт «естественного права» (понятого в духе идей А.П. Куницына) с правом государственным (Белецкий 1964: 416), а С. Новов — противопоставление закономерного зла живой природы произвольному злу социума (Новов 1985). У Викери, напротив, полагал, что границы между природным и социальным в «Анчаре» размыты и пушкинское «древо яда» символизирует всеобщий принцип разрушения (the principle of destruction), которому подчиняется не только человек, но и весь универсум, причем картина мира, представленная в стихотворении, подобна архаическим мифам (Vickery 1976: 187–188; о мифологизме «Анчара» см. также: Кудрявина, Мальчукова 1995: 81; Долинин 2007: 74–75).

Хотя по материалу, сюжету и структуре «Анчар» не имеет прямых параллелей в творчестве Пушкина, высказывалось предположение о внутренней связи стихотворения с писавшейся в те же месяцы «Полтавой» (Благой 1967: 180; Vickery 1976: 181–182). В ряде работ «Анчар» рассматривался как тематический прообраз «Медного всадника», поскольку в обоих текстах участниками противоборства выступают злая природная сила, жестокий самодержец и их жалкая бесправная жертва (Измайлов 1927: 14; Турбин 1978: 51; Новов 1985: 186).

Публикация «Анчара» в СЦ 1832 обратила на себя внимание III Отделения (см. также выше, в разделе «История издания», с. 23–31). 7 февраля 1832 г. А.Х. Бенкендорф в официальном письме потребовал «доставить ему объяснение, по какому случаю помещены в изданном на сей 1832 год альманахе под названием *Северные Цветы* некоторые стихотворения его, и между прочим *Анчар, древо яда*, без предварительного испрошения на напечатание оных высочайшего дозволения» (Пушкин 1937–1959, XV: 10). В тот же день Пушкин отправил

ответное письмо, в котором настаивал на своем праве печатать свои сочинения с дозволения общей цензуры и просил Бенкендорфа назначить ему аудиенцию, чтобы он мог лично объяснить «некоторые затруднения» (Там же). Беседа Пушкина с Бенкендорфом состоялась 10 февраля. О ее содержании мы можем судить лишь по черновику неотправленного письма, в котором Пушкин, резко возражая против навязываемой ему «стеснительной цензуры» III Отделения, писал: «...сия цензура будет смотреть на меня с предубеждением» и находить везде тайные применения, allusions и затруднительности — а обвинения в применениях и подразумениях не имеют ни границ, ни оправданий, если под словцом <ом> *дерево* будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие» (Там же, XV: 14; курсив оригинала).

Сам выбор двух ключевых слов «Анчара» — дерево и стрела — как предметов абсурдного политического истолкования не оставляет сомнений в том, что в образах могучего «древа яда» и ядовитых стрел, обращенных против соседей, сотрудники III Отделения усмотрели некие актуальные «тайные применения», о чем Пушкин узнал из разговора с Бенкендорфом. По всей вероятности, «Анчар» был прочитан бдительными чиновниками как иносказательное осуждение подавления Польского восстания 1830–1831 гг. и посягательств на польскую конституцию, которую как раз зимой 1832 г. русское правительство готовилось отменить (указ об отмене был обнародован 26 февраля). Основанием для такого чтения, вероятно, послужил тот факт, что наступление русских войск на Варшаву сопровождалось распространением эпидемии холеры, которую сторонники польской независимости как в самой Польше, так и в Западной Европе представляли чем-то вроде оружия массового поражения. Например, в ямбах Огюста Барбье, позднее получивших название «Варшава» («Varsovie»), персонифицированная холера, вторгшаяся в Польшу с «полей Московии», похваляется тем, что своим ядовитым дыханием заразила воздух, отравляет все, к чему прикасается, и уничтожает польский народ, «бредящий свободой» (Barbier 1832: 90 [см.: Библиотека Пушкина 1910: 149, № 577]; другие примеры см.: Долинин 2007: 80). Своей союзницей считали холеру и в русской армии.

«Говорят, что она очень сильно действует в Варшаве, но новый король (Адам Чарторийский), не желая пугать своих подданных, называет сию болезнь Черною Заразою. Как ни называй, лишь бы она хорошенько их обработала и была верною союзницею нашею против Поляк, как в 1812 году Мороз и Голод», — писал 19 апреля 1831 г. из Польши Д.В. Путята (РГАЛИ. Ф. 394. Оп. 1. № 133. Л. 22; сообщено А.С. Бодровой).

Возможно, «Анчар» навлек на себя подозрения в антиправительственных «применениях» по ассоциации с опубликованным в январе 1832 г. русофобским и полонофильским стихотворением влиятельного английского поэта и общественного деятеля Томаса Кемпбелла (Thomas Campbell, 1777–1844) «Власть России» («The Power of Russia»), в котором с упасом — то есть «древом яда» — сравнивалось российское государство. Стыдя западные правительства за предательство правого польского дела, Кемпбелл предсказывал, что Россия не остановится на Польше и рано или поздно нападет на Европу:

But this is not the drama's closing act!
 Its tragic curtain must arise anew.
 Nations! mute accessories to the fact!
 That Upas-tree of power, whose fostering dew
 Was Polish blood, has yet to cast o'er you
 The lengthening shadow of its head elate —
 A deadly shadow, darkening Nature's hue.
 To all that's hallowed, righteous, pure and great
 Wo, wo! when they are reach'd by Russia's withering hate.

[Но это [взятие Варшавы] не последний акт драмы! / Ее трагический занавес должен снова подняться. / Народы! немые пособники совершившегося! / Сей могущественный Упас, напитавший себя / Польской кровью, еще налетит на вас / Удлиняющуюся тень своей подъятой головы — / Смертоносную тень, от которой меркнут краски природы! / Всем, кто свят, честен, чист и велик, / Горе, о горе, когда их настигнет испепеляющая ненависть России. — *англ.*]

(Campbell 1832: 92)

Вероятность знакомства сотрудников Бенкендорфа с этим стихотворением тем более велика, что помимо лондонского журнала

«The Metropolitan» оно было напечатано под названием «Стансы о Польше» («Stanzas on Poland») в популярном парижском еженедельнике на английском языке «The London and Paris Observer, or, Chronicle of Literature, Science, and the Fine Arts» (1832. Vol. VIII. № 348. January 15. P. 48), выходившем в издательском доме братьев Галиньяни, чья продукция регулярно поступала в Россию. Срок в пять недель, прошедший между публикацией «Стансов о Польше» и запросом Бенкендорфа относительно «Анчара», был вполне достаточен для того, чтобы еженедельник дошел до Петербурга и стихотворение Кемпбелла обратило на себя внимание читателей иностранной печати в III Отделении и цензуре.

Косвенным свидетельством тому, что Бенкендорфа и его подчиненных беспокоил не общий смысл «Анчара», а лишь его злободневные «применения» к польским событиям, служат минимальные поправки, внесенные в текст при подготовке к печати Стих 1832, получивших цензурное разрешение 19–20 января 1832 г., то есть еще до начала разбирательства, но печатавшихся вплоть до конца марта (подробнее см. выше, с. 30–31) и не вызвавших никаких нареканий начальственных лиц. Само ключевое словосочетание «древо яда», провоцирующее аллегорическое прочтение в духе «Стансов о Польше», здесь было перенесено из заглавия в подстрочное примечание; после заглавия, на месте эпитафии, указывался год написания — «1828», а в последней строфе слово «Царь» заменялось на «князь» (см. ниже в построчн. коммент., с. 288–289). Весьма вероятно, что именно этот исправленный вариант «Анчара» Пушкин отослал Бенкендорфу вместе с письмом от 24 февраля, сообщив, что приостановил его напечатание до получения на то особого разрешения (Пушкин 1937–1959, XV: 14–15; Долинин 2007: 77–78).

с. 19 *Въ пустынь чахлой и скупой... ~ Стоитъ — одинъ во всей вселенной.* — По Фуршу, упас растет в окруженной горами местности, у ручья, на коричневатом песке, усеянном камнями и костями погибших людей, рядом с пятью-шестью молодыми деревьями того же вида (Foersch 1783: 513, 514; Darwin 1800: 324, 326; в русском переводе «Детского чтения»:

«на сухой и пустой земле» [Благой 1956: 100]); по Флетчеру — в «безводной долине» (см. выше, с. 269–270); по Дарвину — на большой равнине, она же «выжженная пустошь», между двумя младшими «демонами» (Darwin 1799: 143–144; Darwin 1800: 140–141); по Саути — на берегу ручья (см. выше, с. 274), по Монтгомери — в пустыне (см. выше, с. 275). Согласно Аджмелиусу в передаче Дарвина, упас «всегда растет в одиночестве, а почва вокруг него бесплодна, будто выжжена» (Darwin 1799: 262; Darwin 1800: 332). Ближе всего к пушкинскому описанию подходят два кратких изложения легенды об упасе в материалах, напечатанных в популярном французском альманахе «Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire», редактором которого был известный датский географ Конрад Мальте-Брун (Conrad Malte-Brun, 1755–1826). В статье Дешана, разоблачавшей обман (см. выше, с. 269), говорилось, что мистификаторы утверждают, будто бы дерево, производящее смертоносный яд, «растет в одиночестве посреди пустыни» («l'arbre qui produit ce poison croissoit isolé au milieu d'un désert» [Deschamp 1808: 69]). Эта фраза была затем почти дословно повторена в рецензии на книгу французского путешественника Шарля Франсуа Томба, не обнаружившего на Яве никаких ядовитых деревьев. Как показывает современная ботаника, — писал рецензент, — такие деревья, безусловно, существуют, но они не имеют ничего общего с рассказами об упасе, который якобы «растет один посреди пустыни» («croît seul au milieu d'un désert» [Annales des voyages... 1811. Т. XIII. Cahier XXXIX. P. 383]). Следует отметить также, что пушкинская формула «Стоитъ — одинъ» совпадает с конструкцией у Саути: «Alone <...> it stands» (см. выше, с. 274; Долинин 2007: 66).

- с. 19 *Природа жажущихъ степей...* — Словосочетание взято из «Оды... на взятие Хотина 1739 года» М.В. Ломоносова (Виноградов 1941: 260). Ср.: «И персы в жажущих степях / Не сим ли пали пораженны» (Ломоносов 1986: 64). Вариант в первом черновике «Природа Африки моей» (Пушкин 1937–1959, III: 693) показывает, что Пушкин с самого начала отказался от точной локализации и хотел, вопреки

почти всем источникам, поместить «дерево яда» не на Яву, а в неопределенное экзотическое пространство, предоставляющее бóльшие возможности для мифологизации. Этим «Анчар» напоминает «Талабу-разрушителя» Саути, местом действия которого является сказочно-мифический Восток, включающий в себя и Африку (Долинин 2007: 66).

- с. 19 ...*въ день зноя*... — По-видимому, неисправленная ошибка переписчика или наборщика, перешедшая из СЦ 1832, так как в обоих черновых автографах (см.: Пушкин 1937–1959, III: 693, 699), цензурной рукописи Стих 1832 (ПД 420. Л. 89) и самих Стих 1832 стоит «въ день гнѣва». Слово «зной» здесь неуместно, так как оно появляется в первой и третьей строфах, обозначая ежедневный температурный режим, обычный для «жаждущих степей». С другой стороны, устойчивое выражение «день гнева» (лат. «dies irae», фр. «jour de [la] colère», англ. «day of wrath»), которое многократно встречается в Библии (см. особенно: Соф. 1: 15, 1: 18, 2: 3; Откр. 6: 17) и открывает знаменитый латинский гимн XIII в., ставший частью католической заупокойной мессы («Dies irae! Dies illa...»), значит «день, когда Бог карает за грехи» и, следовательно, точно соответствует мифологическому объяснению происхождения упаса как кары Божьей. Подобное объяснение в мусульманском варианте встречается у Фурша* и Аджмелиуса**, а в христианском —

* Фурш приводит следующее объяснение малайского муллы: «В нашем новом Коране рассказывается, что около ста лет назад на землях вокруг дерева жили люди, приверженные грехам Содомы и Гоморры. Когда великий пророк Магомет решил, что этому безобразию нужно положить конец, он попросил Бога их наказать. Тогда по Божьему велению из земли выросло дерево, уничтожившее всех жителей и сделавшее местность не обитаемой». Все без исключения малайцы, — добавляет Фурш, — верят, что это дерево есть священное орудие великого пророка, наказание человечеству за грехи, и поэтому смерть от яда упаса обычно считается благородной» (Foersch 1783: 514; Darwin 1799: 251; Gustafson 1960: 105; в примечаниях к французскому переводу «Ботанического сада» рассказ муллы и комментарий Фурша отсутствуют).

** Согласно Аджмелиусу, яванские «мусульманские священники <...> убедили свою паству, что страшное дерево было выращено пророком Магометом в наказание за грехи человечества» (Darwin 1799: 265; Darwin 1800: 334).

у Флетчера* и Саути, который в сходном контексте использует сходное выражение «hour of wrath» («час гнева»; см. выше, с. 274).

- с. 19 *Ядъ каплетъ сквозь его кору... ~ Густой, прозрачную смолою.* — Как сообщает Фурш, яд, добываемый из упаса, — это «смола, которая сочится между корой и стволом дерева, подобно камфоре» (Foersch 1783: 513; Darwin 1799: 248; Darwin 1800: 324; Gustafson 1960: 105). Аджмелиус уточняет: «застывший сок имеет темно-коричневый цвет и от нагревания растопляется, как другие смолы» (Darwin 1799: 262; Darwin 1800: 332; Gustafson 1960: 105).
- с. 19 *Къ нему и птица не летитъ / И тигръ нейдетъ...* — Согласно Фуршу, в радиусе от 15 до 18 миль от упаса «не было обнаружено ни одного живого зверя»; в ручье не водятся рыбы, а вокруг — крысы, мыши и другие грызуны; «если же какая птица подлетает к дереву, то от ядовитых испарений тут же падает замертво» (Foersch 1783: 514; Darwin 1800: 326). Во французском переводе грызуны заменены на насекомых; ср. в «Детском чтении»: «... во всей тамошней стороне не видали ни одной мыши, никакого червяка или комара; когда ж какая-нибудь птица подлетит к дереву так близко, что его испарения могут до нее дойти, то падает на землю и умирает...» (Благой 1956: 100). Дарвин конкретизировал эту обобщенную картину, сделав жертвами испарений упаса орла и льва (см. выше, с. 271 и 273; лев появляется и в черновиках «Анчара» [Пушкин 1937–1959, III: 696; Gustafson 1960: 106]). По наблюдению А.Л. Слонимского, Пушкин придал описанию большее правдоподобие, так звери и птицы у него не падают замертво, а лишь боятся приближаться к «дереву смерти» (Слонимский 1959: 63). Отметим, что еще до Пушкина таким же образом трактовал сцену Воейков. Ср.: «И звери лютые с боязнью мимо рыщут, / И птицы гнездавить на их ветвях не ищут» (см. выше, с. 276).

* Обращаясь к Богу, Флетчер пишет: «Et pour nous démontrer notre horrible folie, / Et produire en nos coeurs la crainte, ou le remord, / Vous formez les poisons et l'Arbre de la mort [И чтобы нам показать наши ужасные заблуждения / И вызвать в наших сердцах страх или раскаяние, / Ты создаешь яды и Древо смерти]» (Fletcher 1785: 250).

- с. 19 *...лишь вихорь черный / На древо смерти набъжить / И мчится прочь уже тлетворный.* — О зараженном ядом упаса ветре кроме Пушкина писал Монтгомери, но у него это не вихрь, а бриз (см. выше, с. 275). Фурш отмечает, что в долине Упаса дуют переменные легкие ветры, и поэтому посланным за ядом преступникам, которые пытаются подходить к дереву с наветренной стороны, редко удается избежать дуновения отравленного воздуха (Foersch 1783: 515; Gustafson 1960: 106). Сильный вихрь («whirlwind»), налетающий на упас и взметающий черный песок, упоминается в «Повести об упасе» Дэвида Линдсея, но там он очищает воздух и спасает героя и героиню от гибели (Lyndsay 1825: 368). В западноевропейской поэзии «черный вихрь» (англ. «black whirlwind»; фр. «noir tourbillon») — это топор, восходящий к античным образцам (ср., например, «turbine nigro» в «Георгиках» Вергилия [I, 320]) и встречающийся у очень многих авторов.
- «Древом смерти» упас назван в поэме Флетчера «Благодать и природа» (см. выше, с. 269 и 286), в «Ботаническом саду» Дарвина (см. выше, с. 271), но не в его французском переводе, у Саути в «Талабе» (см. выше, с. 274) и в «Повести об упасе» Линдсея (Lyndsay 1825: 351).
- с. 19 *И если туча оросить... ~ Стекаетъ дождь въ песокъ горючий.* — Единственная параллель к этой строфе обнаруживается в двух стихах Саути о падающей на упас свежей небесной росе, которая превращается в мерзкий ядовитый пар (см. выше, с. 274–275). В других возможных источниках «Анчара» мотив дождя или росы отсутствует.
- с. 20 *Но чловька чловтъкъ / Послалъ къ Анчару властнымъ взглядомъ, / И тотъ послушно въ путь потекъ / И къ утру возвратился съ ядомъ.* — В этой и последующих строфах Пушкин отклоняется от основного варианта легенды и ее литературных обработок, вводя в сюжет добывания яда контрастную пару «жестокий властитель — послушный раб» вместо преступников (или ослушников), приговоренных к смерти императором Явы. Раб у Пушкина платит за добытый для властителя яд собственной жизнью, тогда как удачливым смертникам в легенде за то же деяние жизнь даруется.

- с. 20 *Принесь онъ смертную смолу, / Да вътьвь съ увядшими листьями...* — Фурш пишет, что он просил смертников, отправляющихся за ядом упаса, принести ему «веточку или листья с чудесного дерева», но получил лишь «два сухих листа» от одного из спасшихся (Foersch 1783: 514; Darwin 1799: 250; Darwin 1800: 326; Gustafson 1960: 108). По мнению В.Г. Боголюбовой, пушкинская «ветвь с увядшими листьями» заставляет вспомнить рассказ Лешено (см. выше, с. 276–277) о том, как яванцы добывали для него «цветущие ветви» анчара (Боголюбова 1958: 315). У. Марсен в «Истории Суматры» сообщает, что веточка дерева с некоторым количеством ядовитой смолы была в 1806 г. доставлена в Англию неким доктором Роксбургом (Marsden 1811: 111).
- с. 20 *Принесь — и ослабьль и легъ, / Подъ сводомъ шалаша на лыки, / И умеръ бѣдный рабъ у ногъ / Непобѣдимага владыки.* — Отсроченная смерть добытчика яда, кроме «Анчара», встречается лишь в пьесе Колмана-младшего «Закон Явы» (см. о ней выше, с. 272). Во французской журнальной заметке о ней, которая могла быть известна Пушкину, объяснялось, что герою пьесы, посланному к дереву, удается спастись, потому что, подойдя к краю «пустынной долины, усеянной трупами» («la plaine désolée et semée de cadavres»), он видит, как один из несчастных смертников, возвращающийся с ядом, вдруг начинает шататься и падает на самой границе зараженной местности («...un malheureux qui, après avoir conquis le poison, chancelle et tombe au moment de franchir l'enceinte empoisonnée» [Revue encyclopédique. 1822. Т. XVI. Cahier 47. P. 388]). Герой забирает у погибшего склянку с ядом и приносит ее государю. Согласно Фуршу, люди, попадающие в зону действия упаса, немедленно гибнут, а немногим счастливым дается сказочное, чудесное спасение и они возвращаются совершенно здоровыми.
- с. 20 *А Царь...* — В цензурной рукописи Стих 1832 (ПД 420. Л. 89 об.) слово «Царь» исправлено чернилами рукой Плетнева на «князь» — вариант, вошедший в Стих 1832. Замена, по-видимому, сделанная из автоцензурных соображений, в ответ на претензии III Отделения, чтобы затруднить ассоциацию с подавлением польского восстания 1830–1831 гг.

(см. выше, с. 281–283), которое возглавлял князь Адам Чарторийский. Поскольку в двух дошедших до нас автографах также стоит «Князь», а не «Царь», Пушкин просто вернулся к первоначальному варианту.

В дореволюционных собраниях сочинений предпочтение отдавалось сначала «Князю» (Пушкин 1855–1857, II: 464; Пушкин 1859–1860, II: 401), а затем, с 1880-х гг., «Царю» (Пушкин 1880–1881, II: 243; Пушкин 1887b: II, 44; Пушкин 1903–1906, II: 80; Пушкин 1907–1915, II: 495). Ефремов, правда, в 1887 г. восстановил чтение по Стих 1832 (Пушкин 1887a, II: 43).

В авторитетных научных изданиях советского времени, начиная с 1924 г. и до конца 1950-х гг., было выбрано чтение «князь» (Пушкин 1924: 49; Пушкин 1930–1931, II: 54; Пушкин 1934, II: 48; Пушкин 1935–1938, II: 301; Пушкин 1955, III: 468; Пушкин 1937–1959, III: 133–134), а в изданиях массовых, особенно для детей, — «царь» (см., например: Пушкин 1940, I: 262; Пушкин 1949: 35; Родные поэты 1958: 46). Однако в разделе «Дополнения и исправления» справочного тома Большого академического собрания сочинений (1959) указывалось, что стих «А князь тем ядом напичал» «следует исправить по первой публикации стихотворения в „Северных цветах“» на «А царь тем ядом напичал», так как возвращение в Стих 1832 «к первоначальному рукописному варианту объясняется, по-видимому, цензурными соображениями» (Пушкин 1937–1959, XVII: 25). Это решение, на котором настаивал Д.Д. Благой (см.: Благой 1967: 683; Березкина 1997: 80), было затем принято в тех изданиях, редактором которых он был (Пушкин 1959–1962, II: 230; Пушкин 1969, I: 294; Пушкин 1974–1978, II: 161), но не в малом академическом собрании (Пушкин 1977–1979, III: 81).

с. 20 *Къ сосѣдямъ...* — В цензурной рукописи Стих 1832 (ПД 420. Л. 89 об.) форма «сосѣдямъ» была исправлена чернилами рукой Плетнева на «сосѣдамъ» — вариант, вошедший в Стих 1832. В дальнейшем одни издания печатали стих по первоначальному варианту СЦ 1832 (см., например: Пушкин 1855–1857, II: 464; Пушкин 1859–1860, II: 401; Пушкин 1880–1881, II: 243; Пушкин 1887a, II: 43), а другие по

Стих 1832 (см., например: Пушкин 1903–1906, II: 80; Пушкин 1907–1915, II: 495; Пушкин 1930–1931, II: 54). Редакторы Большого академического издания выбрали форму «соседям» (Пушкин 1937–1959, III: 134), мотивируя это тем, что «форма *соседам* была только в первом черновом автографе, а в печати появилась лишь в [Стих 1832], введенная Плетневым» (Там же, III: 2, 1771; примечания Н.В. Измайлова). Тем самым был нарушен принцип последней авторской воли, поскольку поправки в цензурной рукописи, как мы знаем, делались с ведома и по указаниям Пушкина. Эта замена, впрочем, не носила принципиального характера, так как в литературном языке пушкинского времени существительное *сосѣдѣ* имело две взаимозаменяемые формы множественного числа и, соответственно, два склонения, по твердому и по мягкому варианту: *сосѣдѣ*, *сосѣдовѣ* и *сосѣдѣ*, *сосѣдей* (Греч 1827: 67, 78; Востоков 1831: 49–50). Их употребление еще не было нормализовано, и в одном и том же издании иногда можно было встретить обе формы. Так, в изданиях «Евгения Онегина» 1830-х гг. написание не унифицировано:

Качая важно головою,
Соседы шепчут меж собою...
(4, XXIV; Пушкин 1833: 112; Пушкин 1837: 119)
Соседы съехались в возках,
В кибитках, в бричках и в санях.
(5, XXV; Пушкин 1833: 147; Пушкин 1837: 156)

Но:

И детям прочили венцы
Друзья-соседи, их отцы...
(2, XXI; Пушкин 1833: 53; Пушкин 1837: 55)
Соседей добрая семья,
Нецеремонные друзья.
(2, XXXIV; Пушкин 1833: 61; Пушкин 1837: 65)
И всех соседей развлекло.
(3, VI; Пушкин 1833: 70; Пушкин 1837: 75)
Кругом соседей много есть —
Куда мне их и перечеть.
(3, XXXIV; Пушкин 1833: 93; Пушкин 1837: 99)

АНЧАРЪ, ДРЕВО ЯДА

Если в первом издании «Повестей Белкина» все формы даны по твердому варианту (см.: Пушкин 1831: 22, 40, 60, 65, 136, 138, 140, 166), то в «Сказке о золотом петушке», наоборот, по мягкому:

И соседям то и дело
Наносил обиды смело.

Тут соседи беспокоить
Стали старого Царя.

И соседи присмирели,
Воевать уже не смели.

(Стих 1835: 61, 64)

Никаких семантических различий между двумя формами при этом не усматривается.

БѢСЫ

(«Мчатся тучи, вьются тучи...»)

Автографы:

1 ПД 838. Л. 88 — черновой набросок во Втором альбоме 1828–1833 гг.; запись сделана в положении тетради корешком вниз, то есть открытой от задней обложки. Описание см.: Рабочие тетради 1995–1997, I: 156. Воспроизведено: Рабочие тетради 1995–1997, V.

2 ПД 841. Л. 121 об. — 122 — черновой автограф, примерно соответствующий трем первым строфам печатной редакции, в Первой арзрумской тетради; запись сделана в положении тетради корешком вниз, то есть открытой от задней обложки. Описание см.: Рабочие тетради 1995–1997, I: 199–200. Воспроизведено: Рабочие тетради 1995–1997, VII.

3 ПД 125. Л. 1–2 об. — белой автограф с поправками, переходящий в черновой, — на отдельном листе, сложенном пополам; под текстом знак концовки и дата «1830 7 сентября Болдино». Описание см.: Модзалевский, Томашевский 1937: 53; Болдинские рукописи 2009, I: 91. Воспроизведено: Болдинские рукописи 2009, II: 11–14.

Под заглавием «Бесы» вошло в списки стихотворений, предназначенных для Стих 1832, составленные не позднее середины сентября 1831 г. (ПД 515; ПД 716; см.: Рукою Пушкина 1935: 256, 260). Во втором списке (ПД 716) рядом с заглавием дата «1829».

Писарская копия стихотворения включена в цензурную рукопись Стих 1832 (ПД 420. Л. 42–43 об.; описание см.:

Модзалевский, Томашевский 1937: 171). В ст. 3 рукой Пушкина карандашом «мрак летучий» исправлено на «снег летучий» и под стихотворением поставлена дата «1830» как указание годового раздела для Стих 1832, организованных по хронологическому принципу («Бесы» вошли в раздел текстов 1830 г. под номером VIII). При составлении оглавления и подготовке рукописи к набору карандашная поправка Пушкина была обведена чернилами рукой Плетнева и им же вычеркнута пушкинская дата под текстом.

Надежная датировка черновых набросков затруднительна (см. ниже), предположительно они могут быть датированы поздней осенью 1829 г. Окончательный текст датируется, согласно помете в беловом автографе ПД 125, 7 сентября 1830 г.

История текста

Реконструкция раннего этапа работы над замыслом стихотворения представляет проблему, обусловленную прежде всего затруднениями в абсолютной и (со)относительной датировке набросков в тетрадах ПД 838 (Второй альбом) и ПД 841 (Первая арзрумская тетрадь), которые в Большом академическом издании были одинаково датированы октябрем — началом ноября 1829 г. (Пушкин 1937–1959, III: 1212; автор примеч. Н.В. Измайлов), без специального обоснования и уточнения их последовательности в истории работы над текстом. Последующие попытки сузить датировку записей в названных тетрадах и на этом основании выстроить творческую историю «Бесов» привели к противоречивым результатам.

Большинство комментаторов (см.: Мейлах 1937: 248–252; Левкович 1986: 258, примеч. 52; Березкина 1993: 134; Проскурин 1999: 224–226; Малафеев 2004: 57–59; Шварцбанд 2014: 184–186), сопоставляя с более объемным и проработанным черновиком Первой арзрумской тетради короткий экспозиционный набросок в ПД 838, сходились в том, что именно этот фрагмент отражает первый подступ к будущим «Бесам»:

Путник едет

Невидимкой освещает
Мутную мятель

За т<уманом> <?>
как за дымкой

И за их волнистой дымкой
Месяц снов ночных
Освещает невидимкой
Пляску вихрей снеговых

Тучи

Вьется

Заметая зимний <?> <путь> <?>.

(Пушкин 1937–1959, III: 830)

Однако такая имманентно выстраиваемая последовательность решительно противоречит тем уточненным датировкам обоих набросков, которые предлагались исследователями рабочих тетрадей Пушкина. Так, описывая историю работы поэта в Первой арзумской тетради (ПД 841), заполнявшейся во время кавказского путешествия Пушкина (май — сентябрь 1829 г.), его последующего пребывания в Москве (20 сентября — 12 октября) и Тверской губернии (середина октября — 7–8 ноября) и первых месяцев после возвращения в Петербург (10 ноября 1829 г.), Я.Л. Левкович датировала находящийся в ней черновик «Бесов» (л. 121 об. — 122) временем «*между серединой сентября <...> и 2 октября*» (Левкович 1986: 258; см. также: Летопись 1999, III: 95) — по положению в тетради и соотношению с другими текстами, находящимися на тех же или соседних листах. На одном развороте с черновиком будущих «Бесов» и, очевидно, раньше их появления был записан набросок к статье «<Литература у нас существует...>» (Пушкин 1937–1959, XII: 178) и черновик стихотворения «Дон» («Здравствуй, Дон, заветный Дон...»), которые были датированы временем пребывания Пушкина в области Войска Донского 10–15 сентября 1829 г. (Левкович 1986: 253–254) — лишь на основании тематической

«донской» привязки* (что само по себе не может считаться вполне надежным и достаточным). С другой стороны наброски «Бесов» «упираются» в строфы так называемого «Странствия Онегина», работа над которым шла последовательно на л. 121–117 об. и уверенно датируется началом октября 1829 г. на основании проставленных в тетради дат: после 5 строфы — дата «2 октября» (л. 119 об.), после 11 строфы — 3 октября (л. 117 об.)**.

В то же время набросок в тетради ПД 838 был предположительно датирован В.Б. Сандомирской (Сандомирская 1982: 264) *второй половиной октября — началом ноября 1829 г.*, впрочем, на весьма косвенных основаниях — тематической близости к «зимним» стихотворениям («Зима. Что делать нам в деревне?..» и «Зимнее утро»), сочиненным во время пребывания Пушкина в тверских имениях Вульфов и датированным соответственно 2 и 3 ноября 1829 г. (автографы обоих этих стихотворений находятся, что существенно, не в ПД 838, а в упоминавшейся выше Первой арзрумской тетради — ПД 841. Л. 17–17 об.). Такая датировка наброска («до начала ноября 1829 г.», «октябрь — ноябрь 1829 г.») была безоговорочно перенесена в новейшее издание «Летописи...» (Летопись 1999, III: 102, 106), несмотря на то что, как подчеркивала Сандомирская, «этот черновик на основе данных тетради датирован быть не может» (Сандомирская 1982: 263), поскольку он находится среди блока незаполненных страниц в середине альбома ПД 838 и отделен от ближайших записей несколькими чистыми листами: три

* На соседнем л. 122 об. находится черновик еще одного «донского» текста — «Был и я среди донцов...», перебеленный на л. 123.

** Между тем еще в описании тетради ПД 841 исследовательница привела вполне резонное наблюдение, *прямо противоречащее* принятой ей датировке. Основываясь на том, что окончание черновых строк «Бесов» дописывалось не на следующем л. 121 (напомним, что тетрадь в этот момент заполнялась от задней обложки), а было вписано перпендикулярно наброскам на л. 122, на том же развороте, она предположила, что «„Бесы“ <...> появились в тетради, когда лист 122 уже был занят стихотворением „Здравствуй, Дон“, а лист 121 — перебеленными строфами „Странствия“» (Левкович 1986: 258). В таком случае, очевидно, что время работы над «Странствием Онегина» должно быть не верхней (*terminus ante quem*), а нижней (*terminus post quem*) границей датировки черновика «Бесов», работу над которым следует отнести ко времени не до, а *после 2 октября*.

чистые страницы (л. 86 об. — 87 об.) отделяют набросок от черновика «Осени» (1833) и двенадцать незаполненных страниц (л. 88 об. — 93) — от чернового автографа первой сцены «Русалки» (не ранее января 1830 — см.: Пушкин 1999, VII: 904).

Принятая датировка наброска в тетради ПД 838 сомнительна и еще в одном отношении: если датировать его появление временем пребывания Пушкина в Малинниках и Бернове, то из этого следует, что Второй альбом должен был быть у поэта при себе не только в Тверских имениях Вульфова, но и во всех странствиях 1829 г. (Пушкин выехал из Петербурга на Кавказ около 10 марта 1829 г., а вернулся в столицу только 10 ноября). Между тем (на что обратила внимание А.С. Бодрова) у нас нет надежных свидетельств в пользу этой гипотезы, так как в альбоме ПД 838 нет ни одной записи, несомненно относящейся ко времени арзрумской поездки Пушкина, и непреложных показаний (о статусе «свидетельства» М.В. Юзефовича, часто упоминаемого в связи с этим сюжетом, см.: Бодрова 2016) в пользу того, что Пушкин вообще брал на Кавказ какую бы то ни было рабочую тетрадь, кроме ПД 841 (ср. также: Пушкин 1999, VII: 904 [коммент. М.Н. Виролайнен и Л.М. Лотман]). Таким образом, датировку наброска в тетради ПД 838 более основательно было бы ограничить периодом *не позднее начала марта и не ранее середины ноября 1829 г.*

Уточнения датировок обоих черновых набросков тем не менее не снимают вопроса о последовательности их появления и месте в истории замысла будущих «Бесов». Если не сомневаться в сюжетно-тематическом приоритете наброска в тетради ПД 838, его, очевидно, следует датировать не позднее начала марта 1829 г.*, по времени отъезда Пушкина из Петербурга и «расставания» с тетрадью ПД 838; в таком случае черновик в Первой арзрумской тетради может быть интерпретирован как развитие микросюжетов (путник, едущий через метель; месяц, пробирающийся сквозь туман/«дымку»), в самом свернутом и черновом виде намеченных в беглой записи во Втором альбоме.

* Ср. предположение С.А. Фомичева (Фомичев 2001: 142), датировавшего — правда, без всякого обоснования — этот набросок 1828 г.

Более вероятным, однако, представляется предположение А.С. Бодровой о том, что наброски в тетрадях ПД 838 и ПД 841 могли возникнуть в последовательности, обратной общепринятой. Как отмечено исследовательницей, черновой материал в Первой арзрумской тетради, традиционно соотносимый с «Бесами», представляет собой не единый черновик, но серию графически разделенных набросков, ни один из которых не доведен до более или менее связного текста. Более того, между фрагментом, соответствующим экспозиции будущих «Бесов», и черновой разработкой сюжета о сбившемся путнике располагается еще один набросок, не имеющий связи с окончательным замыслом стихотворения — «[Здравствуй], [резвая] сорока / [Ты] пророчишь мне гостей...» (см.: Пушкин 1937–1959, III: 759–760), который при этом сохраняет определенную сюжетно-тематическую связь с последующим фрагментом — «[Путник едет <в> чистом] поле / Колокольчик дин дин дин». Таким образом, по мнению А.С. Бодровой, сам ход работы над всеми этими набросками на л. 121 об., объединенными зимне-дорожными мотивами и фольклоризированной образностью, стилистикой и метрикой (четырёхстопный хорей), показывает не только общность жанровых истоков этих текстов (баллада в простонародном духе; ср.: Березкина 1993: 134; Тахо-Годи 1999: 126), но и — на этапе работы в ПД 841 — нерасчлененность, неоформленность этих замыслов Пушкина. Все это дает возможность предполагать в этом конгломерате черновых фрагментов наиболее ранний этап обращения к сюжету о зимней непогоде и сбившемся путнике, отдельные элементы которого могли затем подвергнуться перекомпоновке в «случайном» наброске, сделанном в явно наугад раскрытой тетради ПД 838. В таком случае эту запись следует датировать временем после возвращения Пушкина в Петербург (то есть не ранее середины ноября 1829 г.), когда ему снова оказалась доступна тетрадь ПД 838, а между двумя этапами разработки сюжета окажется минимальный временной промежуток.

Как бы то ни было, окончательное оформление замысел «Бесов» получает, по-видимому, уже в Болдине, хотя, вероятно, беловому автографу ПД 125 (датирован Пушкиным 7 сентября 1830 г., это самый ранний известный нам текст болдинской

осени 1830 г.) предшествовал несохранившийся черновик (ср.: Фомичев 2001: 142). Впрочем, записанный набело текст подвергся активной правке в несколько приемов и композиционной перестройке (см. варианты в: Пушкин 1937–1959, III: 834–837 и построчн. коммент. ниже).

Финальная доработка текста, очевидно, относится ко времени подготовки СЦ 1832, мелкие текстовые уточнения (в том числе вызванные небрежностью набора — ср. в ст. 3 «Освѣщаетъ *мракъ* летучій» вместо «снѣгъ летучій») Пушкин вносил как в текст, напечатанный в СтСЦ, так и в цензурную рукопись Стих 1832, дающих окончательный текст «Бесов».

Источники и структура

В литературном плане «Бесы» представляют собой результат взаимодействия разнородных жанровых традиций и многоплановой интертекстуальной игры.

Обращалось внимание на переклички между «Бесами» и стихотворениями П. А. Вяземского из цикла «Зимние карикатуры», куда вошли стихотворения «Русская луна», «Кибитка», «Метель» и «Ухабы. Обозы» (Вяземский 1986: 213–219). В «Бесах», с одной стороны, и в «Кибитке» и «Метели» Вяземского, с другой, отмечались «сходные мифологические образы» (Виноградов 2000 [1935]: 476–477; там же — замечания о том, что образы Вяземского, сходные с пушкинскими, облечены «совершенно иной экспрессией каламбурно-иронической издевки, насмешливого остроумничанья барина-европейца»). Указывалось, что у Вяземского «в известной мере предвосхищается основной мотив „Бесов“»: в частности, в «Кибитке» «метель перерастает в своеобразную „диаволиаду“; поэт, едущий зимой по России, чувствует себя отданным во власть бесам и ведьмам» (Фридлендер 1983: 170; там же — замечания о разнонаправленности авторских позиций в отношении изображаемого материала). Наконец, И. П. Смирнов выявил и исследовал многоуровневые диалогические отношения между «Бесами» и «Метелью» (Смирнов 1994: 48–51).

Цикл «Зимние карикатуры» был завершен Вяземским в 1828 г., но опубликован лишь в начале 1831 г. в альманахе

М.А. Максимовича «Денница», куда был передан в конце декабря 1830 г. через посредничество Пушкина, с похвалой отозвавшегося о последнем стихотворении цикла («Ухабы. Обозы») в письмах к Вяземскому от 2 января 1831 г. («Стихи твои прелесть. Обозы, поросята и бригадир удивительно забавны») и 12–13 января 1831 г. (Пушкин 1937–1959, XIV: 139, 143). Это обстоятельство позволило некоторым исследователям заключить, что стихотворения создавались Пушкиным и Вяземским «...одновременно и независимо друг от друга», а «неожиданное сходство в разработке основных мотивов и даже параллелизм основных семантических ситуаций» обусловлены близостью материала (Кошелев 2000b: 150). Однако весьма сомнительно, чтобы все совпадения и многоуровневые переклички (местами звучащие как диалог) имели случайный характер и представляли собой всего лишь результат «литературной конвергенции». По точному наблюдению исследователя, «из писем Пушкина П.А. Вяземскому от 2 и 12–13 января 1831 г. по поводу передачи „Зимних карикатур“ для публикации их в московском альманахе „Денница“ — видно, что для Пушкина новым было тогда ключительное стихотворение цикла „Ухабы. Обозы“, с остальными же стихотворениями („Русская луна“, „Кибитка“, „Метель“) он, видимо, был давно знаком» (Малафеев 2004: 76–77). Следует иметь в виду, что Пушкин тесно общался с Вяземским примерно с 6 декабря 1828 до 5 (?) января 1829 г., останавливаясь в Москве по пути на Кавказ, и с 20-х чисел сентября до 12 октября 1829 г., по возвращении с Кавказа и до отъезда в Петербург, то есть незадолго до появления черновика будущих «Бесов» в тетради ПД 841 (Летопись 1999, II: 439–443, 446; Летопись 1999, III: 7, 95). Во время пребывания в Москве в конце 1828–1829 гг. он, вероятнее всего, и мог познакомиться с новыми стихотворениями Вяземского. Судя по всему, «Зимние карикатуры» (в первую очередь — «Метель») оказались не только значимым источником мотивно-тематической структуры «Бесов», но и одним из ближайших стимулов для создания стихотворения, строящегося во многом как полемический диалог с претекстом.

Важнейшая структурная особенность «Бесов» — наличие двух персонажей, ямщика и ездока, принадлежащих к различным социальным и культурным мирам; ездок — после

некоторых колебаний на начальной стадии работы — был превращен Пушкиным в повествователя и лирического героя. Это определило присутствие в стихотворении двух «картин мира» и двух точек зрения на происходящее (ср.: Альми 2002: 495–496; Шварцбанд 2014: 187–189) — оба персонажа видят в зимней метели демоническое начало, но оно предстает перед ними в разных формах и по-разному истолковывается.

Ямщик объясняет трудности зимнего пути вредительством беса, являющегося перед путниками в разных обликах. Такой взгляд мотивируется мифологизированным сознанием героя, пронизанным простонародными «суевериями». Однако при описании этих суеверий Пушкин широко использует «технику коллажа», вообще характерную для его работы с фольклорным материалом (Якобсон 1987: 208). Хотя у некоторого числа отраженных в стихотворении фольклорных представлений можно предположить устное происхождение, в основном Пушкин пользовался разнородными *книжными* источниками — от «Абедеги русских суеверий» М.Д. Чулкова (1786; первое издание — 1782, под названием «Словарь русских суеверий»)* до «Слова о полку Игореве», интерес к которому пробудился у Пушкина во второй половине 1820-х гг. (см.: Цявловский 1962: 210–213). Среди источников оказались и беллетристические сочинения современных авторов, в частности повесть О.М. Сомова «Оборотень» (подробнее см. ниже, в построчн. коммент., с. 321–322).

Фольклорный (и квазифольклорный) материал связывается в «Бесах» с популярными мотивами и жанровыми конвенциями стихотворной баллады (показательно, что Пушкин, планируя в 1836 г. выпуск нового собрания своих стихотворений, предполагал включить «Бесов» в раздел «Баллады и песни» (см.: Пушкин 1999, II: 367]). В ранних черновых набросках генетическая связь с балладным жанром выступала особенно отчетливо: все повествование должно было вестись в третьем лице; оба персонажа — путник и ямщик — изображались

* Второе издание книги Чулкова было приобретено Пушкиным в 1830-х гг. (Архив опеки 1939: 45) и сохранилось в его библиотеке (Библиотека Пушкина 1910: 113, № 418), однако следы знакомства Пушкина с этой книгой обнаруживаются уже в 1827 г. (см.: Иезуитова 1979: 38–39).

объективированно; тесно связан с историей русской баллады и стихотворный размер «Бесов» — четырехстопный хорей*. Таким размером (хотя и в более сложной строфической форме) был написан «основной текст» русской балладной традиции — «Людмила» (1808) В.А. Жуковского (вариация «Леноры» Г. Бюргера) и полемический отклик на нее — «Ольга» (1816) П.А. Катенина (о полемике 1810-х гг. вокруг жанра баллады и о данных произведениях в частности см.: Мордовченко 1959: 147–152; Немзер 1987: 183–191). К этой традиции в «Бесах» восходит ряд сюжетных мотивов и структурных приемов: мотив ночной скачки (у Пушкина деформирован), диалог всадника и седока, повторы (мотивные, лексические, строфические), «простонародная» лексика и общий фольклоризованный колорит (ср.: Кузьменкова 2003). Вместе с тем в «Бесах» обнаруживаются связи и с теми образцами русской баллады 1810-х гг., которые были выполнены в другой метрической форме и связаны с другими сюжетными моделями, в частности с полиметрической балладой Катенина «Леший» (1815) (утрата пути в диком лесу; переход во власть демонических сил и т.п.) и с амфибрахической балладой Жуковского «Лесной царь» (1818), вольным переложением баллады И.В. Гете «Der Erlkönig» (ночная скачка через дикое пространство, находящееся во власти демонических сил; диалог всадника и седока; седок и всадник по-разному видят и интерпретируют явления природы и т.п.)

Однако, используя балладные мотивы и эксплуатируя детали балладного антуража, Пушкин полностью отказывается от балладной сюжетности. В центре стихотворения — не столько события, сколько их *восприятие* путником-рассказчиком; «балладные мотивы» предстают как проекции сознания героя-повествователя**, а квазибалладная структура выступает

* На ранней стадии работы Пушкин колебался в выборе между хореем и ямбом. В тетради ПД 841 в части набросков использован четырехстопный ямб: «Пошел, пошел... / Дорогу снегом занесло — / Устали... ~ Нас водят [среди] [проклятой] тьмы» (см.: Пушкин 1937–1959, III: 832–834).

** «Балладная» аранжировка рассказа о затруднениях на зимнем пути получает у Пушкина своеобразную внутреннюю мотивировку: это результат преломления реальности, происходящего в сознании путника («барина»), человека образованного и литературно искушенного. Показательно, что наряду с балладными мотивами в стихотворении появляются

как оболочка лирической эмоции (см.: Грехнев 1994: 229–231*, Katz 1976: 163). Лирический персонаж (рефлектирующий путешественник), мотивы и метрическая структура текста (четырёхстопный хорей) сближают «Бесов» с рядом «дорожных» лирических стихотворений Пушкина второй половины 1820-х гг., обнаруживающих мотивно-тематическую общность: во многих из них «с темой „дороги“ сплетается тема „судьбы“, „рока“, таинственной злой силы. Более того: „дорога“ сама является символом подчиненного року жизненного пути» (Бицилли 2000 [1944]: 104; анализ «дорожного цикла» [Там же: 103–106]). Семантическим центром медитативной «дорожной» лирики второй половины 1820-х гг. оказывается у Пушкина группа стихотворений, написанных четырехстопным хореем (Гаспаров 1987; Гаспаров 1999: 198–200; Белоусов 1988: 14, 28–29; Малкина 2008; Ходанен, Озерова 2008: 203–205; Сурат 2009: 255–256 и др.; ср. также выше, с. 245–246, коммент. к «Дорожным жалобам»). Все эти стихотворения отмечены пессимистическим и тревожным настроением; в некоторых из них дорожные темы осложняются «зимними» мотивами, обычно национально окрашенными (ср.: Благой 1967: 474–476; Белоусов 1988). К группе дорожных стихотворений примыкают тексты, в которых

аллюзии на *металитературные* произведения (то есть произведения, содержащие открытую рефлексию над литературностью и литературными условностями): «Подробный отчет о луне...» Жуковского (1820), повесть В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (1828), основанную на устном рассказе самого Пушкина (сводку литературы о «Домике...» см.: Кардаш 2009), «драматическую шутку» В.К. Кюхельбекера «Шекспировы духи» (1825), исполненную пародийных выходов против современной поэзии, и даже шутивную рукописную поэму К.Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты» (1809).

* В.А. Грехнев указал также на возможную связь «Бесов» со стихотворением Е.А. Баратынского «Бесенок» (1828), в котором лирически воплощенный образ «беса» возник первоначально в полемической связи с балладной традицией, а потом переосмыслился «в контакте с современной действительностью» (Грехнев 1994: 239–242). По предположению Д.М. Хитровой, апология сказочного и чудесного в «Бесенке» была косвенно направлена и против новых тенденций в творчестве Пушкина («поэзия действительности»), культивировавшихся и ценившихся «московскими романтиками» (Хитрова 2004: 155–156). Соответственно, стихотворение «Бесы», объединяющее «действительность» с «чудесным», могло быть в некоторых отношениях ответом Баратынскому.

физический аспект путешествия редуцирован, а тема пути предстает прежде всего как метафора жизни и судьбы — таковы «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» (оба — 1828), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830, уже после завершения «Бесов»). В них само «[д]вижение жизни ощущается как бессмысленное кружение» (Белоусов 1988: 29), а на первый план выходят темы тревожной угрозы, подчиненности судьбы человека темной демонической воле, утраты цели и смысла жизненного пути (см.: Proskurin 2012: 135). «Бесы» концентрируют в себе основные линии медитативный путевой лирики Пушкина конца 1820-х гг.

Хотя восприятие зимнего пути лирическим субъектом (повествователем-«путником») коррелирует с видениями и толкованиями ямщика, а отчасти ими и спровоцировано, однако в его сознании «возникают не столько фольклорные, сколько отчетливо выраженные литературные ассоциации» (Благой 1967: 477). Помимо ассоциаций балладных, это темы и образы «Божественной комедии» Данте (Там же; Благой 1977: 145)*. Потеря дороги на заснеженной русской равнине оказывается спроецирована на утрату верного пути посередине жизненного странствия автора-героя «Божественной комедии».

1829–1830 гг. отмечены в творческой биографии Пушкина резким повышением интереса к Данте (сводку данных см.: Демин 2004b). В это время поэт пытается читать «Божественную комедию» в оригинале, опираясь на французские переводы (Благой 1977: 140–141; Вацуро 2000a: 243–245), в частности на сокращенный стихотворный перевод Антони Дешана (Antoine-François-Marie Deschamps; Antoni Deschamps, 1800–1869) — «манифест романтического культа Данте во Франции» (Вацуро 2000a: 244). Дантовская тема имплицитно присутствует в ряде

* Наблюдения Благого были приняты многими исследователями; предпринимались даже попытки дополнить их, хотя и не вполне удачно: некоторые новонайденные «близкие места» оказались близки не столько Данте, сколько переводу М.Л. Лозинского (см., например: Бройтман 2008: 78–79). Вместе с тем утверждалось, что некоторые сближения Благого сделаны «без достаточных обоснований»: «эти сопоставления проведены главным образом по признаку некоторого отдаленного сходства» (Демин 2004b: 128).

пушкинских произведений, навеянных странствием по Кавказу, и выходит на первый план в незавершенном стихотворении «Зорю бьют... из рук моих...» (1829). Обострение интереса к Данте создавало благоприятную почву и для активизации дантовских мотивов в «Бесах».

Однако в литературных отношениях между Данте и Пушкиным наличествовал текст-посредник, важный не только как медиатор и катализатор, но и как самостоятельный объект поэтического диалога. Таким текстом оказалось стихотворение В. Гюго «Джинны» («Les Djinns», 1828). Его лирический персонаж — суверенный обитатель приморского восточного города, воспринимающий сокрушительный ночной ураган как полет адских духов — джинов. Стихотворение предварено эпиграфом из «Inferno»: романтическое произведение с густым «местным» (ориентальным) колоритом оказалось подсвечено дантовскими мотивами и образами (о важности Данте для Гюго-романтика см.: Pitwood 1985: 175–208; сводку упоминаний Данте и реминисценций из «Божественной комедии» в произведениях Гюго см.: Ibid.: 287–296). Стихотворение было опубликовано в сборнике Гюго «Les Orientales» (1829), имевшем шумный международный успех и многократно переиздававшимся: в библиотеке Пушкина сохранилось его 6-е издание, вышедшее в том же 1829 г. В книге содержится 11 пушкинских помет; на с. 219 «отмечено крестиком стихотворение „Les Djinns“» (Библиотека Пушкина 1910: 254, № 1011; de visu).

Впервые предположение о возможной связи «Бесов» с «Джиннами» высказал (в устной форме) профессор Тартуского ун-та В.Н. Андерсон; верифицировать и детализировать его гипотезу попытался Сергей Штейн (фон Штейн; о нем см.: Пономарева, Шор 1999). Он пришел к выводу о «заимствовании» Пушкиным у Гюго «как общей концепции „Бесов“, так и многих подробностей этого стихотворения» (Штейн 1927: 220). Далеко не все сделанные Штейном сближения бесспорны; «заимствования у Гюго» часто обнаруживались им в образах и мотивах, восходящих к русскому фольклору или русской поэзии. Однако в целом важность для «Бесов» стихотворения Гюго представляется несомненной; более того: можно предположить, что оно, наряду с «Метелью» Вяземского, принадлежало

к тем сочинениям, которые ближайшим образом стимулировали создание «Бесов» (в особенности это относится к их второй, заключительной части). Наиболее отчетливо эта связь проявляется в первоначальном тексте ранней белой редакции «Бесов» (оставшейся неизвестной Штейну и, как следствие, не принятой им во внимание при анализе; подробнее см. в построчн. примеч., с. 327–328). Создавая «страшное» стихотворение, окрашенное местным колоритом (но не экзотическим, а национально-русским) и в то же время пронизанное дантовскими аллюзиями, Пушкин вступал с модным европейским поэтом в своеобразное литературное состязание (о неприязненно-ревнивом отношении Пушкина к Гюго см.: Мильчина 2013).

Стихотворение «Бесы» оказалось чрезвычайно продуктивным для формирования поэтики природоописания (и, соответственно, для выработки символики природных стихий) в пушкинской *прозе*. Мотивные и лексические параллели с «Бесами» обнаруживаются уже в «болдинской» повести «Мятежь» (1830) (Гершензон 1919: 135–136); отголоски и трансформация мотивно-образной системы «Бесов» играют важную роль в «Капитанской дочке» (1836) (Непомнящий 1973: 156–158; Макогоненко 1974: 102–104).

Рецепция

Наиболее заметное влияние стихотворение Пушкина оказало на тех поэтов, в диалоге с которыми оно создавалось.

П.А. Катенин, перерабатывая для своих «Сочинений и переводов в стихах» (1833) текст баллады «Ольга», приблизил некоторые ее строфы к тексту «Бесов» (это свидетельство о том, что он уловил связи пушкинского стихотворения со своей давней балладой; новая редакция текста ретроспективно подчеркивала и эти связи, и — парадоксальным образом — «зависимость» Пушкина от Катенина). В частности, в новой редакции строфа, посвященная inferнальным духам, оказалась лексически сближена с лейтмотивным четверостишием «Бесов» («Мчатся тучи, вьются тучи...»): «Казни столп; над ним за тучей / Брезжет трепетно луна; / Чей-то сволочи

летучей / Пляска вокруг его видна» (Катенин 1833, II: 38; ср. в ранней редакции: «Казни столп; кругом в мерцанье / Чуть чуть видно при луне / Адской сволочи скаканье, / Смех и пляска в вышине» [Катенин 1816: 190])^{*}.

Образы, мотивы, лексика, система рифм Пушкина были использованы — отчасти полемически — в стихотворении Вяземского «Еще тройка» (опубл. 1834), которое, по формулировке комментатора, «представляет собой вариацию на тему пушкинских „Бесов“» (Вяземский 1986: 499; коммент. К.А. Кумпан; подробнее см.: Кошелев 2000а: 231–233). Диалог с «Бесами» обнаруживается и в программном стихотворении Баратынского «Недоносок» (1835), в котором исследователи усматривают «многоуровневый параллелизм» с «Бесами»: общий мотивно-тематический комплекс, композиционные переключки, ряд лексических и ритмико-синтаксических параллелей (Смирнов 1994: 59–60; Мазур 1999: 147–149, 160).

^{*} Исследователи, заметившие параллели между соответствующими местами у Пушкина и Катенина (Бройтман 1986: 79; Проскурин 1999: 227–228; Малафеев 2004: 65), не приняли во внимание разницы между первой и второй редакциями «Ольги» и ошибочно предположили здесь (как и в некоторых других местах текста «Бесов») обратное литературное воздействие — Катенина на Пушкина. Ошибка отмечена и разъяснена в диссертации: Акимова 2000: 57–59; изложение наблюдений и выводов Акимовой см.: Пильщиков 2013: 192–195. Вместе с тем указывалось, что строфа о «столпе казни» вряд ли могла быть исправлена (и приближена к «Бесам») самим Катениным под влиянием знакомства с текстом стихотворения Пушкина: «Нам не известно, чтобы Пушкин посылал Катенину свои неопубликованные болдинские рукописи, а когда „Бесы“ вышли из печати, Катенин уже закончил новый вариант „Ольги“, о чем свидетельствуют его письма к Н.И. Бахтину от августа — ноября 1831 г.» (Там же: 194). Однако среди многочисленных поправок к «Ольге», сообщенных Катениным Бахтину (см.: Катенин 1911: 195–199), нет никаких исправлений, относящихся к строфе со «столпом казни». Это заставляет предположить, что Катенин, продолжавший дорабатывать текст «Ольги» и после ноября 1831 г. (письма его к Бахтину за соответствующий период не сохранились), внес поправки в эту строфу уже после знакомства с СЦ 1832 (книжка альманаха вышла через несколько недель после последнего сохранившегося письма Катенина Бахтину за 1831 г. — от 15 ноября, а цензурное разрешение на «Сочинения и переводы в стихах» было получено только 22 ноября 1832 г.). Предположение, что Катенин мог внести соответствующие исправления в рукописный текст баллады, отправленный Бахтину до того, как он начал более интенсивную правку, имеет право на существование, но представляется менее вероятным.

В первых критических откликах на СЦ 1832 «Бесам» давалась высокая оценка. В рецензионной заметке «Северной пчелы» (1832. № 18. 23 января. С. 1–4; № 19. 25 января. С. 1–4; подпись: П.С.) они хвалялись наряду с другими пушкинскими стихотворениями, опубликованными в альманахе: «„Делибаи“, „Анчар, древо яда“, „Бесы“ и „Анфологические эпиграммы“ <...> превосходны, каждое в своем роде. Давным-давно не было печатано таких прелестных стихов Пушкина, как все сии пьесы. Ожил!» (ППК–3: 145–146). Но уже в анонимном отклике на два альманаха — «Альциона, изданная бароном Е. Розеном», и СЦ 1832 (МТ. 1832. Ч. 43 № 1. С. 112–117) — рецензент «Московского телеграфа» (видимо, Николай Полевой) особо выделил «Бесов», наряду с «Моцартом и Сальери», среди всей стихотворной продукции «Северных цветов»: «...в другом роде, но прелестно небольшое стихотворение Пушкина „Бесы“» (ППК–3: 149). Н.И. Надеждин в статье «Летописи отечественной литературы. Северные цветы на 1832 год» (Телескоп. 1832. Ч. 7. № 2. С. 295–304), давая очень низкую оценку поэтическому отделу альманаха, делал исключение лишь для «Бесов»: «Справедливость вынуждает нас сказать, что стихотворения *Пушкина*, помещенные в „Северных Цветах“, только что не портят альманаха, исключая одних „Бесов“ <...> в коих слышен еще вольный скок его резвого одушевления» (ППК–3: 173; «вольный скок» — по-видимому, слегка измененная цитата из новейшего перевода «Леноры» Бюргера, выполненного Жуковским [см.: Телескоп. 1831. Ч. 3. № 10. С. 158], где употреблено выражение «легкий скок»).

Последующие прижизненные отклики на «Бесов» связаны уже с их републикацией в Стих 1832. В анонимной статье об издании в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» (1832. № 33. 23 апреля. С. 262–263)* «Бесы» оказались не

* Хотя статья анонимна, вполне возможно авторство редактора журнала — А.Ф. Воейкова. В «Путешествии переводчика из дворян Полетаева по России», опубликованном в «Литературных прибавлениях...» под обычным псевдонимом Воейкова «А. Кораблинский» (1833. № 1, 2, 6–8), цитируются семь стихов из четвертой строфы «Бесов» (от «Мчатся тучи...» до «Кони стали...») без указания автора (ЛПРИ. 1833. № 8. 28 января. С. 58; Летопись 1999, IV: 13).

только высоко оценены, но и вписаны в европейский литературный контекст. Рецензент объявлял признаком истинного поэта умение «одушевлять природу» («он придает ей, можно сказать, ощутительные формы, согревает ее теплотою жизни, сообщает ей движение и умную волю») и в наибольшей степени находил это умение в стихотворении «Бесы»: «Пушкин прекрасно изобразил в нем мечты поэта-путника во время ночи, под зимнею вьюгой. Кружащиеся, вьющиеся в воздухе мириадами клочья снега, взмятенного ветром, принимают в глазах его вид чудный, неопределенный. <...> Не так ли поэт, которого утраду оплакивает теперь скорбная Германия, описывал впечатление шумных волн на уединенного их созерцателя? Сие воплощение мечты в существование, обаятельно действующее на душу читателя, есть венец таланта и вернейший оттиск печати гения» (ППК-3: 177–178; курсив оригинала). «Бесы» удостоились похвалы даже от весьма критически настроенного к Пушкину рецензента «Московского телеграфа», отметившего их в числе «особенно прекрасных» стихотворений, которые «напоминают прежнего Пушкина» (Там же: 182; ср. также двусмысленно-комплиментарное упоминание о них в развернутой статье Н. Полевого [МТ. 1833. Ч. 49. № 1. С. 117–147; № 2. С. 289–327], формально посвященной изданию «Бориса Годунова» [ППК-3: 211]).

При жизни Пушкина стихотворение было положено на музыку; ноты с текстом опубликованы: Бесы. Слова А. Пушкина // Собрание российских романсов и песен с аккомпанементом фортепьяно. Сочинил и посвящает Александре Павловне Невахович М. Бернарда. СПб.: У Бернарда; М.: У Ленгольда, [1833]. С. 4–5; объявление о выходе см.: СПб. Ведомости. 1833. № 291. 12 декабря. Прибавление. С. 2997; описание см.: Долгушина 2014: 217.

* «Поэт, которого утраду оплакивает Германия» — Гете (умерший 22 марта 1832 г.). Скорее всего, имеется в виду стихотворение «Gesang der Geister über den Wassern» (1779); его перевод под названием «Песнь духов над водами: Из Гете», выполненный Н. Станкевичем, был напечатан в тех же СЦ 1832 (с. 147–148, 2-й паг.).

Построчный комментарий

с. 21 *Бѣсы*. В заголовке стихотворения (как и в его содержании) содержится игра с несколькими значениями слова «бес»: с одной стороны, это народно-фольклорное представление о бесе как синониме «черта», «общее название всей злой силы, которая часто обобщенно называется „нечистой“» (Померанцева 1975: 119, 148; Wigzell 2000: 66); с другой стороны, «бесы» — это русский эквивалент «демонов» (фр. «les démons») европейской литературы. Этот полисемантизм и обусловил возможность смыслового сдвига во второй части стихотворения.

Заголовок, отсутствовавший в черновых рукописях, появился только в «болдинском» беловом автографе. В этом же автографе над заголовком было надписано слово: *Шалость*. Оно не попало в прижизненные публикации текста, но воспроизводилось в ряде посмертных изданий Пушкина XIX — начала XX в. обычно как подзаголовок. Двойное заглавие текста в рукописи вызвало споры и разнообразные толкования (обзор некоторых из них см.: Малафеев 2004: 73, 77). Исследователи выдвигали разнообразные объяснения смысла этого слова: согласно разным авторам, Пушкин сделал надпись, чтобы обосновать «психологическую странность своих стихов» (Благой 1929: 200), чтобы подчеркнуть «условность всей нарисованной <...> картины», дабы читатель не спутал фантастику с реальностью (Мейлах 1937: 254); чтобы обозначить «подшучивание» над балладами Жуковского (Фомичев 2001: 144), и т.п. К концу XX в. широкое распространение получило толкование В.С. Непомнящего, связывающее изменение заголовка с динамикой пушкинского замысла и текста: «Как будто в невеселую, но затейливую поэтическую шалость по мотивам народной фантастики („Шалость“ — таков был вариант заглавия) он „отчуждает“ свою пророческую тоску. <...> Но из этого ничего не выходит <...> воцарился кружащийся хаос — и стихи стали такими, какими, какими единственно могли стать...» (Непомнящий 2001 [1983], II: 267; см. также: Медриш 2003: 55). Ср. еще: «Начатое как шалость <...> стихотворение Пушкина при

окончательной отделке зазвучало не просто всерьез, но трагически, и раннее его заглавие поэтому зачеркнуто» (Фомичев 2001: 148).

Последний случай наглядно демонстрирует влияние на исследователя-текстолога суггестивной риторики критика-интерпретатора, никогда не работавшего с рукописями: текст первого листа белого автографа «Бесов» (ПД 125. Л. 1), фотографически воспроизведенный в книге (Фомичев 2001: 145; ср.: Болдинские рукописи, II: 11), позволяет увидеть, что слово «Шалость» в автографе, во-первых, *не зачеркнуто*, во-вторых, написано над заглавным словом «Бесы» (из-за ограниченного пространства верхних полей — более мелким почерком), то есть явно уже *после* завершения беловика. Следовательно, спекуляции насчет изменения концепции в ходе работы над текстом и превращения шалости в трагедию оказываются беспочвенными: концепция стихотворения оформилась *до* появления надзаголовка (см. в этой связи также: Кошелев 2000а: 234–235).

Недавно было предложено истолкование, во многом противоположное утвердившейся традиции: согласно ему, стихотворение *изначально* было написано под влиянием «черных мыслей», но вскоре после его завершения жизненные обстоятельства поэта (в частности, перспективы женитьбы) изменились в лучшую сторону; в новой ситуации «болдинский вариант „Бесов“ с его безысходно-мрачным колоритом <...> показался поэту чем-то несерьезным, литературной “шалостью”, что и было отражено в помете, сделанной им поверх названия» (Малафеев 2004: 73). Эта остроумная интерпретация не объясняет, однако, почему соответствующее изменение не сохранилось в печатной версии текста.

В настоящее время у нас нет достаточных оснований для однозначного заключения о причинах появления и исчезновения надписи «Шалость» (мы не можем даже уверенно судить о том, является ли она подзаголовком или альтернативным заглавием). Однако предположение, что надпись всего лишь указывает на скрытую в стихотворении металитературную игру, явно недостаточно: подобная игра присутствует в ряде пушкинских сочинений. В этой связи

заслуживает внимания предположение В.А. Грехнева (к сожалению, не развернутое) о том, что «первоначальный подзаголовок <...> Пушкин ввел, надо думать, оглядываясь на цензуру» (Грехнев 1994: 244). Эта гипотеза может быть подкреплена рядом фактов. Опубликовано в СЦ 1830 стихотворение Пушкина «19 мая 1828 года» («Дар напрасный, дар случайный...») еще на стадии подготовки альманаха к печати вызвало сомнения цензоров и стало предметом рассмотрения в Петербургском цензурном комитете 3 декабря 1829 г. (Документы 2007: 907). Сразу по выходе альманаха, в начале января 1830 г., на «Дар напрасный...» откликнулся дидактическими стихами митрополит московский Филарет. Его поэтический отклик объяснял пессимистическое умянастроение поэта «маловерием» и отказом от упований на божью помощь. Пушкин, недавно прошедший через унижительное и небезопасное для него расследование дела об авторстве «Гавриилиады», поспешил нейтрализовать стихотворные упреки Филарета комплиментарными «Станцами» («В часы забав иль праздной скуки...»; с датой «19 января 1830» опубли.: ЛГ. 1830. Т. I. № 12. 25 февраля. С. 94), переключившими религиозную тематику из вероисповедного в творческий план (подробнее см.: Proskurin 2012: 140–144). «Бесь», завершенные в сентябре 1830 г., на ином материале разрабатывали сходные экзистенциальные темы — всеислия зла и всевластия демонической воли в человеческой судьбе. Намереваясь предать стихотворение печати, Пушкин не мог не учитывать возможности его неблагоприятных истолкований и оценок. Вариант заголовка или возможный подзаголовок («Шалость»), намекавший на несерьезный, чуть ли не шуточный характер стихотворения*, мог быть рассчитан на то, чтобы предупредить и нейтрализовать ожидаемые нападки. Однако осенью 1831 г. (время подготовки СЦ 1832) Пушкин — создатель официально одобренных

* По наблюдению исследователя, *шалости* — «почти терминологическое для пушкинской эпохи слово»: «Как поясняет Баратынский в послании Гнедичу, *шалости* — это „безделки стихотворные“, не имеющие „возвышенной цели“. „Шалостями“ называли свою литературную продукцию арзамасцы» (Пильщиков 2007: 74).

- патриотических стихотворений «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» — видимо, полагал, что уже не имеет нужды прибегать к подобным предосторожностям.
- с. 21 *Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий...* — Пейзажный зачин находит параллели в балладе Катенина «Леший»: «Быстро несутся серые тучи; / В мраке густом их скрылась луна...» (Катенин 1815: 59; ср.: Проскурин 1999: 226–227; Малафеев 2004: 65). Сопряжение образов *невидимки и луны*, а также эпитета «*летучий*» отсылает к Жуковскому (у которого, впрочем, в роли невидимки выступает не луна, а «гений» поэта). Ср. его «Подробный отчет о луне: Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне» (1820), в котором автор обещает «вкратце повторить» адресату «Все то, что ветреный мой гений, / Летучий невидимка, мне / В минуты светлых вдохновений / Шептал случайно о луне» (Жуковский 1999, II: 194). Ср. также описание ночной езды в повести В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», основанной на устном рассказе Пушкина: «Везет послушный Ванька невесть по каким местам, скрипит снег под санями, луна во вкусе Жуковского неверно светит путникам сквозь облака летучие» (Пушкин 1977–1979, IX: 364). Вяч.Вс. Иванов усматривает здесь «бесспорные параллели к записи Титова»: «возница (ямщик) бесу не тождествен, но с пути он сбивается по вине беса» (Иванов 2001: 132; ср.: Малафеев 2004: 63). Дж. Клейтон видит в «примечательном сходстве» соответствующего места повести и «Бесов» подтверждение тому, что в данном месте Титов особенно точно воспроизвел устный рассказ Пушкина (Clayton 2000 [1980]: 122).
- с. 21 *Мутно небо, ночь мутна...* — Ср. «Подробный отчет о луне...»: «Тогда кругом луны венец / Сквозь завес снежного тумана / Сиял на мутных небесах» (Жуковский 1999, II: 194). Видимо, первый опыт адаптации и обыгрывания соответствующих образов (и лексики) Жуковского — стихотворение «Зимнее утро», создававшееся почти одновременно с черновиком «Бесов» (помета в автографе — 3 ноября 1829 г.): «Вечор, ты помнишь, вьюга злилась, / На мутном небе мгла носилась; / Луна, как бледное пятно, / Сквозь тучи

- мрачные желтела...» (Пушкин 1937–1959, III: 183). Ср. в «Мятели» (1830): «...В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилось с землею» (Там же, VIII: 79).
- с. 21 *Страшно, страшно по-неволя...* — В одном из вариантов черногового автографа: «Скучно страшно поневоле...» (Пушкин 1937–1959, III: 832). Ср. развитие соответствующей темы в наброске кавказского стихотворения «Страшно и скучно...» (1829) (Грехнев 1994: 244–245).
- с. 21 *Хоть убей, слъда невидно; / Сбились мы.* — Этим заявлением готовится тема нечистой силы. «Одна из основных функций л[ешего] — сбивать человека с дороги <...> заставлять блуждать в течение многих часов» (Левкиевская 2004а: 106).
- с. 21 *Что дьлать намъ!* — Отмечался параллелизм с эпизодом из «Уединенного домика на Васильевском» (Малафеев 2004: 64): «Что делать? Идти? — заплутаешься...» (Пушкин 1977–1979, IX: 364). Ср. также: «В рассказе такой же вопрос <...> задает себе герой, заблудившийся и оказавшийся на неведомом перекрестке, перед тем, как он видит сани с извозчиком, который позднее показывает ему свое бесовское лицо — череп» (Иванов 2001: 132).
- с. 21 *Въ полъ бѣсъ насъ водить, видно...* — «Чёрт водит, пугает» — распространенный сюжетный мотив быличек и бивальщин (Айвазян, Якимова 1975: 178 [В, I, 3]).
- с. 21 *Посмотри: вонъ, вонъ играет...* — Выражение «бес играет» знакомо народной фразеологии (одно из обозначений «беса» в «Словаре живого великорусского языка» В.И. Даля — «игрец» [Даль 1863–1866, I: 139]). Однако в данном контексте оно, видимо, восходит к Чулкову, цитирующему в своей «Абевега...» рассказ Никоновской летописи о прибытии в Киев прельщенного бесом волхва и о его ложных пророчествах (ок. 1071): «его же невегласии послушаху, вернии же насмеяхуся глаголюще: бес тобою играет на пагубу тебе» (Чулков 1786: 209; ср.: Полное собрание русских летописей. СПб., 1862. Т. 9. С. 97). Дополнительные смысловые оттенки выражение приобретает на фоне заманчивых обещаний Лесного царя из одноименной баллады Жуковского:

«При месяце будут играть и летать, / Играя, летая, тебя усыплять» (Жуковский 1999, III: 137).

- с. 21 *Дуетъ, плюетъ на меня...* — формула генетически восходит к описанию Борей в басне А.П. Сумарокова «Феб и Борей» (ею открывалась первая книга сумароковских притчей): «Борей мой дует, / Борей мой плюет, / И сильно под бока проезжева он сует» (Сумароков 1781, VII: 6). Эти сумароковские строки оказались в центре полемики вокруг жанра басни в начале XIX в.; они превратились «в своего рода расхожую формулу» (Вацуро 1986: 307). А.С. Шишков восхищался энергией этих стихов и отдавал предпочтение Сумарокову перед Лафонтеном (Драматический вестник. 1808. Ч. 5. С. 85–86); напротив, оппоненты пеняли за грубость и Сумарокову, и Шишкову. Вяземский в письме А.И. Тургеневу от 29 октября 1813 г. писал: «Ветер дует, плюет, сует; но я не Шишков и этому не радуюсь» (ОА 1899–1913, I: 19). По мнению исследователя, Пушкин, используя сумароковский образ, одновременно его трансформировал: «[с]фера „грубого“ в стихотворении оказалась снятой; ощутима лишь сфера „просторечного“, фольклорного, вполне соответствующая народнопоэтической картине бесовского наваждения, созданной суеверным сознанием ямщика» (Вацуро 1986: 308). В то же время следует иметь в виду, что формула «и дуни и плюни на него» входит в ритуал православного крещения, знаменуя символическое отречение новообращаемого от дьявола (ср. в письме Пушкина Плетневу от 7 января 1831 г.: «Кого вздумал [Ф.Н. Глинка] просить к себе в кумовья! вообрази, в какое положение приведет он и священника и дьячка, и куму и бабу, да и самого кума — которого заставят же отрекаться от дьявола, плевать, дуть, сочетаться и прочие творить проделки» [Пушкин 1937–1959, XIV: 141]). Эта формула в шутовском контексте использовалась в уставе Арамасского общества, где знаменовала отречение новопринятых членов от Беседы и беседчиков (Проскурин 1999: 421–422). См. также ироническое употребление этой формулы в письме Дельвига Кюхельбекеру от марта — мая 1823 г.: «Грибоедов соблазнил тебя, на его душе грех. Напиши ему и Шихматову проклятие; но прежними стихами, а не

новыми. Плюнь, и дунь, и вытребуи от Плетнева старую тетрадь своих стихов, читай ее внимательнее и по лучшим местам учишь слог и обработке» (Дельвиг 1986: 281). В стихотворении «играющий» бес как бы кошуственно имитирует антибесовскую акцию (ср.: Махов, Морозов 1999: 97), что соответствует общей «кромешной» атмосфере мира, где торжествует зло, а сакральное замещается демоническим.

- с. 21 *Вонъ — теперь въ оврагъ толкаетъ / Одичалаго коня.* — Ср. у Вяземского в «Зимних карикатурах» («Метель»): «Тут к лошадам косматый враг / Кувыркнется с поклоном в ноги / И в полночь самую с дороги / Кибитка на бок — и в овраг» (Вяземский 1986: 216). В черновой рукописи у Пушкина не было оврага, но, как и у Вяземского, было «кувыркание»: «Иль кувыркаясь тол<кает><?> / Одичалого коня» (Пушкин 1937–1959, III: 834). Ср. в «Мятели»: «Но он ехал, ехал, а полю не было конца. Всё сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались, поминутно он их подымал» (Там же, VIII: 80), а также в «Капитанской дочке»: «Кибитка тихо подвигалась, то въезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону» (Там же: 288).
- с. 22 *Тамъ верстою небывалой / Онъ торчалъ передо мной...* — *Верста* — здесь: верстовой столб, отмечавший расстояние на дорогах Российской империи. В творчестве Пушкина верста обычно связана с темой одинокого и тоскливого пути. Ср. в стихотворении «Зимняя дорога» (1826; опубли. 1828): «Ни огня, ни черной хаты, / Глушь и снег... На встречу мне / Только версты полосаты / Попадаются одне» (Пушкин 1937–1959, III: 42), а также в «Записках молодого человека» (осень 1826): «Кругом плоское пространство. Навстречу одни полосатые версты» (Там же, VIII: 404). Вместе с тем Пушкин использует здесь народные представления о способности нечистой силы к оборотничеству. «Любой демон может принять тот облик, который захочет: животного, человека, вещи» (Новичкова 1995: 447; о мифологических основаниях подобных суеверий см., например: Ипатова 1994). В восточно-славянских поверьях оборотничество связывается в первую очередь с чертом, колдуном и ведьмой (Виноградова 2004: 467). Чулков различал активное и пассивное

оборотничество: «*Ведьмы*, уверяют простаки и обманщики, будто есть такие люди, а особливо старухи, кои посредством некоторых мазей и кувыркания чрез двенадцать ножей, оборачиваются во всяких зверей и птиц, а особливо в волков, свиней, сорок, и копны сена; также и других людей оборачивают, и делают худое и доброе, по их произволу, своим ближним; и сии обороченные люди называются *оборотни*»; «*Оборотни*, оборачиваются в разных животных сами ведьмы, и оборачивают также на время и других людей по злобе или в наказание» (Чулков 1786: 79, 263).

В опубликованных фольклорных материалах не зафиксировано рассказов о превращении оборотня (или «беса») в верстовой столб. Подобные рассказы, однако, содержатся в литературных произведениях, претендующих на связь с фольклорной основой, правда, все они относятся ко времени *после* создания и публикации «Бесов». Одно из наиболее ранних среди них — «Сказка о Нужде, о Счастии и о Правде» Казака Луганского (В.И. Даля). В ней содержится своеобразная «сказка в сказке», повествующая о соперничестве Кузи, сына нищих «старика гусяря да старухи гусярки», с «переметчиком» (то есть колдуном, умеющим «переметываться», принимать разные облики) Будунтаем*:

Прислонившись к верстовому столбу, прождал он за полночь; но, видя, что Будунтай нейдет, сказал про себя: — Не даром видно Мотря честила тебя, видно знает дружка! Ну, да меня теперь не обманешь и в лес не уйдешь! — сам вынул ухо Будунтая и укусил его зубами. Столб, у которого стоял бедный Кузя, взвизгнул по-верблужьи и закачался. Кузя отскочил в сторону, поглядел на верстовой столб.
— Кой чорт! Ты что ли это, Будунтай!?
— Я! Да за что же ты кусаешься, знаком? — сказал троерябый столб**.

(*Казаки Луганский [Даль В.И.] Сказка о Нужде, о Счастии и о Правде // БдЧ. 1835. Т. 9. С. 196, 1-й паг.*)

* Впоследствии многократно публиковалось в измененной редакции как отдельный текст, под заглавием «Сказка о бедном Кузе Бесталанной Голове и о переметчике Будунтае»

** В последующих изданиях сказки «троерябый столб» обозначен как «пегашка-столб». В обоих случаях имеется в виду особая окраска верстового столба.

В рассказе Н.С. Лескова «Пугало» (опубл. 1885), действие которого относится к рубежу 1830–1840-х гг., народная вера в способность колдунов «скидываться», «обращаться в различные одушевленные и неодушевленные предметы», в том числе в верстовые столбы, изображена уже иронически, как темное суеверие: «...Селиван спасся тем, что немедленно обратился в толстый верстовой столб, в котором острый инструмент башмачника застрял так крепко, что башмачник никак не мог его вытащить» (Лесков 1958: 17; верстовой столб, вопреки уверенности башмачника в обратном, — настоящий). Впрочем, фольклорная аутентичность и сказки Даля, и рассказа Лескова сомнительна: зато не подлежит сомнению зависимость Лескова от пушкинских «Бесов» (встреча с верстовым столбом — мнимым оборотнем — происходит темным вечером во время метели; аллюзии на Пушкина, вплоть до лексических, содержатся в описании деталей этой встречи, и т.п.; см.: Проскурин 2015: 76).

Не исключено поэтому, что мнимое превращение «беса» в «версту» — не отражение действительного народного поверья, а плод творческой фантазии поэта, основанной на комбинировании устойчивой символики пушкинского творчества с тонким пониманием природы и механизма народных верований (верстовой столб — материальное воплощение идеи границы; «пограничные локусы <...> воспринимались в народной культуре как наиболее подходящие условия для оборотничества» [Виноградова 2004: 471]). Эпитет «небывалый» в стихотворении традиционно объясняется как ‘несуществующий в действительности, вымышленный’ (СЯП 2000, II: 800; ср.: Wachtel 2011: 190). Однако такое толкование ошибочно; контекст эпизода совершенно недвусмысленно указывает на то, что Пушкин употребил здесь слово «небывалый» в другом, более архаичном, но еще живом в XIX в. значении: ‘такой, которого раньше не было; не существовавший’ (СРЯ XVIII, XIV: 130).

- с. 22 *Тамъ сверкнуль онъ искрой малой / И пропаль во тьмъ пустой.* — Сходный образ есть у Вяземского в «Метели» (также в перечислительной конструкции): «То огонек блеснет во тьме, / То перейдет дорогу пеший» (Вяземский 1986: 216).

Образ отражает две группы народных поверий. Первая из них связана с представлениями о блуждающих огнях (характерны в основном для западных славян, но окказионально встречаются и у восточных, преимущественно у украинцев): это «мифологические существа, обычно появляющиеся в виде огоньков; посмертное воплощение грешных душ, отбывающих наказание на земле» (Левкиевская 2004b: 511). Ср. описание ведьминских проделок в «украинской мелодии» Н.А. Маркевича «Ведьма»: «То путников вечером сводят с дороги, / Огнем над болотом сверкая порой...» (МТ. 1830. Ч. 31. № 1. Январь. С. 43).

Другая группа представлений связана с верой в так называемых огненных змеев (они же — «воздушные дьяволы»): «Проезжающие в зимнее время ночью поля, видят падающие с неба звезды, кои также почитают за оных же дьяволов, и крестясь произносят сии слова: *аминь, аминь рассысья*» (Чулков 1786: 202; курсив оригинала). Пушкин был хорошо знаком с этим поверьем (возможно, через посредство Чулкова) — ср. в послании «<Ек.Н. Ушаковой>» (1827): «Когда бывало в старину / Являлся дух иль привиденье, / То прогоняло сатану / Простое это изречение: / „Аминь, аминь, рассысья!“» (Пушкин 1937–1959, III: 53).

- с. 22 ...*искрой малой*... — В варианте чернового автографа: «То сверкает искрой алой»; в нижнем слое беловика — «Вон — он брежжет искрой алой» (Пушкин 1937–1959, III: 834, 835). Согласно истолкованию Б.С. Мейлаха, замена объясняется тем, что цветовая характеристика явления слишком наглядна для передачи «фиктивных представлений» и противоречила общей установке Пушкина на создание реалистической картины метели (Мейлах 1937: 252–253). Однако вероятнее, что перемена эпитета продиктована иными причинами. В 6-й строфе «Метели» Вяземского содержится графически выделенная ироническая отсылка к «Вечернему размышлению о Божием величестве...» Ломоносова (1743): «Всё глушь, всё снег, да *мерзлый пар*» (Вяземский 1986: 216; ср. у Ломоносова: «Как может быть, чтоб мерзлый пар / Среди зимы раждал пожар?» [Ломоносов 1986: 206]). По наблюдению И.П. Смирнова, «Пушкин опознал ироническую цитату

из Ломоносова в „Метели“, идентифицировал претекст претекста и в свою очередь процитировал в „Бесах“ иное, чем Вяземский, место из „Размышления о Божием величии...“: „малая искра в вечном льде“ — „Там сверкнул он *искрой малой*“» (Смирнов 1994: 51). У Ломоносова «малой искре» уподоблялся лирический субъект, у Пушкина — «бес». Пушкин замещает лейбнизианский оптимизм Ломоносова и его веру в разумность мироустройства пессимистическим взглядом на мир, где господствует демоническое начало (ср.: Wachtel 2011: 187). Следует отметить, что характерная для народной поэзии постпозиция эпитета (помещение определения после определяемого, по той же модели, что в словосочетаниях «снег летучий», «верстой небывалой» и т.п.) придает выражению фольклорную окраску и маскирует его связь с новейшей поэзией. Ср. запись рукой Пушкина (с метрической разметкой) фрагмента народной песни «Уж как пал туман на сине море...» (не ранее конца июля — начала августа 1825 г.): «Не курится там огонек малешенек» (Рукою Пушкина 1935: 306). Это песенное выражение было на слуху у авторов «арзамасского» круга. Ср. письмо Вяземского А.И. Тургеневу от 5 июля 1819 г.: «И у меня засвечивается звездочка, огонек малешенек, который согревает мою душу, восплаяет чистый пламень благородства» (ОА 1899–1913, I: 262).

- с. 22 *Озаряет снѣгъ летучій...* — В Стих 1832, в отличие от всех других источников, исправлено на: «*Освещает* снег летучий». Таким образом, четверостишию, возникающему в первой строфе и затем повторяющемуся в четвертой и седьмой строфах, в окончательной версии будет придано — по сравнению с вариативной редакцией СЦ 1832 («*Освещает* мрак летучий... — *Озаряет* снег летучий... — *Освещает* снег летучий...») и вариативной промежуточной редакцией СтСЦ («*Освещает* снег летучий... — *Озаряет* снег летучий... — *Освещает* снег летучий...») — полное лексическое единообразие, создающее гармоническое единство с темой бесцельного движения, бесысходного кружения и бесконечного однообразия. О композиционной значимости повтора в структуре «Бесов» см.: Грехнев 1994: 231–234; Муравьева 1989: 27; Фортунатов 1999.

- с. 22 *Силь намъ нѣтъ кружиться доль...* — Бесконечное кружение путников, доводящее до изнеможения, — обычно результат действия нечистой силы (беса, колдуна) (см.: Левкиевская 2004а: 106). Подобные суеверные представления отразились и в литературных балладах. Ср. в «Лешем» Катенина: «И вперед идти робеет, / И назад нет сил идти, / Свет в глазах его темнеет, / И не найдет он пути» (Катенин 1815: 59). Ср. в той же балладе стих, также перекликающийся с пушкинским текстом: «Вдаль ушли, не видно боле...» (Там же: 60; ср.: Проскурин 1999: 227).
- с. 22 *Кони стали...* — Ср. в «Капитанской дочке»: «...лошади шли шагом — и скоро стали» (Пушкин 1937–1959, VIII: 287). Причиной остановки коней можно считать и утрату верного пути, и страх перед волком, и действия «беса» (лешего): если тот — обычно в обороченном виде — подсаживается на телегу или сани, «лошади останавливаются, никакие усилия кучера не могут их сдвинуть с места» (Померанцева 1975: 36).
- с. 22 *...пень иль волкъ!* — Парность и вместе с тем неопределенность предметов, видящихся ямщику, свидетельствует, что и пень, и волк воспринимаются им не как реальные объекты, а как «перекинувшийся» оборотень (см. также: Кошелев 2000а: 224). Ср.: «по с.-русским поверьям, леший предпочитает показываться людям <...> пнем» (Виноградова 2004: 468). Ср. у Вяземского: «И разве волк ночным дозором / Придет проведать: кто тут есть?» (Вяземский 1986: 216). У Пушкина, однако, и волк — не обычный волк, как у Вяземского, а волк-оборотень. Превращение в волка — одно из наиболее типичных в славянской демонологии (Виноградова 2004: 467). Значимость соседства в «Бесах» пня и волка отметил Д.Н. Медриш: «...волк и пень связаны особой, колдовской связью, и, случается, то, что на первый взгляд может показаться пнем или волком, окажется оборотнем, а то и вовсе бесом. Пушкину эти общеславянские представления были хорошо известны. <...> Согласно поверью, чтобы стать оборотнем, нужно найти гладко срубленный пень и с приговором воткнуть в него нож, а затем перекувырнуться через этот пень — и станешь волком.

<...> Волка следовало опасаться, волка-оборотня — тем более. На этот случай имелся заговор (его приводит в своих „Сказаниях русского народа“ И.П. Сахаров, современник Пушкина)» (Медриш 2003: 54). Проницательно отметив связь образа волка и пня с мотивом оборотничества, исследователь (как, впрочем, и большинство фольклористов) неточно указал на генезис соответствующего «поверья»: «общеславянские представления» в действительности восходили не к архаическим верованиям, а к недавнему литературному источнику.

В альманахе «Подснежник на 1829 год» (вышел в свет 4 апреля 1829 г. [Синявский, Цявловский 1938: 62]; Пушкин напечатал там два стихотворения) была опубликована «народная сказка» (короткая повесть с юмористически обыгранными элементами фольклорной фантастики) О.М. Сомова «Оборотень», в которой действовал колдун Ермолай, способный обращаться в «большого-пребольшого волка» и в таком обличии воровавший у крестьян скот (Сомов 1984: 147). В повести содержались и приведенный Медришем «заговор» (связывающий пень с волком), и описание необходимых для превращения магических действий: «На море Окияне на острове Буяне, на полой поляне, светит месяц на осинов пень: около того пня ходит волк мохнатый, на зубах у него весь скот рогатый. <...> После этого заговора старый колдун стал лицом к месяцу и, воткнув в самую сердцевину пня небольшой ножик с медным черенком, перекинулся чрез него трижды. <...> Едва кувырнулся он в третий раз, вдруг Артем видит: старика не стало, а наместо его очутился страшный серый волчище» (Сомов 1984: 151). Таинственная связь оборотня-волка с пнем и способствующий превращению заговор были продуктом творческой фантазии Сомова, контаминировавшего материалы из разных источников (в том числе известной книги Чулкова). Заговор из повести Сомова был воспроизведен в многократно переиздававшейся книге Сахарова (под названием «Заговор оборотня», без указания на источник текста и с некоторыми модификациями; Сахаров 1835: 92); из нее сведения о «старинном поверье» перешли в русскую, а затем и зарубежную

фольклористику (подробнее об этом см.: Топорков 2010). Пушкин, судя по «Бесам», обратил внимание на «народную сказку» Сомова раньше фольклористов*. Ср. развитие того же мотива в «Капитанской дочке»: «Вдруг увидел я что-то черное. „Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?“ Ямщик стал всматриваться. „А бог знает, барин, — сказал он, садясь на свое место, — воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек“» (Пушкин 1937–1959, VIII: 288).

с. 22 *Вьюга злится, вьюга плачеть...* — анимизация и антропоморфизация вьюги возникают у Пушкина в «Зимнем вечере»: «То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя» (Там же, II: 1, 439; недавно высказано заслуживающее внимания предположение, что стихотворение завершено не в 1825, а в 1829 г.; см. Малафеев 2004: 25–26), а затем в «Зимнем утра» (писавшемся почти одновременно с черновым наброском «Бесов»): «Вечор, ты помнишь, вьюга злилась» (Пушкин 1937–1959, III: 183; ср.: Благой 1967: 474). Ср. вариант белой рукописи «Бесов», в котором поэт вводил и одновременно снижал inferнальную тему: «Вьюга как бесенок плачет» (Пушкин 1937–1959, III: 835).

с. 22 *Вотъ ужь онъ далече скачеть...* — Варианты белого автографа: «Волк поднялся — резво скачет... Волк уже далече скачет» и т.п. Выражение «резво скачет» (в другой грамматической форме) было пародически использовано Пушкиным в «Оде его сият. гр. Дм.Ив. Хвостову» (1825): «Султан ярится. Кровь Эллады / И резвоскачет и кипит» — и снабжено примечанием: «Слово, употребленное весьма счастливо Вильгельмом Карловичем Кюхельбекером в стихотворном его письме к г. Грибоедову» (Пушкин 1937–1959, II: 387, 388). В действительности Кюхельбекер в своем послании «Грибоедову» употребил выражение «И резво-скачущая кровь» (1825. Ч. 1. № 2. С. 118; Кюхельбекер 1967, I: 151). По мнению Ю.Н. Тынянова, превратив причастие в глагол, Пушкин

* Характерно, что другая повесть Сомова — «Киевские ведьмы» (опубл. 1833) — послужила основным источником для другого «фольклорного» стихотворения Пушкина — «Гусар» (1833) (см.: Данилов 1910).

«пародически подчеркнул <...> алогизм» составного эпитета — характерной черты архаистического стиля (Тынянов 1969: 112). В «Бесах» образ *скачущего* волка, несмотря на его вероятный пародический генезис, изначально дан без пародийной окраски. Окончательная версия текста отсылает к «Слову о полку Игореве» — к характеристике курян («сведомих кметей»), дружинников Всеволода: «...сами скачють, акы серыи вльци въ поле». Следует заметить, что в «Слове...» образ волка тесно связан с оборотничеством; ср. описание действий князя-оборота Всеслава: «Всеславъ князь людемъ судяше, княземъ грады рядяше, а самъ въ ночь вълкомъ рыскаше». Об оборотничестве в «Слове...» и у Пушкина (вне связи с «Бесами») см.: Николаева 1996, Николаева 1997. Вместе с тем система рифм в строфе сигнализирует о глубинной связи с «Ольгой» Катенина (сцена, вводящая inferнального гостя): «И девица горько плачет, / Слезы градом по лицу; / И вдруг полем кто-то скачет, / Всадник с коня слез к крыльцу» (Катенин 1816: 188; в позднейшей редакции строфа несколько переработана; см. Катенин 1833, II: 34).

с. 22 *Колокольчикъ динь-динь-динь...* — Звон колокольчика здесь превращается в сигнал, предвещающий явление духов. В этом отношении он как бы перекликается с «бубенчиком», предвещающим появление джиннов в стихотворении Гюго (см. ниже): «La voix plus haute / Semble un grelot [Самый высокий голос / Кажется бубенчиком... — *фр.*]»; в следующей строфе бубенчик трансформируется в «колокол проклятого монастыря»: «C'est comme la cloche / D'un couvent maudit» (Hugo 1829: 220–221).

с. 22 *Вижу: духи собралися...* — Ср. в «Шекспировых духах» Кюхельбекера: «Их увижу ли, духов...» (Кюхельбекер 1967, II: 156)*. Ср. также лексико-фразеологические параллели в «украинской мелодии» Маркевича «Удавленник»: «Виз

* Книга Кюхельбекера с авторской дарственной надписью сохранилась в библиотеке Пушкина (Библиотека Пушкина 1910: 56, № 206). В этой драматической шутке соотношения мечты и реальности решалось Кюхельбекером в духе романтической иронии; авторская позиция колеблется между насмешливым и сочувственным отношением к герою-фантазеру. Пушкин отрицательно отозвался о «Шекспировых духах» в письме

и топот раздались, / Домовые собрались» (МТ. 1829. Ч. 27. № 11. Июнь. С. 300). Ср. у Данте: «...così vid' io venir, traendo guai, / ombre portate da la detta briga [... так, увидел я, летели со стенами тени, несомые этим вихрем. — *ит.*]» (*Inferno*, V, 48–49); ст. 46–49 «*Inferno*» Гюго избрал эпиграфом к «Джиннам», снабдив их переводом на французский язык (соответствующее место переведено так: «...ainsi je vis venir traînant des gémissemens les ombres emportées par cette tempête» [*Hugo* 1829: 217]). Однако в вольном переводе Дешана дантовские «тени» («ombres») превратились именно в «духов» («esprits»): «Tels, par le vent poussés de tourmens en tourmens, / Ces esprits vont traînant de longs gémissemens [Так, влекомые ветром от мучения к мучению, / Двигутся эти духи с долгими стенаниями — *фр.*]» (*Dante* 1829: 43).

с. 22 *Безконечны, безобразны...* — Начало строфы представляет собою модификацию четверостишия, завершавшего стихотворение в нижнем слое белого автографа:

Бесконечны безобразны
В мутной месяца игре
Мчатся, вьются тени разны
Будто листья в ноябре...

(Пушкин 1937–1959, III: 837)

Это описание обнаруживает связь с шутливой литературно-полемической поэмой К.Н. Батюшкова «Видение на берегах Леты», высоко ценившейся Пушкиным (замечено А.С. Бодровой; см.: Бодрова 2016). Умершие поэты должны пройти испытание погружением в воды Леты — реки забвения:

Плетневу от 4–6 декабря 1825 г. (Пушкин 1937–1959, XIII: 249) и несколько более смягченно, но в целом также негативно — в письме самому Кюхельбекеру от 1–6 декабря 1825 г. (Там же: 247–248). Из последнего письма следует, что Пушкин желал бы увидеть в пьесе больше комического элемента, разоблачающего бесплодность оторванных от реальности фантазий («Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отसेли новые, комические черты»). Однако в пору работы над «Бесами» Пушкин движется в противоположном направлении — от материального к трансцендентному. Соответственно, используя и обыгрывая образы и поэтические формулы из драматической шутки Кюхельбекера, он последовательно освобождает их от иронии и пародийного звучания.

Подобно как в осенни дни
 Поблеклы листья древесны,
 Что буря в долах разнесла,
 Так теням сим не вестъ числа!
 <...>
 За ним, как в осень трутни праздны
 Крылатым в воздухе полком,
 Летят толпою тени разны
 И там и сям...

(Батюшков 1885–1887, I: 79, 83)

Впрочем, Пушкин и здесь трансформирует шутовское в страшное. «Традиционный атрибут божества — бесконечность — Пушкин приписывает тем силам, чьей целью является ложное творение» (Смирнов 1994: 51). Штейн, понимавший «безобразия» бесов как физическую непривлекательность, связывал его с ужасающим обликом джиннов Гюго (Штейн 1927: 219). Между тем слово «безобразны» употреблено здесь в ином значении. В противоположность фольклорным представлениям и литературно-художественным традициям, «пушкинские „бесы-духи“ „безобразны“, т.е. не имеют видимого внешнего облика, личины, образа» (Малафеев 2004: 70; ср. также: Verelowitch 1987: 292). То, что пушкинские строки воспринимались современниками именно в таком ключе, подтверждается анонимной рецензией на Стих 1832 (ЛПРИ. 1832. № 33. 23 апреля. С. 262–263): «клочья снегу, взмятенного ветром, принимают в глазах его вид чудный, неопределенный» (ППК–3: 177). О значении слова «безобразный» у Пушкина см. также: СЯП 2000: I, 72; Шульгин 1989: 150.

В «Бесах» соответствующий образ отсылает, видимо, и к «Шильонскому узнику» Байрона в переводе Жуковского (гл. IX), где предельная степень отчаяния, охватившая героя после смерти младшего брата, выражается в трагически-безысходном видении окружающего мира: «То было тьма без темноты; / То было бездна пустоты / Без протяженья и границ; / То были образы без лиц...» (Жуковский 1999, IV: 33–34; в английском оригинале соответствия этому описанию нет).

- с. 22 *Въ мутной мѣсяца игръ...* — Объяснение того, что такое «игра месяца», содержится в исследовании Сахарова: «он будто кажется перебегающим с места на место, или изменяет свой цвет и прячется за облака» (Сахаров 1849: VII, 43). Однако в контексте пушкинского стихотворения тема и соответствующее словосочетание соотносятся с мотивом (и фразеологической формулировкой) «бес играет» (см. выше); соответственно, мутная игра месяца приобретает зловещую демоническую окраску. Заслуживает внимания стилистическое наблюдение Медриша: «Слово „луна“ употреблено в „Бесах“ трижды — в составе повторяющегося четверостишия», в то время как месяц — только один раз, как бы под воздействием восприятия ямщика» (Медриш 2006: 326–327). Исследователь объясняет это тем, что слово «месяц» в большей степени окрашено фольклорным колоритом, чем «луна» («Месяц существовал в народной речи издавна, луна — позднее по происхождению литературное явление» [Там же: 321]).
- с. 22 *Закружились бѣсы разны...* — В нижнем слое беловика (финальная часть стихотворения): «Мчатся, вьются тени разны» (см. выше). По наблюдению Д.Д. Благого, предшествующие окончательной версии мотивы теней (а не бесов) отчетливее сближали эту редакцию с «Адом» Данте (Благой 1967: 477).
- с. 22 *Будто листья въ Ноябрь...* — Высказывалось предположение, что сравнение полета бесов с летящими листьями навеяно «Ленорой» Бюргера (Berelowitch 1987: 292); ср.: «Und das Gesindel, husch! husch! husch! / Kam hinten nach gepraselt, / Wie Wirbelwind am Haselbusch / Durch dürre Blätter raselt» (Bürger 1823: 51). Однако следует иметь в виду, что немецким языком Пушкин владел только на элементарном уровне и не мог читать сложные поэтические тексты без помощи переводов-посредников, между тем в «Людмиле» Жуковского (не говоря об «Ольге» Катенина) соответствующие стихи существенно трансформированы. Более точно оригинал передан в переводе «Леноры» Жуковского, появившемся только в 1831 г.: «И летом, летом легкий рой / Пустился вслед за ними, / Шумя, как ветер полевой / Меж листьями

сухими» (Жуковский 1999, III: 186–187; В. Берелович [Bere-lowitch 1987: 285] ошибочно отнес этот перевод к 1829 г.). Впрочем, и в оригинале Бюргера, и в переделках, и в переводах сравнение полета духов с ветром, шелестящим опавшими листьями, строится не на визуальном (как у Пушкина), а на звуковом уподоблении. Благой усматривал здесь влияние образа Данте (Inferno, III, 112): мертвые падают «Come d'autunno si levan le foglie [Как осенью падают листья — *ит.*]»; см.: Благой 1977: 145). Оппоненты Благого указывали на то, что сравнение мертвых с опавшими листьями — распространенный фольклорный и литературный мотив, который встречается и у самого Пушкина, в частности в «Русалке» (Ильичев 1986: 62; Wachtel 2011: 190). Действительно, сравнение мертвых с осенними листьями, восходящее прежде всего к «Энеиде» Вергилия (VI, 309–310), еще в древности превратилось в топос. Однако в древней и новой эпической поэзии (и в ее переводах, доступных Пушкину) умершие сравниваются с листьями *падающими*, а не *летающими* и *кружающимися*.

Действительный генезис пушкинского образа (и сопутствующих ему мотивов) отчетливее проясняется при обращении к истории текста. В первой редакции болдинского беловика (до ее композиционной перекомпоновки) соответствующая строфа читалась так:

Взвыла вьюга — безобразны
 Жалобный подъемля свист
 Полетели бесы разны
 Как летит осенний лист...
 Вьются, вьются рой за роем,
 В беспредельной вышине —
 Свистом жалобным и воем
 Надрывая душу мне....

(Пушкин 1937–1959, III: 836)

В этой редакции строфа обнаруживает особенно тесную связь с «Джиннами» Гюго: «C'est l'essaim des Djinns qui passe, / Et tourbillonne en sifflant [Это рой джинов, которые мчатся / И кружатся со свистом... — *фр.*]» (Hugo 1829: 221; ср.: Штейн 1927: 219; исследователь имел возможность

сопоставлять текст Гюго только с окончательной версией «Бесов», где генетическая связь редуцирована).

Сравнение с летящим осенним листом также находит близкое соответствие у Гюго; рассказчику кажется, что его дом, дрожащий под ударами бури, сорвется со своего места и, подобно сухому листу, будет унесен смерчем: «La maison crie et chancelle penchée, / Et l'on dirait que, du sol arrachée, / Ainsi qu'il chasse une feuille séchée, / Le vent la roule avec leur tourbillon! [Дом, наклоняясь, стонет и качается, / И кажется, что, вырванный из почвы, / Он помчится, как сухой лист, / Вращаемый вихрем! — *фр.*]» (Hugo 1829: 222–223)*.

Вместе с тем Пушкин, переоформляя франкоязычный поэтический материал в контексте национальной поэтической традиции, видимо, держал в памяти соответствующее место «Шекспировых духов» Кюхельбекера (монолог мнимого Оберона):

Мой рог *подъемлет* дикий вой —
И вдруг хватает вихрь злодея:
Его глушит и стон и свист;
Он *мчится, как осенний лист***,
Он скачет, пляшет, цепenea...

(Кюхельбекер 1967, II: 168)

с. 22 *Сколько их! куда их гонять?* — Ср. вопрос к Вергилию повествователя, созерцающего полет гонимых черным ветром теней, в «Божественной комедии» Данте (Inferno, V, 50–51): «...per ch'i' dissi: "Maestro, chi son quelle / genti che l'aura nera sì gastiga?" [...и я сказал: „Учитель, кто эти люди, которых так терзает черный ураган?“ — *ит.*]»; см.: Благой 1967: 477; Благой 1977: 145).

Промежуточный вариант белой рукописи дает иную версию соответствующей строки: «Кто их вызвал? кто их

* В окончательной редакции стиха («Словно листья в ноябре...») можно предположить переключку с вводной частью стихотворения Гюго «Novembre», завершающего сборник «Les orientales»: «Quand Novembre de brume inonde le ciel bleu, / Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles... [Когда ноябрь увлажняет голубое небо туманом, / Лес сотрясается вихрем и листья покрываются снегом... — *фр.*]» (Hugo 1829: 325).

** Ср. также первоначальный вариант финальной строфы: «Мчатся, выются тени разны / Будто листья в ноябре».

гонит?» Здесь акцент сделан не на природе «бесов», а на природе управляющей ими темной силы и злой воли. В этой форме вопрос обнаруживает близость к проблематике, остро занимавшей Пушкина в конце 1820-х гг. Ср., в частности, стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), в котором судьба лирического героя оказывается в некоторых отношениях тождественна судьбе несчастных «бесов»: «Кто меня враждебной властью / Из ничтожества воззвал...»* (Пушкин 1937–1959, III: 104; подробнее см.: Proskurin 2012: 133–135). Не исключено, что последующая правка стиха, редуцировавшая остроту мировоззренческой проблематики, была отчасти вызвана опасением Пушкина привлечь внимание цензоров и бдительных читателей к его неортодоксальным взглядам и настроениям.

- с. 22 *Что такъ жалобно поють?* — Ср. варианты нижнего слоя белого автографа: «Не русалки ль там поют?» (Пушкин 1937–1959, III: 837). Согласно Чулкову, русалки — «дьяволы женского рода, живущие в горах, реках и болотах» (Чулков 1786: 283). Хотя в период работы над «Бесами» Пушкин уже приступил к замыслу драмы «Русалка», судя по всему, основным источником сведений о русалках для него и в эту пору (как в пору создания поэмы «Руслан и Людмила»), оставалась опера К.Ф. Генслера — Н.С. Краснопольского «Днепровская русалка» (см. комментарий С.М. Бонди [Бонди 1935: 623–632]); попытки расширить круг возможных пушкинских источников за счет привлечения специальной этнографической литературы (Пушкин 1999, VII: 916–917; коммент. Л.М. Лотман) представляются излишними. Передав *пение* русалок** обобщенным «бесам», Пушкин придал тексту другой смысл: унылое пение отверженных (и проклятых) покойников — традиционный мотив баллады.

* Ср. также характеристику «духов» в «Шекспировых духах» Кюхельбекера: «Непонятные рабы / Сумрачной, немой судьбы!» (Кюхельбекер 1967, II: 155).

** Характерно, что отвергнутая Пушкиным тема русалок появляется в стихотворении Вяземского «Еще тройка» (1834), отчасти полемичном по отношению к «Бесам»; здесь она присутствует как обязательный литературный рефлекс фольклорных представлений: «Иль русалка тараторит / В роце звучных камышей» (Вяземский 1986: 251).

Ср. у Катенина в «Ольге»: «Сволочь с песнью заунывной / Понеслась за седоком...» (Катенин 1816: 191).

- с. 22 *Домоваго ли хоронять, / Вѣдьму ль замужъ выдаютьъ? — Домовой* — представитель младшей демонологии, в наибольшей степени антопоморфный (Померанцева 1975: 99–101; согласно Чулкову, домовой — это «чорт», который «ходит в доме по ночам во образе человека» [Чулков 1786: 190]). Видимо, Пушкин был знаком с народными представлениями о том, что домовый вступает в семейные отношения и что он смертен (см.: Левкиевская 1999: 120, 123; Власова 2000: 148–149, 159; в доступных Пушкину печатных источниках — в частности, в книге Чулкова — подобной информации нет). *Вѣдьмы* могли выходить замуж как за смертных, так и за бесов («ученые ведьмы считались женами чертей» [Новичкова 1995: 71]).

В этих двух стихах Пушкин использует и трансформирует распространенный мотив быличек о встречах с нечистой силой (в которых свадьба/похороны функционально эквивалентны и взаимозаменяемы): «Человек видит свадебную (похоронную) процессию леших» (Айвазян, Якимова 1975: 168 [А I, 3]). Ср. также: «Метель. Производят черти, чтобы сбить с дороги путников. В метель они справляют свадьбы или похороны, на которые слетаются со всех сторон и кружатся вместе с ведьмами и колдунами» (Новичкова 1995: 383), «По народным поверьям, в В<ихре> [который по своим мифологическим свойствам эквивалентен метели, снежной буре] крутятся, танцуют, дерутся, справляют свадьбу черти, ведьмы, чаровницы» (Левкиевская 1995: 379–380)*. Вместе с тем сопряжение бесовских похорон/свадьбы корреспондирует с переходом inferнальной заукойной тризны в inferнальную свадьбу, содержащимся в «Леноре» Бюргера и в ее русских версиях, особенно в балладе Катенина «Ольга»: «Что вы воете не к месту? / Хоронить придет череда. / Я к венцу ве- зу невесту: / В след за мною все туда» (Катенин 1816: 190).

* В зависимости от времени года снеговые вихри могут заменяться пылевыми столбами: «У чертей с чертовками бывают свадьбы, обыкновенно летом. Людям чертовы свадьбы кажутся пылевыми столбами, поднятыми вихрем» (Новичкова 1995: 585).

- с. 23 *Мчатся бѣсы рой за роемъ* — Последнее четверостишие перенесено в финал стихотворения в результате композиционной перестройки раннего слоя беловика. Раньше оно следовало непосредственно за четверостишием, посвященным явлению духов («*Бесконечны, безобразны...*»), и выглядело так:

Вьются, вьются рой за роем,
 В беспредельной вышине —
 Свистом жалобным и воем
 Надрывая душу мне...

(Пушкин 1937–1959, III: 836)

Слово «рой», восходящее к французскому «*essaim*», уже в XVIII в. прочно вошло во фразеологический фонд русской поэзии, в том числе Пушкина (см.: Виноградов 2000: 342). Однако контекстуальные связи соответствующего эпизода заставляют предположить здесь не «общее место» поэтической фразеологии эпохи, а направленную игру с образом из стихотворения Гюго «Джинны»: «*l'essaim des Djinnns*», «*l'horrible essaim*» (Hugo 1829: 221, 222; Штейн 1927: 219). Ср. также в «Шекспировых духах» Кюхельбекера: «Эльфы от ветвей трепещущих / Сыплются, за роем рой!» (Кюхельбекер 1967, II: 160).

- с. 23 *Въ безпредѣльной вышинѣ...* — Образ *беспредельной* (иногда *бездонной*) вышины в русской поэзии 1810-х гг. тесно связан с мотивом небесного полета теней/духов (развившимся под воздействием оссианической поэзии). См. у Батюшкова в элегии «Тень друга» (1814 или 1815): «И я летел к нему... Но горний дух исчез / В бездонной синеве безоблачных небес» (Батюшков 1885–1887, I: 187), а также обращение к умершим «полночным героям» в «Финляндии» Баратынского (1820): «Мой взор теряется в бездонной вышине! / Не вы ли, бледные, вперив на звезды очи, / Плывете в облаках туманную толпой?» (Боратынский 2002: I, 143). Другая линия, активизирующая тему беспредельной высоты, связана с темами величия Создателя и прекрасной гармонии вселенной — см. в идиллии Н.И. Гнедича «Рыбаки» (1821; опубл. 1822), напечатанной в СЦ 1827 в новой редакции, которая вызвала резкий отзыв Пушкина (см.: Вацура 2000b: 534):

КОММЕНТАРИИ

Иль в ясные ночи, смотря и безмолвный дивуясь
На месяц, на звезды, на высь беспредельную неба,
То тайную радость, то тайные грустные чувства
Любил изливать он в простых, безыскусственных звуках...

(СЦ 1827: 235, 2-й паг.)

Ср. также в «Подражании арабскому» А.Г. Ротчева: «Не он ли яркими огнями / Зажег сей беспредельный свод?... / И он же легкими крылами / Парящих птиц хранит полет!» (Там же: 333; Поэты 1820–1830-х, I: 432). Пушкин трансформирует распостраненный поэтический образ в соответствии с общей атмосферой стихотворения: *беспредельная вышина* — знак бесконечности царящих в мире зла и ужаса*.

- с. 23 *Визгомъ жалобнымъ и воемъ...* — В раннем варианте белого автографа: «Свистом жалобным...» (Пушкин 1937–1959, III: 836). В этой версии отчетливее ощущалась связь со свистящими джиннами Гюго (см. выше, с. 327). «Визг и вой» отсылают к другой литературной традиции; это устойчивые звуковые атрибуты балладной нечисти: «Что вы воете не к месту... Вой на воздухе высоко...» (Катенин 1816: 190, 192); «Визг и топот раздались» (*Маркевич Н. Удувленик // МТ. 1829. Ч. 27. № 11. Июнь. С. 300*). Ср. также в «малороссийском предании» Порфирия Байского (О.М. Сомова) «Русалка» (впервые: «Подснежник на 1829 год»): «...мигом все исчезло с криком, визгом, вытьем и шипением» (Сомов 1984: 140). Вместе с тем в общем контексте «Бесов» особое значение приобретают поверья, связывающие вой мелкой нечисти с предзнаменованием смерти: «...когдаж хозяину умереть, то домовою по всякую ночь воет» (Чулков 1786: 191).

* Вместе с тем структура (система рифм, отчасти фразеология и лексика) заключительного четверостишия «Бесов» позволяет усмотреть здесь и корреляцию с предпоследней строфой баллады Катенина «Ольга»: «Тут над мертвой заплясали / Адски духи при луне, / И протяжно припевали / Ей в воздушной вышине...» (Катенин 1816: 192).

Литература

- Абрамзон 2011 — *Абрамзон Т.Е.* «Ломоносовский текст» русской культуры. Избранные страницы. М., 2011.
- Авилова 1975 — *Авилова Н.С.* Читая Пушкина // Русская речь. 1975. № 1. С. 29–30.
- Агранович, Рассовская 1987 — *Агранович С.З., Рассовская Л.П.* Генезис и эволюция образов трагедии А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» // Содержательность художественных форм. Межвуз. сборник. Куйбышев, 1987. С. 3–24.
- Айвазян, Якимова 1975 — *Айвазян С., Якимова О.* Указатель сюжетов русских быличек и бывальщин о мифологических персонажах // Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 162–182.
- Айхенвальд 1908 — *Айхенвальд Ю.* Пушкин. М., 1908.
- Акимова 2000 — *Акимова М.В.* Стихотворное наследие Катенина: Вопросы текстологии и научного комментирования. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.
- Алексеев 1935 — *Алексеев М.П.* Моцарт и Сальери [Комментарии] // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений / Ред. Д.П. Якубович. Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 523–546.
- Алексеев 1975 — *Алексеев М.П.* Державин и сонеты Шекспира // XVIII век. Л., 1975. Вып. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. С. 226–235.
- Альми 2002 — *Альми И.Л.* Три воплощения темы хаоса в русской лирике 30–х гг. XIX в.: Пушкин, Баратынский, Тютчев // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 495–497.
- Альтман 1971а — *Альтман М.С.* Литературные параллели // Страницы истории русской литературы: К 80-летию чл.-корр. АН СССР Н.Ф. Бельчикова. М., 1971. С. 37–42.
- Альтман 1971б — *Альтман М.С.* Читая Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В.В. Виноградова. Л., 1971. С. 117–123.
- Анекдоты 1802 — Анекдоты из жизни славного Моцарта //

- Вестник Европы. 1802. Ч. 1. № 4. С. 37–48.
- Анекдоты 1818 — Анекдоты из жизни славного Моцарта // Пантеон иностранной словесности / Пер. Н. Карамзиним. Ч. III. М., 1818. С. 32–45.
- Аничков 1822 — *Аничков И.* Ломоносов // Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. Ч. XVII. Кн. III. С. 271–289.
- Анненков 1855 — *Анненков П.В.* Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855 (= Сочинения Пушкина. Изд. П.В. Анненкова. Т. 1).
- Анненков 2005 — *Анненков П.В.* Письма к И.С. Тургеневу / Изд. подгот. Н.Н. Мостовская, Н.Г. Жекулин. СПб., 2005.
- Антология 1997 — «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Сост. и коммент. В.С. Непомнящего. М., 1997.
- Архив опеки 1939 — Архив опеки Пушкина / Ред. и коммент. П.С. Попова. М., 1939.
- Бабкин 1940 — *Бабкин Д.С.* Образ Ломоносова в портретах XVIII в. // Ломоносов. Сборник статей и материалов. М.; Л., 1940. Вып. I. С. 285–291.
- Бабкин 1946 — *Бабкин Д.С.* Биографии М.В. Ломоносова, составленные его современниками // Ломоносов. Сборник статей и материалов. М.; Л., 1946. Вып. II. С. 5–70.
- Багно 1996 — *Багно В.Е.* Оппозиция «гуляка праздный» (Авель) и «утрюмец» (Каин) как сквозная тема творчества Пушкина // Россия, Запад, Восток: Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. СПб., 1996. С. 224–230.
- Байрон 1905 — *Байрон Дж. Г.* [Сочинения]. СПб., 1905. Т. II.
- Батюшков 1817 — *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. 1–2.
- Батюшков 1885–1887 — *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 3 т. / Вступ. ст. Л.Н. Майкова, примеч. Л.Н. Майкова, В.И. Саитова. СПб., 1885–1887.
- Батюшков, Уваров 1820 — [*Батюшков К.Н., Уваров С.С.*] О греческой антологии. СПб., 1820.
- Бахтин 1990 — *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Белецкий 1964 — *Белецкий А.И.* Из наблюдений над стихотворными текстами Пушкина: «Анчар» // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 403–421.
- Белинский 1953–1959 — *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / Ред. коллегия: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М., 1953–1959.
- Белинский 1981 — *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 9 т. / Ред. коллегия: Н.К. Гей, В.И. Кулешов и др. М., 1981. Т. 6: Статьи о Державине; Статьи о Пушкине; Незаконченные работы.
- Белоусов 1988 — *Белоусов А.Ф.* Стихотворение А.С. Пушкина «Зимний вечер» // Русская классическая литература: Анализ художественного текста. Таллинн, 1988. С. 14–34.
- Белый 1995 — *Белый А.А.* «Я понять тебя хочу». М., 1995.
- Беляк, Виролайнен 1989 — *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Там

ЛИТЕРАТУРА

- есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // *Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1989. Вып. 23. С. 32–46.
- Беляк, Виролайнен 1991 — *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: (Судьба личности — судьба культуры) // *Пушкин: Исследования и материалы*. Л., 1991. Т. 14. С. 73–96.
- Беляк, Виролайнен 1995 — *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // *Пушкин: Исследования и материалы*. СПб., 1995. Т. 15. С. 109–121.
- Березкина 1993 — *Березкина С.В.* Из комментариев к «тверским» стихотворениям А. С. Пушкина, 1828–1829 гг. // *Временник Пушкинской комиссии*. СПб., 1993. Вып. 25. С. 127–135.
- Березкина 1997 — *Березкина С.В.* Стихотворение Пушкина «Анчар» // *Русская литература*. 1997. № 4. С. 67–80.
- Библиотека Пушкина 1910 — *Модзалевский Б.Л.* Библиотека Пушкина (Библиографическое описание) // *Пушкин и его современники: Материалы и исследования*. СПб., 1910. Вып. 9–10. С. 1–370.
- Библиофилы России 2008 — Праздник, который отныне со мной [Рец. на: *Собрание С.Л. Маркова*. СПб., 2007] // *Библиофилы России: Альманах*. М., 2008. Т. 5. С. 441–460 (подпись: *Старый книжник*).
- Библия 1822 — Господа Нашего Иисуса Христа Новый Завет на славянском и русском языках. Четвертым тиснением. Изданием Российского Библейского Общества. СПб., 1822.
- Бицилли 1928 — *Бицилли П.* Из заметок к Пушкину // *Звено* (Париж). 1928. № 1. С. 19–23.
- Бицилли 1999 — *Бицилли П.М.* Заметки о лексических и тематических совпадениях и заимствованиях у русских авторов-классиков / Publ., commentaire et notes de G. Petkova // *Revue des études slaves*. 1999. Т. 71. Fasc. 2. P. 437–460.
- Бицилли 2000 — *Бицилли П.М.* Пушкин и проблема чистой поэзии // *Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии*. М., 2000. С. 80–144.
- Благой 1929 — *Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина: Этюды. М., 1929.
- Благой 1931 — *Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина. Этюды. 2-е изд., доп. М., 1931.
- Благой 1937 — *Благой Д.Д.* «Маленькие трагедии» («Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери») // *Литературный критик*. 1937. № 2. С. 56–89.
- Благой 1956 — *Благой Д.Д.* «Анчар» Пушкина // *Академику В.В. Виноградову к его шестидесятилетию: Сборник статей*. М., 1956. С. 94–116.
- Благой 1959 — *Благой Д.Д.* Литература и действительность. Вопросы теории и истории литературы. М., 1959.
- Благой 1967 — *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.
- Благой 1977 — *Благой Д.Д.* *Il gran padre*: Пушкин и Данте // *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977. С. 104–164.

- Блюмбаум, Охотин 2012 — *Блюмбаум А.Б., Охотин Н.Г.* «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?..» // Пушкинская энциклопедия: произведения. СПб., 2012. Вып. 2: Е–К. С. 560–565.
- Боголюбова 1958 — *Боголюбова В.Г.* Еще раз об источниках «Анчара» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 310–323.
- Бодрова 2016 — *Бодрова А.С.* К истории замысла и текста пушкинских «Бесов» (в печати).
- Бокариус 2000 — *Бокариус М.В.* Путеводитель по библиотеке Всероссийского музея А.С. Пушкина. СПб., 2000.
- Болдинские рукописи 2009 — А.С. Пушкин: Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Сост. Т.И. Краснобородько, С.Б. Федотова; вступ. ст. С.А. Фомичева. СПб., 2009.
- Бомарше 1954 — *Бомарше П.О.К.* Избранные произведения / Сост., вступ. ст. и примеч. С.Д. Артамонова. М., 1954.
- Бонди 1935 — *Бонди С.М.* Русалка [Комментарии] // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений / Ред. Д.П. Якубович. Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 610–638.
- Бонди 1978a — *Бонди С.М.* «Моцарт и Сальери» // Бонди С.М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978. С. 242–309.
- Бонди 1978b — *Бонди С.М.* Пушкин и русский гекзаметр // Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С. 310–371.
- Боратынский 2002 — *Боратынский Е.А.* Полное собрание сочинений и писем / Рук. проекта А.М. Песков; Ред. А.М. Песков, А.Р. Зарецкий и др. М., 2002–... 2002. Т. 1; Т. 2. Ч. 1; 2012. Т. 3. Ч. 1 (издание продолжается).
- Борисова 2000 — *Борисова И.* «Моцарт и Сальери» (Интермедальные ключи к пушкинскому тексту) // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. Warszawa, 2000. Т. 5. С. 129–146.
- Бородин 1838 — Реестр русским книгам, находящимся в библиотеке для чтения И.Ф. Бородина. СПб., 1838.
- Ботвинник 1979 — *Ботвинник Н.М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» // *Временник Пушкинской комиссии*. 1976. Л., 1979. С. 147–156.
- Браудо 1922 — *Браудо Е.* Моцарт и Сальери // Орфей. Книги о музыке. Пб., 1922. Кн. I. С. 102–107.
- Бройтман 1986 — *Бройтман С.Н.* «Бесь» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 78–90.
- Бройтман 2008 — *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Брюсов 1900 — *Брюсов В.Я.* Баратынский и Сальери // *Русский архив*. 1900. № 8. С. 527–545.
- Брюсов 1901a — *Брюсов В.Я.* Пушкин и Баратынский // *Русский архив*. 1901. № 1. С. 158–164.
- Брюсов 1901b — *Брюсов В.Я.* Старое о г-не Щеглове // *Русский архив*. 1901. № 12. С. 574–579.
- Буало 1957 — *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э.Л. Линецкой. М., 1957.
- Булгаков 1990 — *Булгаков С.* Моцарт и Сальери // Пушкин

- в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 294–301.
- Бунина 1819 — *Бунина А.П.* Собрание стихотворений. Ч. 1. СПб., 1819.
- Бутакова 1937 — *Бутакова В.И.* Пушкин и Монтэнь // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3. С. 203–214.
- Бэлза 1953 — *Бэлза И.* «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953.
- Бэлза 1962 — *Бэлза И.Ф.* Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 237–266.
- Бэлза 1964 — *Бэлза И.Ф.* О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1964. Т. 23. Вып. 6. С. 487–501.
- Вакенродер 1826 — [*Вакенродер В.-Г.*] Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Пер. с нем. М., 1826.
- Вальберх 1948 — *Вальберх И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. М.; Л., 1948.
- Варшавская 1949 — *Варшавская М.Я.* Стихотворение Пушкина и картина Р афаэля. Л., 1949.
- Вацуро 1974 — *Вацуро В.Э.* Пушкин и Бомарше (Заметки) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7: Пушкин и мировая литература. С. 204–214.
- Вацуро 1978 — *Вацуро В.Э.* «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.
- Вацуро 1986 — *Вацуро В.Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина. 1. «Сумароковская» реминисценция в «Бесах» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 305–308.
- Вацуро 1987 — *Вацуро В.Э.* «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 78–88.
- Вацуро 1994 — *Вацуро В.Э.* Записки комментатора. СПб., 1994.
- Вацуро 1996 — *Вацуро В.Э.* Сюжет «Старой были» П.А. Катенина // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1996. Т. 50. С. 785–791.
- Вацуро 2000а — *Вацуро В.Э.* Пушкин и Данте // Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 235–253.
- Вацуро 2000б — *Вацуро В.Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 517–539.
- Вацуро, Гиллельсон 1968 — *Ново-найденный 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., 1968.
- Вацуро, Гиллельсон 1986 — *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. 2-е изд., доп. М., 1986.
- Веревкин 1784 — [*Веревкин М.И.*] Жизнь покойного Михайла Васильевича Ломоносова // Полное собрание сочинений Михайла Васильевича Ломоносова. СПб., 1784. Ч. I. С. III–XVIII.

- Вересаев 1929 — *Вересаев В.В.*
В двух планах: Статьи о Пушкине. М., 1929.
- Вересаев 1968 — *Вересаев В.В.*
Невыдуманные рассказы. М., 1968.
- Верстовский 1825 — *Верстовский А.* Отрывки из истории драматической музыки // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год, изданный А. Писаревым и А. Верстовским. М., 1825. Кн. 1. С. 221–233.
- Веселовский 1887 — *Веселовский А.Н.* Бомарше и его судьба: Опыт характеристики // Вестник Европы. 1887. № 2. С. 562–598.
- Ветловская 2003 — *Ветловская В.Е.* Заметки о «Моцарте и Сальери» Пушкина // Pro memoria: Памяти академика Г.М. Фридендера. СПб., 2003. С. 56–68.
- Викторович 1981 — *Викторович В.А.* К поэтике сюжетного эксперимента. Пушкин и Достоевский // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 166–177.
- Вильк 1990 — *Вильк Е.А.* Черновой набросок Пушкина «Когда порой воспоминанье...»: литературные источники и общий замысел // Проблемы развития русской литературы XI–XX веков. Тезисы научной конференции молодых ученых и специалистов 18–19 апреля 1990 года. Л., 1990. С. 21–22.
- Вильк 2002 — *Вильк Е.А.* Объемное мгновение: «Царскосельская статуя» и антологические эпиграммы 1830 года // Московский пушкинист. Вып. X. М., 2002. С. 3–47.
- Виноградов 1941 — *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Виноградов 1989 — *Виноградов В.В.* История слова *подвиг* в русском языке // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. № 3. С. 253–263.
- Виноградов 2000 — *Виноградов В.В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. 2-е изд., доп. М., 2000.
- Виноградова 2004 — *Виноградова Л.Н.* Оборотничество // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. 3. С. 466–471.
- Власова 2000 — *Власова М.* Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 2000.
- Воейков 1818a — *Воейков А.Ф.* Ломоносов: Эпизод из II песни дидактической поэмы «Искусства и науки» // Вестник Европы. 1818. Ч. 101. № 18. С. 114–120.
- Воейков 1818b — *Воейков А.Ф.* Отрывок из II песни поэмы *Искусства и Науки* // Вестник Европы. 1818. Ч. 98. № 6. С. 103–107.
- Военный лексикон 1844 — Военный энциклопедический лексикон, издаваемый обществом военных и литераторов. СПб., 1844. Ч. 8.
- Вольперт 2004a — *Вольперт Л.И.* Арно, Антуан Венсан // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 36–37 (Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19).
- Вольперт 2004b — *Вольперт Л.И.* Бомарше // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 65–66 (Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19).

ЛИТЕРАТУРА

- Вольперт 2007 — *Вольперт Л.И.*
Пушкинская Франция.
СПб., 2007.
- Вольф 1877 — *Вольф А.И.* Хроника
петербургских театров с конца
1826 до начала 1835 года.
СПб., 1877. Ч. 1–II.
- Востоков 1806 — *Востоков А.Х.*
Опыты лирические и другие
мелкие сочинения в стихах.
СПб., 1806. Ч. 2.
- Востоков 1831 — *Востоков А.Х.*
Русская грамматика, по начертанию
его же сокращенной
грамматики полнее изложенная.
СПб., 1831.
- Вяземский 1883 — *Вяземский П.А.*
Полное собрание сочинений.
Т. VIII: Старая записная книжка.
СПб., 1883.
- Вяземский 1963 — *Вяземский П.А.*
Записные книжки / Изд. подгот.
В.С. Нечаева. М., 1963.
- Вяземский 1986 — *Вяземский П.А.*
Стихотворения / Сост., подгот.
текста и примеч. К.А. Кумпан.
Л., 1986.
- Гаспаров 1977 — *Гаспаров Б.М.*
«Ты, Моцарт, недостоин сам
себя» // Временник Пушкинской
комиссии. 1974. Л., 1977.
С. 115–122.
- Гаспаров 1987 — *Гаспаров М.Л.* Семантический ореол пушкинского
4-стопного хоря // Пушкинские
чтения в Тарту: Тезисы докладов
научной конференции 13–14 ноября
1987 г. Таллинн, 1987. С. 53–55.
- Гаспаров 1990 — *Гаспаров М.Л.* Семантический
ореол пушкинского четырехстопного
хоря // Пушкинские чтения. Сборник
статей. Таллинн, 1990. С. 5–14.
- Гаспаров 1999 — *Гаспаров М.Л.*
Метр и смысл: Об одном из механизмов
культурной памяти. М., 1999.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.Л.*
Об античной поэзии. Поэты.
Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
- Гаспаров 2008 — *Гаспаров М.Л.*
Ваш М. Г.: Из писем М.Л. Гаспарова /
Сост. Е.П. Шумилова. М., 2008.
- Геннади 1876–1906 — *Геннади Г.Н.*
Справочный словарь о русских
писателях и ученых, умерших в
XVIII и XIX столетиях, и Список
русских книг с 1725 по 1825 г.
Берлин, 1876–1880. Т. 1; Т. 2; М.,
1906. Т. 3.
- Георги 1794 — *Георги И.Г.* Описание
российско-императорского
столичного города Санкт-Петербурга
и достопамятностей в окрестностях
оного / [Пер. с нем.]. СПб., 1794.
- Гершензон 1919 — *Гершензон М.О.*
Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Глазунов 1845 — Реестр русским
книгам, географическим атласам,
картам и планам, продающимся
у почетного гражданина Ильи
Глазунова... СПб., 1845.
- Глинка 1826 — Незабудочка. Московский
альманах на 1827 г. / Изд. С.Н.
Глинки. М., 1826.
- Глинка 1960 — *Глинка М.Е.* Памятники
Ломоносову // Ломоносов: Сборник
статей и материалов. М.; Л., 1960.
Вып. IV. С. 259–292.
- Глинка 1961 — *Глинка М.Е.* М.В.
Ломоносов: (Опыт иконографии).
М.; Л., 1961.
- Глушковский 1940 — *Глушковский А.П.*
Воспоминания балетмейстера.
Л.; М., 1940.
- Глюксберг 1833 — Реестр русским
книгам, продающимся в книжном
магазине И. Глюксберга и Качановского,
на Краковском Предместье, № 415.
Варшава, 1833.
- Гнедич 1956 — *Гнедич Н.И.* Стихотворения /
Вступ. ст., подгот.

- текста и примеч. И.Н. Медведевой. Л., 1956.
- Гоголь 1940 — *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. / Гл. ред. Н.Л. Мещеряков; Ред.: В.В. Гиппиус, В.А. Десницкий и др. М.; Л., 1940. Т. 10: Письма, 1820–1835.
- Гозенпуд 1959 — *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959.
- Гозенпуд 1967 — *Гозенпуд А.А.* Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 5. С. 200–216.
- Голубева, Гольдберг 1978 — *Голубева О.Д., Гольдберг А.Л.* На полках Публичной библиотеки. Очерки. М., 1978.
- Голубева, Гольдберг 1983 — *Голубева О.Д., Гольдберг А.Л.* На полках Публичной библиотеки. 2-е изд., испр. и доп. М., 1983.
- Голубцов 1911 — *Голубцов Н.А.* Увечковечие памяти Ломоносова в Архангельской губернии // Ломоносовский сборник / Сост. Н.А. Голубцов. Архангельск, 1911. С. 39–68.
- Городецкий 1953 — *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953.
- Городецкий 1962 — *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962.
- Гофман 1913 — *Гофман М.Л.* Боратынский о Пушкине // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1913. Вып. 16. С. 143–160.
- Гофман 1922 — *Гофман М.Л.* Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пб., 1922.
- Гофман 1926 — *Гофман М.Л.* Клевета на Боратынского // Благонамеренный. Брюссель, 1926. Кн. 1. С. 73–81.
- Гофман 1957 — *Гофман М.Л.* Проблема сумасшествия в творчестве Пушкина // Новый журнал. 1957. Кн. LI. С. 61–86.
- Грехнев 1976 — *Грехнев В.А.* «Анфологические эпиграммы» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 31–49.
- Грехнев 1994 — *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.
- Греч 1822 — *Греч Н.И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822.
- Греч 1827 — *Греч Н.И.* Практическая русская грамматика. СПб., 1827.
- Гречаная 1988 — *Гречаная Е.П.* Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 98–108.
- Грибоедов 1967 — *Грибоедов А.С.* Сочинения в стихах / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. Л., 1967.
- Григорьева 1969 — *Григорьева А.Д.* Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.
- Григорьева 1981 — *Григорьева А.Д.* Язык лирики Пушкина 30-х годов // Григорьева А.Д., Иванова Н.И. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. М., 1981. С. 3–219.
- Грин, Суздальцева 2000 — *Грин Ц.И., Суздальцева Т.Н.* Публичная библиотека и лучший поэт России. К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. СПб., 2000.
- Грот 1928 — *Грот К.Я.* Василий Николаевич Семенов, литератор и цензор: К литературной истории 1830-х гг. // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1928. Вып. 37. С. 155–191.

ЛИТЕРАТУРА

- Губкина 2003 — Губкина Н.В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб., 2003.
- Гукасова 1978 — Гукасова А.Г. Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. Книга для учителя. М., 1978.
- Гуковский 1957 — Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реализмического стиля. М., 1957.
- Даль 1863–1866 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1863–1866. Ч. 1–4.
- Данилевский 1986 — Данилевский Р.Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе. Легенда о Рафаэле // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 281–298.
- Данилов 1910 — Данилов В.В. Источник стихотворения А.С. Пушкина «Гусар» // Русский филологический вестник. 1910. Т. 64. № 3–4. С. 243–252.
- Дарский 1915 — Дарский Д.С. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.
- Дашков 1824 — [Дашков Д.В.] Цветы, выбранные из Греческой Антологии // Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 305–312.
- Дашков 1826 — Дашков Д.В. Еще несколько слов о Серальской библиотеке. СПб., 1826.
- Де Сталь 1969 — Сталь А.Л.Ж. де. Коринна, или Италия / Изд. подгот. М.Н. Черневич. М., 1969.
- Деларю 1831 — Деларю М.Д. Сон и Смерть. СПб., 1831.
- Дельвиг 1986 — Дельвиг А.А. Сочинения / Сост., вступ. ст., коммент. В.Э. Вацууро. Л., 1986.
- Демин 2004а — Демин А.О. Ариосто // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 32–35 (Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19).
- Демин 2004б — Демин А.О. Данте // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 124–129 (Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19).
- Державин 1864 — Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я.К. Грота. СПб., 1864. Т. I.
- Дерюгин 1986 — Дерюгин А.А. О композиции «Отрока» А.С. Пушкина (А.С. Пушкин и Плутарх) // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сборник. Петрозаводск, 1986. С. 61–63.
- Джанумов 1977 — Джанумов С. Новаторство А.С. Пушкина в изображении драматических характеров (трагедия «Мощарт и Сальери») // Традиции и новаторство в русской литературе. Сборник трудов. М., 1977. С. 31–50.
- Дмитриев 1898 — Письма И.И. Дмитриева к князю П.А. Вяземскому 1810–1836 (Из Остафьевского архива) / С предисл. и примеч. Н.П. Барсукова. СПб., 1898.
- Дмитриев 1967 — Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г.П. Макогоненко. Л., 1967.
- Добрицын 2008 — Добрицын А.А. Вечный жанр. Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII — начала XIX века. Bern, 2008 (Slavica Helvetica. Vol. 79).

- Документы 2007 — Александр Сергеевич Пушкин: Документы к биографии. 1799–1829 / Рук. проекта В.П. Старк. СПб., 2007.
- Документы 2010 — Александр Сергеевич Пушкин. Документы к биографии, 1830–1837 / Сост. С.В. Березкиной, В.П. Старка; Отв. ред. и примеч. С.В. Березкиной. СПб., 2010.
- Долгоруков 1817–1818 — *Долгоруков И.М.* Бытие сердца моего, или стихотворения Князя Ивана Михайловича Долгорукого: В 4 ч. М., 1817–1818.
- Долгушина 2014 — *Долгушина М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой пол. XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб., 2014.
- Долинин 2001 — *Долинин А.А.* Из разысканий вокруг «Анчара». Источники, параллели, истолкования // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 11–41.
- Долинин 2007 — *Долинин А.А.* Пушкин и Англия: цикл статей. М., 2007.
- Долинин 2009 — *Долинин А.А.* «Шотландская строфа» у Пушкина (К творческой истории стихотворения «Обвал») // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 209–230.
- Долинин 2010 — *Долинин А.* Из газет (К генезису замысла «Моцарта и Сальери») // *Vademesum*: Сборник к 65-летию Л. Флейшмана. М., 2010. С. 14–19.
- Ермилов 1889 — *Ермилов Н.Е.* История сооружения памятника Ломоносову в Архангельске // Исторический вестник. 1889. Т. 36. № 4. С. 174–180.
- Жаткин 2005 — *Жаткин Д.И.* Поэзия А.А. Дельвига и историко-литературные традиции. М., 2005.
- Железников 1800 — [*Железников П.С.*] Сокращенная библиотека в пользу господам воспитанникам Первого Кадетского корпуса. СПб., 1800. Ч. 1.
- Живов 1997 — *Живов В.М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Третьяковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.
- Жизнь Плетнева 1908 — *В.Н.* Жизнь и литературная деятельность П.А. Плетнева // Русская старина. 1908. Т. 135. № 7. С. 89–119.
- Жихарев 1955 — *Жихарев С.П.* Записки современника / Ред., ст. и коммент. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955.
- Жолковский 1994 — *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- Жолковский 2005 — *Жолковский А.К.* Заметки о «Царской статуе» // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 371–389.
- Жуковский 1885 — Сочинения В.А. Жуковского. 8-е изд., испр. и доп. / Под ред. П.А. Ефремова. СПб., 1885. Т. 5.
- Жуковский 1959–1960 — *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959–1960.
- Жуковский 1999 — *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / Редкол. И.А. Айзикова, Э.М. Жильякова, Ф.З. Канунова и др.; гл. ред.

ЛИТЕРАТУРА

- А.С. Янушкевич. М., 1999–...
1999. Т. 1; 2000. Т. 2; 2004. Т. 13,
14; 2008. Т. 3; 2009. Т. 4; 2010.
Т. 5, 6; 2011. Т. 7, 8, 12; 2012. Т. 9;
2012. Т. 10. Кн. 1–2 (издание
продолжается).
- Заборов 1978 — *Заборов П.Р.* Рус-
ская литература и Вольтер.
XVIII — первая треть XIX века.
Л., 1978.
- Заславский 2001 — *Заславский О.Б.*
Пушкинский Сальери и тип
творчества // Известия РАН.
Серия литературы и языка.
2001. Т. 60. № 4. С. 23–28.
- Заславский 2003 — *Заславский О.Б.*
«Моцарт и Сальери»: гений,
злодейство и чаша дружбы //
Известия РАН. Серия литера-
туры и языка. 2003. Т. 62. № 2.
С. 27–35.
- Зильберштейн 1926 — *Зильбер-
штейн И.С.* Из бумаг Пушкина
(новые материалы). М., 1926.
- Иваницкий 1998 — *Иваницкий А.И.*
Исторические смыслы поту-
стороннего у Пушкина: К проб-
леме онтологии петербургской
цивилизации. М., 1998.
- Иваницкий 2008 — *Иваницкий А.И.*
Чудо в объятиях истории. Пуш-
кинские сюжеты 1830-х годов.
М., 2008.
- Иванов 1844 — Реестр книг, прода-
ющихся в книжном магазине
Андрея Иванова. СПб., 1844.
- Иванов 1990 — *Иванов Вяч.И.* Два
маяка // Пушкин в русской фи-
лософской критике. Конец
XIX — первая половина XX в.
М., 1990. С. 249–262.
- Иванов 2001 — *Иванов Вяч.Вс.* Еще
раз об «Уединенном домике на
Васильевском» Пушкина //
Звезда. 2001. № 6. С. 129–143.
- Ивинский 2015 — *Ивинский Д.П.*
Ломоносов в русской культуре.
[Б. м.], 2015.
- Иезуитова 1979 — *Иезуитова Р.В.*
Стихотворение Пушкина
«Всем красны боярские ко-
нюшни» как опыт создания
«простонародной баллады» //
Временник Пушкинской ко-
миссии. 1975. Л., 1979. С. 31–42.
- Измайлов 1927 — *Измайлов Н.В.*
Из истории пушкинского текс-
та. «Анчар, древо яда» // Пуш-
кин и его современники: Мате-
риалы и исследования. Л., 1927.
Вып. 31–32. С. 3–14.
- Измайлов 1975 — *Измайлов Н.В.*
Лирические циклы в поэзии
Пушкина конца 20–30-х го-
дов // Измайлов Н.В. Очерки
творчества Пушкина. Л., 1975.
С. 213–269.
- Ильин 1973 — *Ильин И.А.* «Моцарт
и Сальери» Пушкина (Гений
и злодейство) // Ильин И.А.
Русские писатели, литература
и художество. Сборник статей,
речей и лекций / Ред., предисл.
и примеч. Н.П. Полторацкого.
Washington, DC, 1973. С. 55–73.
- Ильичев 1986 — *Ильичев А.В.*
Образы-символы в стихотво-
рении А.С. Пушкина «Бесы»:
фольклорные источники //
Материалы XXIV Всесоюзной
научной студенческой конфе-
ренции «Студент и научно-тех-
нический прогресс». Серия
Филология. Новосибирск, 1986.
С. 59–65.
- Ильичев 2004 — *Ильичев А.В.*
Скульптура и текст: «Царско-
сельская статуя» А.С. Пушки-
на // Русская литература. 2004.
№ 1. С. 95–102.
- Ипатова 1994 — *Ипатова Н.А.*
Оборотничество как свойство
сказочных персонажей // Сла-
вянский и балканский фольк-
лор: Верования. Текст. Ригуал.
М., 1994. С. 240–250.

- Ирвинг 1826 — Том Валькер (Сказка, сочинение Вашингтона-Ирвинга) // *Сын Отечества*. 1826. Ч. 105. № 3. С. 240–263.
- ИРДТ 1978 — История русского драматического театра. М., 1978. Т. 3: 1826–1845.
- Исаков 1849–1850 — Каталог русским книгам, продающимся в книжном магазине В.А. Исакова. Прибавление 1–2. СПб., 1849–1850.
- Искоз 1910 — *Искоз А.* Повести Белкина // Пушкин А.С. Сочинения / Под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1910. Т. 4. С. 184–200.
- Каганович 1982 — *Каганович А.Л.* Медный всадник. История создания монумента. 2-е изд. Л., 1982.
- Калугин 2015 — *Калугин Д.Я.* Проза жизни: русские биографии в XVIII–XIX вв. СПб., 2015.
- Карамзин 1803 — [*Карамзин Н.М.*] Пантеон российских авторов. М., 1803. Ч. 1. Тетрадь 4. Без пагинации.
- Карамзин 1817 — *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. 2-е изд., испр. СПб., 1817. Т. II.
- Карамзин 1819 — *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. 2-е изд., испр. СПб., 1819. Т. V.
- Карамзин 1984 — *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л., 1984.
- Каратыгин 1929–1930 — *Каратыгин П.А.* Записки. Новое изд. по рукописи / Под ред. Б.В. Казанского при участии Ю.А. Нелидова, Ю.Г. Оксмана и Н.С. Цемша. Л., 1929–1930. Т. 1–2.
- Кардаш 2009 — *Кардаш Е.В.* Повесть В.П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 373–390.
- Карташова 1995 — *Карташова И.В.* Пушкин и Вакенродер («Мощарт и Сальери» в отношении к «Фантазиям об искусстве») // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995. С. 26–37.
- Каталог 1838 — Каталог русским книгам. СПб., 1838. Отделение 1.
- Каталог 1897 — Каталог русских книг Библиотеки Императорского Санкт-Петербургского университета. СПб., 1897. Т. 1: С основания Университета по 31 декабря 1895 года включительно.
- Катенин 1815 — *Катенин [П.А.]* Леший // *Сын Отечества*. 1815. Ч. 26. № 57. С. 57–61.
- Катенин 1816 — *Катенин [П.А.]* Ольга: Вольный перевод из Бюргера // *Сын Отечества*. 1816. Ч. 30. № 24. С. 186–192.
- Катенин 1833 — Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. С приобщением нескольких стихотворений князя Николая Голицына. СПб., 1833. Ч. 1–2.
- Катенин 1893 — К истории русского театра. Письма П.А. Катенина к А.М. Колосовой (1822–1826 гг.). Письма IX–XXV / Сообщ. В.Ф. Боцяновский // *Русская старина*. 1893. Т. 78. № 4. С. 179–212.
- Катенин 1911 — Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину: Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века / Со вступ. ст. и примеч. А.А. Чебышева. СПб., 1911.
- Катенин 1934 — Воспоминания П.А. Катенина о Пушкине / Вступ. ст. и примеч. Ю.Г. Окс-

ЛИТЕРАТУРА

- мана // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 619–656.
- Катенин 1965 — Катенин П.А. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г.В. Ермаковой-Битнер. М.; Л., 1965.
- Катулл 1986 — Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений / Изд. подгот. С.В. Шервинский, М.Л. Гаспаров. М., 1986.
- Кафанова 1991 — Кафанова О.Б. Библиография переводов Н.М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802–1803 гг.) // XVIII век. Л., 1991. Вып. 17. С. 249–283.
- Кац 1982 — Кац Б.А. «Из Моцарта нам что-нибудь!» // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 120–124.
- Кац 1995–1996 — Кац Б.А. Неучтенные источники «Моцарта и Сальери». (Предварительные заметки) // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 421–431.
- Кац 2008 — Кац Б.А. Одиннадцать вопросов к Пушкину. Маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб., 2008.
- Кибальник 1986 — Кибальник С.А. Антологические эпиграммы Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 152–174.
- Кибальник 1987 — Кибальник С.А. К вопросу об источниках пушкинского стихотворения «Отрок»: Пушкин и Шиллер // Zeitschrift für Slavistik. 1987. Bd. 32. № 1. S. 65–69.
- Кибальник 1990 — Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990.
- Кибальник 1998 — Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.
- Кириллина 2000 — Кириллина Л.В. Пасынок истории (К 250-летию со дня рождения Антонио Сальери) // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 57–73.
- Киселева 1899 — Киселева Е.Н. Воспоминания былого, но счастливого времени // Майков Л.Н. Пушкин: биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 356–360.
- Козмин 1929 — [Козмин Н.К.] Примечания к историко-литературным, критическим, публицистическим и полемическим статьям и заметкам // Пушкин А.С. Сочинения. Л., 1929. Т. 9. Кн. II.
- Кока 1962 — Пушкин об искусстве / Сост., вступ. ст. и коммент. Г.М. Коки. М., 1962.
- Косталевская 1996 — Косталевская М. Дуэт — диада — дуэль («Моцарт и Сальери») // Московский пушкинист. М., 1996. Вып. II. С. 40–56.
- Кошелев 1986 — Кошелев В.А. К проблеме восприятия Ломоносова в литературном сознании начала XIX века (Ломоносов и Батюшков) // М.В. Ломоносов и русская культура: Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М.В. Ломоносова. Тарту, 1986. С. 46–49.
- Кошелев 2000a — Кошелев В.А. «Бесы разные...» // Кошелев В.А. Пушкин: История и предание. СПб., 2000. С. 195–253.
- Кошелев 2000b — Кошелев В.А. «Время колокольчиков»: Литературная история символа //

- Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь, 2000. Вып. 3. С. 142–161.
- Крашенинников 1851 — Каталог русских книг, продающихся в книжном магазине П.И. Крашенинникова... в Санктпетербурге... СПб., 1851.
- Кудрявина, Мальчукова 1995 — *Кудрявина И.М., Мальчукова Т.Г.* Миф в лирике А.С. Пушкина 1820-х годов // Пушкинская эпоха и христианская культура. СПб., 1995. [Вып.] IX. С. 73–84.
- Кузьменкова 2003 — *Кузьменкова Е.В.* Баллады А.С. Пушкина: Фольклорные и литературные источники текста. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2003.
- Кюхельбекер 1967 — *Кюхельбекер В.К.* Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Королевой. М.; Л., 1967.
- Кюхельбекер 1979 — *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н.В. Королева, В.Д. Рак [М.Г. Альтшуллер]. Л., 1979.
- Лебедев 1991 — *Лебедев Е.* Ломоносов и Пушкин // День поэзии, 1945–1990: Сборник. М., 1991. С. 35–40.
- Левкиевская 1995 — *Левкиевская Е.Е.* Вихрь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 379–380.
- Левкиевская 1999 — *Левкиевская Е.Е.* Домовой // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 120–124.
- Левкиевская 2004a — *Левкиевская Е.Е.* Леший // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. 3. С. 104–109.
- Левкиевская 2004b — *Левкиевская Е.Е.* Огни блуждающие // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 2004. Т. 3. С. 511–513.
- Левкович 1986 — *Левкович Я.Л.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 841: (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 243–277.
- Лемке 1909 — *Лемке М.К.* Николаевские жандармы и литература, 1826–1855 гг. По подл. делам Третьего отд. Собств. е. и. вел. канцелярии. 2-е изд. СПб., 1909.
- Лепехин 1805 — Дневные записки путешествия доктора и академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. СПб., 1805. Ч. 4: Путешествия академика Ивана Лепехина в 1772 году.
- Лернер 1908 — *Лернер Н.О.* Незданные стихи Пушкина // Весты. 1908. № 3. Март. С. 57–60.
- Лернер 1911 — *Лернер Н.О.* Из неизданных материалов для биографии Пушкина. Царский подарок // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1911. Вып. 15. С. 34–38.
- Лернер 1921 — *Лернер Н.О.* Трагедия зависти. О «Моцарте и Сальери» Пушкина. Пг., 1921.
- Лернер 1929 — *Лернер Н.О.* Рассказы о Пушкине. Л., 1929.
- Лесков 1958 — *Лесков Н.С.* Пугало // Лесков Н.С. Собрание сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

- ний: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М., 1958. Т. 8. С. 5–54.
- Лесной 1919 — *Лесной Я.* [Перельман Я.И.] Откуда Пушкин заимствовал образ Анчара? // В мастерской природы. 1919. № 4. С. 35–37.
- Летопись 1999 — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. / Сост. М.А. Цявловский, Н.А. Тархова. М., 1999.
- Ливанова 1956 — *Ливанова Т.Н.* Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.
- Листов 2005 — *Листов В.С.* «Голос музы темной...» К истолкованию творчества и биографии А.С. Пушкина. М., 2005.
- ЛН 1934 — Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18: Александр Пушкин.
- ЛН 1952 — Литературное наследство. М., 1952. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Тоголь.
- Логинов 1837 — Роспись российским книгам для чтения из библиотеки Василия Васильева Логинова. М., 1837.
- Ломоносов 1803 — Собрание разных сочинений в стихах и в прозе Михайлы Васильевича Ломоносова. СПб., 1803.
- Ломоносов 1911 — Ломоносовский сборник / Сост. Н.А. Голубцов. Архангельск, 1911.
- Ломоносов 1962 — М.В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников / Сост. Г.Е. Павлова. М.; Л., 1962.
- Ломоносов 1986 — *Ломоносов М.В.* Избранные произведения / Вступ. ст., сост. и примеч. А.А. Морозова. Л., 1986.
- Ломоносов 2004 — Михаил Васильевич Ломоносов [Сборник материалов] / Изд. подгот. Е.В. Бронникова. М., 2004.
- Ломоносов 2011 — Михаил Ломоносов глазами современников / Сост., подгот. текста и примеч. Г.Г. Мартынова; Под ред. Б.А. Градовой. М., 2011.
- Лонг 1904 — Дафнис и Хлоя. Роман Лонгуса [о любви пастушка и пастушки на острове Лесбосе] / Пер. Д.С. Мережковского. СПб., 1904.
- Лотман 1993 — *Лотман Ю.М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки. С. 127–137.
- Лотман 1995 — *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995.
- Лотман 1996 — *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семносфера — история. М., 1996.
- Лысцов 1983 — *Лысцов В.П.* М.В. Ломоносов в русской историографии 1750–1850-х годов. Воронеж, 1983.
- Люблю я вас 1989 — Люблю я вас, богини пеня. Музыка в произведениях русских поэтов. XVIII век — октябрь 1917. М., 1989.
- Любомудров 1899 — *Любомудров С.И.* Античный мир в поэзии Пушкина. М., 1899.
- Мазур 1999 — *Мазур Н.Н.* «Недодносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вяч.Вс. Иванова. М., 1999. С. 140–168.
- Мазур 2001 — *Мазур Н.Н.* Пушкин и «московские юноши»: вокруг

- проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 54–105.
- Мазур 2006 — *Мазур Н.Н.* «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006. С. 343–372.
- Майофис 2008 — *Майофис М.Л.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.
- Макогоненко 1974 — *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974.
- Малафеев 2004 — *Малафеев К.А.* «Я думал стихами...»: Историко-документальные очерки о лирических стихотворениях А.С. Пушкина. 2-е изд., доп. М., 2004.
- Малкина 2007 — *Малкина В.Я.* К вопросу о циклообразующей функции четырехстопного хоря в лирике А.С. Пушкина («Дорожные жалобы») // Филологический журнал. 2007. № 2. С. 115–128.
- Малкина 2008 — *Малкина В.Я.* О семантике четырехстопного хоря в лирике А.С. Пушкина 1825–1830 гг. // В свете исторической поэтики: Книга памяти С.Н. Бройтмана: Статьи и воспоминания. М., 2008. С. 75–85.
- Мальчукова 1986 — *Мальчукова Т.Г.* О жанровых традициях в «анфологических эпиграммах» А.С. Пушкина // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сборник. Петрозаводск, 1986. С. 64–82.
- Мальчукова 1990 — *Мальчукова Т.Г.* «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» в лирике А.С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики: Исследования и материалы: Межвуз. сборник. Петрозаводск, 1990. С. 48–72.
- Мальчукова 1994 — *Мальчукова Т.Г.* О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820–1830-х гг. // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов. Петрозаводск, 1994. С. 84–130 (Проблемы исторической поэтики. Вып. 3).
- Мальчукова 1997 — *Мальчукова Т.Г.* Античные и христианские традиции в поэзии А.С. Пушкина. Петрозаводск, 1997. Кн. 1.
- Марков 1987 — *Марков С.Л.* Пушкиниана / [Публ. М.В. Бакариус] // Венок Пушкину (1837–1987). М., 1987. С. 218–226 (Альманах библиофила. Вып. 23).
- Мартыненко 2016 — *Мартыненко А.И.* «Антологические стихотворения» Е.А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте // Русская филология. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2016. Вып. 27. С. 54–64.
- Махов, Морозов 1999 — *Махов А.Е., Морозов И.А.* «Играющий бес»: К интерпретации понятия игры у Пушкина // Университетский пушкинский сборник. М., 1999. С. 94–101.
- Медриш 1996 — *Медриш Д.Н.* Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина //

ЛИТЕРАТУРА

- Московский пушкинист. М., 1996. Вып. III. С. 110–125.
- Медриш 2003 — *Медриш Д.Н.* В со-творчестве с народом: Народная традиция в творчестве А. С. Пушкина. Волгоград, 2003.
- Медриш 2006 — *Медриш Д.Н.* Луна или месяц?: Из наблюдений над поэтикой А.С. Пушкина // Пушкин в XXI веке: Сборник в честь В.С. Непомянувшего. М., 2006. С. 321–330.
- Мейер 1956 — *Мейер Г.* Баратынский и Пушкин (Вокруг старого спора) // Возрождение. 1956. Т. LIV. С. 104–113.
- Мейер 1999 — *Мейер Г.* Черный человек. Идеино-художественный замысел «Моцарта и Сальери» // Пушкин в эмиграции. 1937 / Изд. подгот. В. Перельмутер. М., 1999. С. 464–473.
- Мейлах 1937 — *Мейлах Б.С.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937.
- Мерзляков 1812 — *Мерзляков А.Ф.* О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном // Вестник Европы. 1812. № 21–22. С. 24–91.
- Мерзляков 1827 — *Мерзляков А.Ф.* Шувалов и Ломоносов. Лирико-драматическое стихотворение. Читано в торжеств. собрании Совета Имп. Моск. университета, января 12 дня 1827 года. М., 1827.
- Мерзляков 1958 — *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. Л., 1958.
- Мильчина 2013 — *Мильчина В.А.* Пушкин и Виктор Гюго: мстительный перевод из «Кромвеля» и «львиный рев» Мирабо // Немусыкальное приношение, или Allegro Affettuoso: Сборник статей к 65-летию Б.А. Каца. СПб., 2013. С. 220–232.
- Могила 1831 — [*Могила П.*] Православное исповедание католической и апостольской церкви восточной / Пер. с греч. языка. 4-е изд. М., 1831.
- Модзалевский 1903 — *Модзалевский Б.Л.* Каталог библиотеки села Тригорского // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1903. Вып. 1. С. 19–51.
- Модзалевский 1909 — *Модзалевский Б.Л.* Автографы стихотворений Пушкина «Я здесь, Инезилья» и «Рифма» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1909. Вып. 12. С. 1–6.
- Модзалевский 1933 — *Модзалевский Л.Б.* Новые материалы об изданиях Пушкина (1831–1837) // Звенья. М.; Л., 1933. Вып. II. С. 241–253.
- Модзалевский 1935 — *Модзалевский Л.Б.* Примечания // Пушкин А.С. Письма, 1831–1833 / Под ред. Л.Б. Модзалевского. М.; Л., 1935. С. 119–672.
- Модзалевский 1937 — *Модзалевский Л.Б.* Пушкин о Ломоносове // Резец. 1937. № 1. Январь. С. 31–32.
- Модзалевский, Томашевский 1937 — *Модзалевский Л.Б., Томашевский Б.В.* Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л., 1937.
- Мордовченко 1959 — *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959.
- Муравьев 1967 — *Муравьев М.Н.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.И. Кулаковой. Л., 1967.

- Муравьева 1989 — *Муравьева О.С.*
Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 21–32.
- Муравьева 2009 — *Муравьева О.С.*
Делибаш // Пушкинская энциклопедия. Произведения. СПб., 2009. Вып. 1: А–Д. С. 425–426.
- Мурьянов 1996 — *Мурьянов М.Ф.*
Рождение трагедии «Моцарт и Сальери» / Публ. И.В. Мурьяновой // Вестник РАН. 1996. Т. 66. № 1. С. 63–69.
- Мясоедова 1985 — *Мясоедова Н.К.*
Об источниках статьи Пушкина о Байроне // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 184–193.
- Надеждин 1972 — *Надеждин Н.И.*
Литературная критика. Эстетика / Вступ. ст., сост. и коммент. Ю.В. Манна. М., 1972.
- Найдич 1952 — *Найдич Э.* Пушкин и художник Г.Г. Гагарин. По новым архивным материалам // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. С. 269–278.
- Немзер 1987 — *Немзер А.С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В.А. Жуковского // Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С. «Свой подвиг свершив...»: О судьбе произведений Г.Р. Державина, К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского. М., 1987. С. 155–264.
- Немировский 2003 — *Немировский И.В.* Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб., 2003.
- Непомнящий 1962 — *Непомнящий В.* Симфония жизни (О тетралогии Пушкина) // Вопросы литературы. 1962. № 2. С. 113–131.
- Непомнящий 1973 — *Непомнящий В.* К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 124–168.
- Непомнящий 1987 — *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. 2-е изд. М., 1987.
- Непомнящий 1997 — *Непомнящий В.С.* Из заметок составителя при подготовке этой книги // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / Сост. и коммент. В.С. Непомнящего. М., 1997. С. 843–914.
- Непомнящий 2001 — *Непомнящий В.* Пушкин: Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. М., 2001. Т. 1–2.
- Никитенко 1955 — *Никитенко А.В.* Дневник: В 3 т. / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Я. Айзенштока. М., 1955–1956.
- Николаев 1995 — *Николаев С.И.* Польская параллель к «Рифме» А.С. Пушкина // Русская литература. 1995. № 3. С. 248–251.
- Николаев 2002 — *Николаев О.Р.* Фольклорная символика дороги и поэзия А.С. Пушкина // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве. В честь Н.М. Герасимовой. СПб., 2002. С. 60–77.
- Николаев 2004 — *Николаев Н.И.* «Миф о Ломоносове» в историко-литературных представлениях А.С. Пушкина // Res philologica. Архангельск, 2004. Вып. 4. С. 193–197.
- Николаев 2005 — *Николаев Н.И.* «Миф о Ломоносове» и его оценка Пушкиным // Наукowy вісник Ізмайлського державного гуманітарного університету. Ізмаїл, 2005. Вып. 18. С. 103–107.

- Николаев 2010 — Николаев Н.И. Пушкин и история «Ломоносовского мифа» // Вестник Поморского университета. Серия «Гуманитар. и социал. науки». 2010. № 4. С. 74–78.
- Николаева 1996 — Николаева Т.М. «Бусый волк» Игорь и «оборотничество» пушкинских героев: [«Руслан и Людмила», «Полтава», «Евгений Онегин»] // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сборник к 60-летию А.А. Зализняка. М., 1996. С. 660–668.
- Николаева 1997 — Николаева Т.М. «Слово о полку Игореве»: Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997.
- Новиков 1772 — Опыт исторического словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий, и словесных преданий собрал Николай Новиков. СПб., 1772.
- Новикова 1995 — Новикова М.А. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995.
- Новичкова 1995 — Новичкова Т.А. Русский демонологический словарь. СПб., 1995.
- Новов 1985 — Новов С. А древо жизни вечно зеленеет... // Литературная учеба. 1985. № 1. С. 180–186.
- Нусинов 1941 — Нусинов И. Пушкин и мировая литература. М., 1941.
- ОА 1899–1913 — Остафьевский архив князей Вяземских / Под ред. и с примеч. В.И. Саитова, П.Н. Шеффера. СПб., 1899–1913. Т. I–V.
- Оксман 1930 — Оксман Ю.Г. Пушкин и Колосова // Каратыгин П.А. Записки. Новое изд. по рукописи / Под ред. Б.В. Казанского при участии Ю.А. Нелидова, Ю.Г. Оксмана и Н.С. Цемша. Л., 1930. Т. 2. С. 310–322.
- Ольхин 1846 — Систематический реэстр русским книгам с 1831 по 1846 год / [Сост. И.П. Быстров]; Изд. М.Д. Ольхина. СПб., 1846.
- Осват 2001 — Осват К.А. Об «одическом диптихе» Пушкина: «Стансы» и «Друзьям» (Материалы к интертекстуальному комментарию) // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 133–142.
- Остолопов 1821 — Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. I–III.
- Панкратова, Хализев 1984 — Панкратова И., Хализев В. Восемь книг «Болдинских чтений» // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 237–253.
- Перевощиков 1822 — Перевощиков В.М. Материалы для истории российской словесности. Михаил Васильевич Ломоносов // ВЕ. 1822. № 17. Сентябрь. С. 3–20; № 18. Сентябрь. С. 81–112.
- Песков 1995 — Песков А.М. Пушкин и Баратынский. Материалы к истории литературных отношений // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 239–270.
- Петрунина 1983 — Петрунина Н.Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. № 2. С. 70–89.

- Пильщикова 1999 — *Пильщикова И.А.* «Отзыв» у Баратынского: слово и значение // *Язык. Культура. Гуманитарное знание: Научное наследие Г.О. Винокура и современность.* М., 1999. С. 282–295.
- Пильщикова 2007 — *Пильщикова И.А.* *Nomina si nescis...*: (Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского) // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Т.В. Цивьян. М., 2007. С. 70–81.
- Пильщикова 2013 — *Пильщикова И.А.* «Ante hoc, ergo propter hoc»: Еще раз о критериях интертекстуальности, или «Случайные» и «неслучайные» сближения: (на материале поэзии пушкинской эпохи) // *Случайность и непредсказуемость в истории культуры: Материалы Вторых Лотмановских дней в Таллинском университете (4–6 июня 2010 г.).* Таллинн, 2013. С. 188–207.
- Плетнев 1885 — *Плетнев П.А.* *Сочинения и переписка / Изд. Я.К. Грота.* СПб., 1885. Т. 1–3.
- Плутарх 1820 — *Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей...* / Пер. с греч. С. Дестунис. С историческими и критическими примечаниями, с географическими картами и изображениями славных мужей. СПб., 1820. Ч. 12.
- Поддубная 1980 — *Поддубная Р.* *Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл.* Сентябрь. Статья вторая // *Studia rossica posnaniensia. Zeszyt XIII* — 1979. Poznań, 1980. S. 3–44.
- Полевой 1837 — *Каталог книг, продающихся в книжной лавке К.А. Полевого, в Москве...* М., 1837.
- Полевой 1843 — *Каталог книг, периодических изданий и ландакарт, продающихся в книжных магазинах К.А. Полевого...* в Москве, в С.-Петербурге... М., 1843.
- Померанцева 1975 — *Померанцева Э.В.* *Мифологические персонажи в русском фольклоре.* М., 1975.
- Пономарева, Шор 1999 — *Пономарева Г.М., Шор Т.* *Сергей Штейн: миф и реальность // Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение.* Тарту, 1999. Вып. III. С. 317–331.
- Поэты XVIII века — *Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г.П. Макогоненко, сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Сермана; биогр. справки И.З. Сермана; подгот. текста и примеч. Н.Д. Кочетковой.* Л., 1972. Т. 1–2.
- Поэты 1790–1810-х — *Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. ст. и сост. Ю.М. Лотмана; подгот. текста М.Г. Альгшуллера; вступ. заметки, биогр. справки и примеч. М.Г. Альгшуллера и Ю.М. Лотмана.* Л., 1971.
- Поэты 1820–1830-х — *Поэты 1820–1830-х годов / Вступ. ст. и общ. ред. Л.Я. Гинзбург; биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В.Э. Вацура.* Л., 1972. Т. 1–2.
- ППК-1 — *Пушкин в прижизненной критике / Под общ. ред. В.Э. Вацура, С.А. Фомичева.* СПб., 1996. Т. 1: 1820–1827.
- ППК-2 — *Пушкин в прижизненной критике / Под общ. ред.*

ЛИТЕРАТУРА

- Е.О. Ларионовой. СПб., 2001. Т. 2: 1828–1830.
- ППК-3 — Пушкин в прижизненной критике / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб., 2003. Т. 3: 1831–1833.
- Проскурин 1999 — *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Проскурин 2007 — *Проскурин О.А.* [Комментарии к «Руслану и Людмиле»] // Пушкин. Сочинения. Комментированное изд. / Под общ. ред. Д.М. Бетеа. М., 2007. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. С. 18–144 (2-я паг.).
- Проскурин 2015 — *Проскурин О.* Оборотничество в «Бесах» Пушкина: генезис и функция // Русский язык и культура: Изучение, методы, подходы и интерпретации. М., 2015. С. 70–89.
- ПСЗРИ 1830 — Полное собрание законов Российской Империи, с 1649 года. [Собрание первое.] СПб., 1830. Т. 34: 1817.
- Путеводитель 1931 — Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931.
- Пушкин 1831 — [Пушкин А.С.] Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П. СПб., 1831.
- Пушкин 1833 — Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. СПб., 1833.
- Пушкин 1837 — Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. 3-е изд. СПб., 1837.
- Пушкин 1855–1857 — Сочинения Пушкина. Изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855–1857. Т. 1–7.
- Пушкин 1859–1860 — *Пушкин А.С.* Сочинения / Под ред. Г.Н. Геннади. СПб., 1859–1860.
- Пушкин 1880–1881 — Сочинения А.С. Пушкина. 3-е изд., испр. и доп., под ред. П.А. Ефремова. СПб., 1880–1881.
- Пушкин 1887а — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений / Под ред. П.А. Ефремова. изд. СПб., 1887. Т. I–VII.
- Пушкин 1887б — Сочинения А.С. Пушкина / Под ред. и с объяснительными примеч. П.О. Морозова. СПб., 1887. Т. I–VII.
- Пушкин 1903–1906 — Сочинения и письма А.С. Пушкина / Под ред. П.О. Морозова. СПб., 1903–1906. Т. I–VIII.
- Пушкин 1905 — Сочинения А.С. Пушкина / Ред. П.А. Ефремова. СПб., 1905. Т. VIII: Примечания, добавления и поправки.
- Пушкин 1907–1915 — *Пушкин А.С.* [Собрание сочинений] / Под ред. С.А. Венгерова. СПб.; Пг., 1907–1915. Т. 1–6.
- Пушкин 1924 — *Пушкин А.С.* Сочинения / Под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1924.
- Пушкин 1930–1931 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1930–1931 (Прилож. к журналу «Красная нива» на 1930 г.).
- Пушкин 1934 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. Демьяна Бедного, А.В. Луначарского, П.Н. Сакулина, В.И. Соловьева, М.А. Цявловского, П.Е. Щеголева. 2-е изд. М.; Л., 1934.
- Пушкин 1935–1938 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 9 т. / Под общ. ред. Ю.Г. Оксмана и М.А. Цявловского. М.; Л., 1935–1938.

- Пушкин 1935а — *Пушкин А.С.*
Сочинения / Ред., биогр. очерк
и примеч. Б. Томашевского;
вступ. ст. В. Десницкого.
Л., 1935.
- Пушкин 1935б — *Пушкин А.С.*
Драматические произведения /
Подгот. текста и примеч. Б. То-
машевского. Л., 1935.
- Пушкин 1937–1959 — *Пушкин А.С.*
Полное собрание сочинений,
1837–1937: В 17 т. М.; Л.,
1937–1959.
- Пушкин 1940 — *Пушкин А.С.*
[Сочинения] / Под общ. ред.,
вступ. ст., ред. и примеч
Б.С. Мейлаха. Т. 1–3. Л., 1940.
- Пушкин 1949 — *Пушкин А.С.* Сти-
хи. Сборник для детей младше-
го возраста. М.; Л., 1949.
- Пушкин 1955 — *Пушкин А.С.* Сти-
хотворения / Вступ. ст., подгот.
текста и примеч. Б.В. Томаше-
вского. 2-е изд. Л., 1955.
Т. 1–3.
- Пушкин 1959–1962 — *Пушкин А.С.*
Собрание сочинений: В 10 т. /
Под общ. ред. Д.Д. Благого,
С.М. Бонди, В.В. Виноградова,
Ю.Г. Оксмана. М., 1959–1962.
- Пушкин 1969 — *Пушкин А.С.*
Собрание сочинений: В 6 т.
М., 1969.
- Пушкин 1974–1978 — *Пушкин А.С.*
Собрание сочинений: В 10 т.
М., 1974–1978.
- Пушкин 1977–1979 — *Пушкин А.С.*
Полное собрание сочинений:
В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979.
- Пушкин 1997 — Стихотворения
Александра Пушкина / Изд.
подгот. Л.С. Сидяков; отв.
ред. Ю.М. Лотман и С.А. Фо-
мичев. 2-е изд., стереотип.
СПб., 1997.
- Пушкин 1999 — *Пушкин А.С.* Пол-
ное собрание сочинений: В 20 т.
СПб., 1999–... 1999. Т. 1; 2004.
Т. 2. Кн. 1; 2009. Т. 7; 2015. Т. 2.
Кн. 2 (издание продолжается).
- Пушкин в воспоминаниях 1998 —
Пушкин в воспоминаниях со-
временников. 3-е изд. / Вступ.
ст. В.Э. Вацуру; сост. и примеч.
В.Э. Вацуру, М.И. Гиллельсона,
Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович
и др. СПб., 1998. Т. 1–2.
- Пушкин 1814 — [Пушкин И.И.]
Об эпиграмме и надписи древ-
них (Из Ла-Гарпа) // Вестник
Европы. 1814. Ч. 77. № 18.
С. 115–119 (подпись: — ЪЪ—).
- Рабочие тетради 1995–1997 —
Пушкин А.С. Рабочие тетради:
[В 8 т. Факсимильное изд.] /
Рук. проекта Э. Холл, С.А. Фо-
мичев. СПб.; Лондон; Болонья,
1995–1997.
- Раич 1821 — Виргилиевы Георгики /
Пер. А. Р... [С.Е. Раич]. М., 1821.
- Рак 2004а — *Рак В.Д.* Боулз // Пуш-
кин и мировая литература.
Материалы к «Пушкинской
энциклопедии». СПб., 2004.
С. 67–68 (Пушкин. Исследо-
вания и материалы. Т. 18–19).
- Рак 2004б — *Рак В.Д.* Жуи // Пуш-
кин и мировая литература.
Материалы к «Пушкинской
энциклопедии». СПб., 2004.
С. 144–145 (Пушкин. Исследо-
вания и материалы. Т. 18–19).
- Рак 2004с — *Рак В.Д.* Корнуолл //
Пушкин и мировая литерату-
ра. Материалы к «Пушкинской
энциклопедии». СПб., 2004.
С. 174–175 (Пушкин. Исследо-
вания и материалы. Т. 18–19).
- Рак 2004д — *Рак В.Д.* Прижиз-
ненная известность Пушкина
за рубежом // Пушкин и миро-
вая литература. Материалы
к «Пушкинской энциклопе-
дии». СПб., 2004. С. 245–287
(Пушкин. Исследования и ма-
териалы. Т. 18–19).

ЛИТЕРАТУРА

- Рак 2005 — *Рак В.Д.* О гипотетическом пушкинском цикле «Эпиграммы во вкусе древних» // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 260–278.
- Раменский 2003 — *Раменский О.Е.* Образ М.В. Ломоносова в русской литературе XVIII–XX веков // Проблемы культуры, языка, воспитания: сборник научных трудов / Науч. ред. Т.В. Симашко. Архангельск, 2003. Вып. 5. С. 61–68.
- Распоряжения по цензуре 1862 — Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862.
- Рассадин 1977 — *Рассадин С.* Драматург Пушкин: поэтика, идеи, эволюция. М., 1977.
- Ровинский 1886–1889 — *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов: Изд. с 700 фототип. портр.: В 4 т. СПб., 1886–1889.
- Рогов 2004 — *Рогов К.Ю.* (Не)известная эпиграмма Пушкина: К творческой истории VII главы «Евгения Онегина» // Лотмановский сборник. М., 2004. Вып. 3. С. 196–214.
- Родные поэты 1958 — Родные поэты: Стихотворения русских поэтов-классиков XIX и начала XX века. М., 1958.
- Розанов 1928 — *Розанов М.Н.* Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1928. Вып. 37. С. 11–41.
- Розанов 1937 — *Розанов М.Н.* Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР. Отд. общественных наук. 1937. № 2–3. С. 375–412.
- Розанов 1990 — *Розанов В.В.* Кое-что новое о Пушкине // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX в. М., 1990. С. 182–191.
- Ронен 2000 — *Ронен О.* Подражательность, антипародия, интertextуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 255–261.
- Ронен 2005 — *Ронен О.* Каламбур // Звезда. 2005. № 1. С. 228–233.
- Рукою Пушкина 1935 — Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М.А. Цявловского, Л.Б. Модзалевского, Т.Г. Зенгер. М.; Л., 1935.
- Сакулин 1902 — *Сакулин П.Н.* Взгляд Жуковского на поэзию // Вестник воспитания. 1902. № 5. С. 61–97.
- Сандомирская 1982 — *Сандомирская В.Б.* Рабочая тетрадь Пушкина 1828–1833 гг. (ПД № 838): (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 238–271.
- САРС 1789–1794 — Словарь Академии Российской. СПб., 1789–1794. Ч. 1–6.
- САРС 1806–1822 — Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб., 1806–1822. Ч. 1–6.
- Сахаров 1836 — Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, собранные И. Сахаровым. СПб., 1836. Ч. 1.
- Сахаров 1849 — Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. СПб., 1849. Т. 2. Кн. 5–8.
- Свиньин 1817 — *Свиньин П.П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. [Кн. II]. СПб., 1817.

- Свиныйн 1997 — *Свиныйн П.П.*
Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1997.
- Севергин 1805 — *Севергин В.М.*
Слово похвальное Михаилу Васильевичу Ломоносову, читанное в Императорской Российской академии... СПб., 1805.
- Семенов 1995 — *Семенов Л.Е.*
Жуковский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века / Под. ред. И.В. Карташевой. Тверь, 1995. С. 11–25.
- Семенов 2010 — *Семенов В.П.* «Девушка с кувшином». История знаменитого фонтана. СПб., 2010.
- Серман 1958 — *Серман И.З.* Один из источников «Моцарта и Сальери» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 390.
- Синявский, Цявловский 1914 — Пушкин в печати. 1814–1837 / Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. М., 1914.
- Синявский, Цявловский 1938 — Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни / Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. 2-е изд., испр. М., 1938.
- Сиповский 1907 — *Сиповский В.В.*
Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907.
- Склябовский 1819 — *Склябовский А.В.* Опыты в стихах. Харьков, 1819.
- Слинина 1977 — *Слинина Э.В.*
Лирический цикл А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)» // Пушкинский сборник. Л., 1977. С. 3–15.
- Слонимский 1937 — *Слонимский А.Л.* [Комментарий к «Анчару»] // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. / Общ. ред. А.Л. Слонимского. М., 1937. Т. 1. С. 717–718.
- Слонимский 1959 — *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959.
- Слонимский 1974 — *Слонимский Ю.* Балетные строки Пушкина. Л., 1974.
- Смирдин 1832a — Реестр русским книгам, продающимся в книжном магазине... Александра Смирдина. СПб., 1832.
- Смирдин 1832b — Второе прибавление к Росписи российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина. СПб., 1832.
- Смирдин 1858 — Каталог книгопродавца двора е. и. в. А. Смирдина (сына) и К°. СПб., 1858.
- Смирнов 1994 — *Смирнов И.П.* Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Смирнов-Сокольский 1962 — *Смирнов-Сокольский Н.П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.
- Смолицкий 2008 — *Смолицкий Г.А.* Шишков о Ломоносове: Чтение в «Беседе любителей русского слова» как программный документ // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 21–30.
- Собрание Маркова 2007 — Собрание С.Л. Маркова / Сост. М.В. Бокариус, Н.Г. Захаренко. СПб., 2007.
- Соловьева 1964 — Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкин-

ЛИТЕРАТУРА

- ский Дом после 1937 года. Краткое описание / Сост. О.С. Соловьева. М.; Л., 1964.
- Сомов 1984 — *Сомов О.М.* Были и небылицы / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.Н. Петруниной. М., 1984.
- СРЯ XVIII — *Словарь русского языка XVIII века* / Гл. ред. Ю.С. Сорокин. Л., 1984–1991. Вып. 1–6; СПб., 1992–... Вып. 7–... (издание продолжается).
- Степанов 1959 — *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина: Очерки и этюды. М., 1959.
- Степанов 2002 — *Степанов В.П.* Неизданные тексты И.М. Долгорукова // XVIII век. СПб., 2002. Вып. 22. С. 419–430.
- Стефанович 1972 — *Стефанович В.Н.* «Достойным похвала — ничтожеству обиды» // Русская речь. 1972. № 6. С. 28–34.
- Стих 1832 — Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1832. Ч. III.
- Стих 1835 — Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1835. Ч. IV.
- Стойчев 1956 — *Стойчев И.К.* Заметки о Пушкине // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 230–235.
- Стонтон 1804 — *Стонтон Г.* Путешествие во внутренность Китая и в Тартарию, учиненное в 1792-м, 1793-м, 1794-м годах Лордом Макартнеем, Посланником Англинского Короля при Китайском Императоре... / Пер. с фр. М., 1804. Т. 1.
- Стрежнев 1989 — *Стрежнев И.В.* «К студеным северным волнам»: А.С. Пушкин и Беломорский Север. Литературнокраеведческие очерки. Архангельск, 1989.
- Строганов 2010 — *Строганов М.В.* Пушкин и Катенин: К истории стихотворения «Анчар» // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2010. № 4. С. 221–243.
- Строев 1836 — *Строев П.М.* Ключ к Истории Государства Российского Н.М. Карамзина. М., 1836. Ч. 1–2.
- Ступина 2012 — *Ступина Е.А.* Лицейский след в истории образа Татьяны: штрихи к портрету // Михайловская пушкиниана. Вып. 54. Материалы Михайловских Пушкинских чтений «...Одна великолепная цитата». Сельцо Михайловское, 2012. С. 110–118.
- Сумароков 1781 — *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1781. Ч. VII.
- Сумцов 1900 — *Сумцов Н.Ф.* Исследования о поэзии А.С. Пушкина // Харьковский Университетский Сборник в память А.С. Пушкина. Харьков, 1900. С. 1–350.
- Сурат 2009 — *Сурат И.З.* Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009.
- СЦСРЯ 1847 — *Словарь церковнославянского и русского языка*, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук. СПб., 1847. Т. I–IV.
- СЯП 2000 — *Словарь языка Пушкина* / Отв. ред. В.В. Виноградов и др. 2-е изд., доп. М., 2000. Т. 1–4.
- Табориская 1995 — *Табориская Е.М.* Онтологическая лирика Пушкина 1826–1836 годов // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 76–96.

- Татауров, Стрежнев 1990 — *Татауров П.П. ...И слово это было — Россия; Стрежнев И.В.* «Спаси меня... Соловецким монастырем». Очерки. М., 1990.
- Тахо-Годи 1999 — *Тахо-Годи Е.А.* Мироощущение и судьба поэта в стихотворении А.С. Пушкина «Стрекотунья белобока» // Университетский пушкинский сборник. М., 1999. С. 121–133.
- Тимофеев 1982 — *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М., 1982.
- Тит Ливий 1989 — *Тит Ливий.* История Рима от основания города: В 3 т. / Отв. ред. Е.С. Голубцова. М., 1989. Т. 1.
- Толстой 1984 — *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.И. Прохорова. Л., 1984.
- Томашевский 1917 — *Томашевский Б.В.* Источники стихотворений «Все мое — сказало золото» и «Глухой глухого звал» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1917. Вып. 28. С. 56–64.
- Томашевский 1925 — *Томашевский Б.В.* Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.
- Томашевский 1927 — *Томашевский Б.В.* Французские дела 1830–1831 гг. // Пушкин А.С. Письма к Е.М. Хитрово. 1827–1832. Л., 1927. С. 301–361.
- Томашевский 1934 — *Томашевский Б.В.* Из пушкинских рукописей // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 273–318.
- Томашевский 1935 — *Томашевский Б.В.* Каменный гость [Комментарии] // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений / Ред. Д.П. Якубович. Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 547–578.
- Томашевский 1937 — *Томашевский Б.В.* Пушкин и Лафонтен // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. [Вып.] 3. С. 215–254.
- Томашевский 1939 — *Томашевский Б.В.* Белкин и Гиббон // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Вып.] 4/5. С. 483–485.
- Томашевский 1958 — *Томашевский Б.В.* Строчка Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 49–184.
- Томашевский, Вольперт 2004 — *Томашевский Б.В., Вольперт Л.И.* Лебрен // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 187–188 (Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19).
- Топорков 2010 — *Топорков А.Л.* Русский волк-оборотень и его английские жертвы // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 140–151.
- Турбин 1978 — *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978.
- Тургенев 1872 — Письма Ал.И. Тургенева Н.И. Тургеневу. Лейпциг, 1872.
- Тынянов 1969 — *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники / Отв. ред. В.В. Виноградов; Коммент. А.Л. Гришунина, А.П. Чудакова М., 1969.
- Тютчев 1987 — *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Н.Я. Берковского; Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л., 1987.

ЛИТЕРАТУРА

- Улитин 1840 — Реэстр русским книгам, находящимся в библиотеке для чтения Н.Н. Улитина. М., 1840.
- Устюжанин 1974 — *Устюжанин Д.* Маленькие трагедии А.С. Пушкина. М., 1974.
- Ушаков 1829 — У[шаков] В. Русский театр. Белая волшебница, опера в трех действиях; Две записки, водевиль; Переход через Балканы, интермедия (бенефис г-на Булахова, 18-е декабря) // Московский телеграф. 1829. Ч. 30. № 24. С. 495–508.
- Ушаков 1830 — У[шаков] В. Московский немецкий театр. Дон Жуан, опера в 2-х действиях, музыка Моцарта // Московский телеграф. 1830. Ч. 34. № 13. С. 106–117.
- Ушаков 1836 — *Ушаков Н.И.* История военных действий в Азиатской Турции, в 1828 и 1829 годах. СПб., 1836. Ч. II.
- Файбисович 2004 — *Файбисович В.М.* Катулл // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 163–165 (Пушкин: Исследования и материалы. Т. 18–19).
- Фаустов 2000 — *Фаустов А.А.* Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000.
- Федута 2009 — *Федута А.И.* Письма прошедшего времени. Материалы к истории литературы и литературного быта Российской Империи. Минск, 2009.
- Фомичев 1986 — *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: творческая эволюция. Л., 1986.
- Фомичев 2001 — *Фомичев С.А.* Служенье муз: О лирике Пушкина. СПб., 2001.
- Фортунагов 1999 — *Фортунагов Н.М.* Бесы: Душа поэта и поэтическая структура произведения // Фортунагов Н.М. Эффект Болдинской осени. А.С. Пушкин: сентябрь — ноябрь 1830 года. Наблюдения и раздумья. Нижний Новгород, 1999. С. 253–265.
- Францев 1931 — *Францев В.А.* К творческой истории «Моцарта и Сальери» // *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii. Ročník X. Praha, 1931. Str. 316–342.*
- Фридендер 1983 — *Фридендер Г.М.* Поэтический диалог Пушкина с П.А. Вяземским // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 164–173.
- Фридман 1980 — *Фридман Н.В.* Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980.
- Фризман 1967 — *Фризман Л.Г.* К истории журнала «Европеец» // Русская литература. 1967. № 2. С. 117–126.
- Фризман 1980 — *Фризман Л.Г.* А.С. Пушкин и «Северные цветы» // Северные цветы на 1832 год / Изд. подгот. Л.Г. Фризман. М., 1980. С. 295–337.
- Фролова 2000 — *Фролова Е.В.* Музыкальная драматургия трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. СПб., 2000. Вып. 2 (41). С. 225–238.
- Хвостов 1821 — *Хвостов Д.И.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1821. Ч. I.
- Хвостов 1822 — *Хвостов Д.И.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1822. Ч. III.
- Хвостов 1827 — *Хвостов Д.И.* Разные стихотворения графа Хвостова, сочиненные после полного собрания. СПб., 1827. Т. V.

- Хвостов 1829 — *Хвостов Д.И.*
Полное собрание стихотворений. СПб., 1829. Т. IV: Басни и сказки.
- Хетсо 1973 — *Хетсо Г.* Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973.
- Хитрова 2004 — *Хитрова Д.М.*
Литературная позиция Баратынского и эстетические споры конца 1820-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2004. Вып. 3. С. 149–180.
- Хитрова 2009 — *Хитрова Д.М.*
Стихотворение Пушкина «Рифма, звучная подруга...»: Генеалогия и семантика лирического нарратива // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 81–126.
- Ходанен, Озерова 2008 — *Ходанен Л.А., Озерова А.В.* Мотив дороги в лирике А. С. Пушкина 1820–1830-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета. 2008. № 2. С. 202–205.
- Хрусталева 1833 — Реэстр российским книгам, продающимся... в книжной лавке О.И. Хрусталева. М., 1833.
- Цензоры 2013 — Цензоры Российской империи, конец XVIII — начало XX века: Библиографический справочник. СПб., 2013.
- Цявловская 1959 — *Цявловская Т.Г.*
Примечания [к стихотворениям 1823–1836] // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. М., 1959. Т. 2. С. 661–781.
- Цявловский 1921 — *Цявловский М.А.* Неизданное письмо Пушкина // Культура театра. Журнал московских ассоциированных театров. 1921. № 5. С. 30–33.
- Цявловский 1962 — *Цявловский М.А.* Пушкин и «Слово о полку Игореве» // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 207–239.
- Черейский 1989 — *Черейский Л.А.*
Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1989.
- Черняев 1900 — *Черняев Н.И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900.
- Чулков 1786 — [Чулков М.Д.]
Абвега русских суевений, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шеманства и проч. СПб., 1786.
- Чумаков 1979 — *Чумаков Ю.Н.* Ремарка и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 48–69.
- Чумаков 1981 — *Чумаков Ю.Н.* Два фрагмента сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 32–43.
- Чумаков 1999 — *Чумаков Ю.Н.*
Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 277–303.
- Шапир 2009 — *Шапир М.И.* Пушкин и Овидий: новые материалы: (Из комментариев к «Евгению Онегину») // Шапир М.И. Статьи о Пушкине. М., 2009. С. 109–115.
- Шаховской 1816 — *Шаховской А.А.*
Ломоносов, или Рекрут стихотворец. Опера водевиль в трех действиях. Представлена в первый раз <...> декабря 30 дня 1814 года. СПб., 1816.

ЛИТЕРАТУРА

- Шварцбанд 2014 — *Шварцбанд С.М.* Пушкин: опыт в стихах и прозе. СПб., 2014.
- Шестов 1905 — *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. (Опыт адогматического мышления). СПб., 1905.
- Шишков 1827 — Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, Российской Императорской Академии Президента и разных ученых обществ Члена. СПб., 1827. Ч. IX.
- Шишков 1870 — Записки, мнения и переписка адмирала А.С. Шишкова / Изд. Н. Киселева и Ю. Самарина. Berlin, 1870. Т. 1.
- Шоу 2002 — *Шоу Дж.Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М., 2002.
- Штейн 1926 — *Штейн С.* Пушкин и Кольридж (К вопросу о происхождении стихотворения «Анчар») // Звено (Париж). 1926. № 193. 10 октября.
- Штейн 1927 — *Штейн С.* Пушкин и Гофман: Сравнительное историко-литературное исследование. Дерпт, 1927 (= Acta et commentationes Universitatis Tartuensis [Dorpatensis]. В. Humaniora. XIII, 2. Tartu, 1928).
- Штейнпресс 1980 — *Штейнпресс Б.С.* Очерки и этюды. М., 1980.
- Штиллинг 1818 — Последние дни Юнга Штиллинга, или Шестая книга его жизни, начатая им самим, а оконченная Внуком и Зятем его. СПб., 1818.
- Штой 1793 — *Штой И.З.* Начальное руководство к наставлению юношества, или Первые понятия о вещах всякого рода, выбранные из Базедова, Перольта и других лучших сочинителей, писавших о воспитании, представленные в картинах и расположенные систематическим порядком. М., 1793. Ч. 1.
- Шульгин 1989 — *Шульгин А.В.* Какой сон видела Марья Гавриловна? О значении некоторых прилагательных, употребленных А.С. Пушкиным // Русская речь. 1989. № 1. С. 150.
- Щеглов 1902 — *Щеглов И.Л.* Новое о Пушкине. СПб., 1902.
- Эйгес 1930 — *Эйгес И.Р.* Пушкин и композитор Глинка // Московский пушкинист. Статьи и материалы / Под ред. М.А. Цявловского. М., 1930. Вып. II. С. 196–240.
- Эйгес 1936 — *Эйгес И.Р.* Массовые издания сочинений Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Вып.] 1. С. 329–333.
- Эйгес 1937 — *Эйгес И.Р.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937.
- Эткинд 1999 — *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.
- Эфрос 1933 — *Эфрос А.* Рисунки поэта. 2-е изд. М., 1933.
- Юрьева 1997 — *Юрьева И.Ю.* «Библию, Библию!»: Священное Писание в творчестве Пушкина // Московский пушкинист. М., 1997. Вып. IV. С. 119–143.
- Яacobсон 1987 — *Яacobсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Яковкин 1830 — *Яковкин И.Ф.* Описание села Царского, или спутник обозревающих оное... СПб., 1830.
- Яковлев 1821 — *Як[овле]в Ф.* Письмо к редактору // Вестник

- Европы. 1821. Ч. 117. № 5. С. 31–44.
- Яковлев 1828 — Опыт русской Анфологии, или Избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения / Собрано М. Яковлевым, издано И. Слепниным. СПб., 1828.
- Яковлев 1917 — *Яковлев Н.В.* «Последний литературный собеседник» Пушкина (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1917. Вып. 28. С. 5–28.
- Якубович 1934 — *Якубович Д.П.* Заметка об «Анчаре» // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 869–876.
- Якубович 1935 — *Якубович Д.П.* Введение [к комментариям] // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений / Ред. Д.П. Якубович. Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 367–384.
- Abrams 1971 — *Abrams M.H.* The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford, 1971.
- AF 1816 — *Anthologie Française*, ou choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, bons-mots, réparties, historiettes. Paris, 1816. Т. I–II.
- Alexander 1827 — *Alexander J.E.* Travels from India to England; Comprehending a Visit to the Burman Empire, and a Journey through Persia, Asia Minor, European Turkey, &c. In the Years 1825–1826. London, 1827.
- Anderson 2000 — *Anderson N.K.* Betrayal of a Calling: *Mozart and Salieri* // Puhskin. The Little Tragedies / Trans., with Critical Essays, by N.K. Anderson. New Haven; London, 2000.
- Angermüller 2000 — Antonio Salieri. Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, Bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit. Bd III: 1808–2000 / Gesamt. von R. Angermüller. Bad Honnef, 2000.
- Arnaud 1808 — *Oeuvres complètes de L'Abbé Arnaud*. Paris, 1808.
- Arnault 1827 — *Oeuvres de A.V. Arnault*. Critiques philosophiques et littéraires. Paris; Leipzig, 1827. Т. II (VII).
- Arnold 1803 — [*Arnold I.F.C.*] Mozarts Geist. Erfurt, 1803.
- Athénée 1791 — *Athénée*. Banquet des savans. Paris, 1791. Т. III.
- Aude, Tissot 1794 — [*Aude J., Tissot Ch.-L.*] *Cadet Roussell*, ou Le Café des aveugles; en deux actes fondus ensemble, L'un comédie-opera, l'autre, Tragédie en vers. Paris, 1794.
- Azaïs 1809 — *Azaïs P.H.* Des compensations dans les destinées humaines. Paris, 1809. Т. 1.
- Barbier 1832 — *Barbier A.* Iambes. Paris, 1832.
- Barre 1735 — [*de la Barre L.-F.-J.*] Histoire de la ville de Paris. Paris, 1735. Т. V.
- Barré 1810 — Les deux lions, vaudeville en un acte par M. Barré, Picard, Radet, et Desfontaines. Paris, 1810.
- Barrow 1806 — *Barrow J.* A Voyage to Cochinchina in the Years 1792 and 1793... London, 1806.
- Bastin 1985 — *Bastin J.* New Light on J. N. Foersch and the Celebrated Poison Tree of Java // Journal of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society. 1985. Vol. 58. Part 2. № 249. P. 25–44.

- Beaumarchais 1790 — [*Beaumarchais C. de*]. Tarare: mélodrame en cinq actes: représenté pour la première fois, sur le théâtre de l'Opéra, le 8 juin 1787: augmenté du couronnement de Tarare, représenté le 3 d'auguste 1790. Geneve; Paris, 1790.
- Beaumarchais 1826 — Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par La Harpe. Paris, 1826. T. I.
- Beaumarchais 1828 — Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages. Nouvelle édition. Paris, 1828. T. I–VI.
- Beckby 1957–1958 — Anthologia graeca, griechisch und deutsch / Ed. H. Beckby. München, 1957–1958. Bd. I–IV.
- Beethoven 1968 — Ludwig van Beethovens Konversationshefte / Hrsg. von K.-H. Köhler und G. Herre, unter Mitwirkung von I. Weinmann. Leipzig, 1968. Bd. 4.
- Beethoven 1970 — Ludwig van Beethoven. Konversationhefte / Hrsg. von K.-H. Köhler und G. Herre, unter Mitwirkung von P. Pötschner. Leipzig, 1970. Bd 5.
- Béranger 1827 — Chansons de P.-J. de Béranger. Bruxelles, 1827.
- Berelowitch 1987 — *Berelowitch W.* Les Démons (Besy) // Revue des études slaves. 1987. T. 59. Fasc. 1–2. P. 285–296.
- Betzwieser 1994 — *Betzwieser Th.* Exotism and Politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790) // Cambridge Opera Journal. 1994. Vol. 6. № 2 (July). P. 91–112.
- Bible 1815 — Le Nouveau Testament, selon la Vulgate. Réimprimé sur la traduction française de Le Maistre de Sacy. Aux frais de la Société Biblique Russe, pour l'Impression de la Bible. St. Pétersbourg, 1815.
- Bible 1817 — La sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduite sur la Vulgate par M. Le Maistre de Sacy. Au frais de la Société Biblique Russe. S. Pétersbourg, 1817.
- Bidou 1930 — *Bidou H.* Une lettre aux "Débats" en 1824 // Journal des débats politiques et littéraires. 1930. № 163. Juin 13. P. 1.
- Biographie 1819 — Biographie étrangère, ou galerie universelle, historique, civile, militaire, politique... Paris, 1819. T. II: N–ZVY.
- Biographie nouvelle 1824 — Biographie nouvelle, ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution Française, ont acquis de la célébrité par leur actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers... / Par MM. A. V. Arnault... et autres Hommes de lettres, Magistrats et Militaires. Paris, 1824. T. XIV: MONO–NAP.
- Biographie universelle 1821 — [*Michaud L.G.*] Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes <...> rédigé par une société de gens de lettres et de savants. Paris, 1821. T. XXX: MONTM–NAZ.
- Biographie universelle 1823 — [*Michaud L.G.*] Biographie universelle, ancienne et moderne... Paris, 1823. T. XXXIII: PARM–PF.
- Boele 1996 — *Boele O.* The North in Russian Romantic Literature. Amsterdam; Atlanta, 1996.

- Boileau 1823 — Oeuvres de Boileau Despréaux, avec les commentaires revus, corrigés et augmentés, par M. Viollet Le Duc. Paris, 1823.
- Boiste 1823 — *Boiste P.-C.-V.* Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et les étymologies... 6^{me} éd. Paris, 1823.
- Braunbehrens 1992 — *Braunbehrens V.* Maligned Master. The Real Story of Antonio Salieri. New York, 1992.
- Brillat-Savarin 1834 — [*Brillat-Savarin J.A.*] Physiologie du Goût, ou Méditations de gastronomie transcendante... 4^{me} édition. Paris, 1834. T. I.
- Brosses 1799 — Lettres historiques et critiques sur l'Italie, de Charles de Brosses, Premier Président au Parlement de Dijon, et Membre de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris. Avec des Notes relatives à la situation actuelle de l'Italie, et la liste raisonné des Tableaux et autres Monuments qui ont été apportés à Paris, de Milan, de Rome, de Venise etc. Paris, 1799. T. I–III.
- Brunel 1808 — *Brunel J.* Parnasse latin moderne, ou choix des meilleurs morceaux des poètes latins qui se sont le plus distingués depuis la renaissance des lettres jusqu'à nos jours, avec leurs notices et la traduction française... Lyon, 1808. T. 2.
- Bulwer-Lytton 1829 — Devereux, par l'auteur de *Pelham* et de *l'Enfant désavoué*. Paris, 1829.
- Bulwer-Lytton 1832 — Devereux, a Tale / By the author of "Pelham", "Eugene Aram", &c. Paris, 1832.
- Bürger 1823 — Gedichte von G.A. Bürger. Theil 1. Carlsruhe, 1823.
- Byron 1820–1821 — Oeuvres complètes de Lord Byron / Traduites de l'anglais par A.E. de Chastopalli [A.Pichot et E. de Salle]. Seconde éd., revue, corrigée et augmentée de plusieurs poèmes. Paris, 1820. T. 1–3; Oeuvres complètes de Lord Byron / Traduites de l'anglais par M. A. P*****. Paris, 1821. T. 4.
- Byron 1826 — The Works of Lord Byron: Complete in one volume. Francfort o. M., 1826.
- Byron Letters 1830a — Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of His Life by Th. Moore. London, 1830. Vol. 1–2.
- Byron Letters 1830b — Letters and Journals of Lord Byron, with Notices of His Life by Th. Moore: Complete in one volume. Francfort o. M., 1830.
- Byron Mémoires 1830 — Mémoires de Lord Byron, publiés par Thomas Moore, traduits de l'Anglais par M-me Louise Sw.-Belloc. Paris, 1830. Vol. 1–5.
- Campbell 1824 — Beauties of the British Poets / With notices, biographical and critical, by F. Campbell London, 1824. Vol. II.
- Campbell 1832 — *Campbell Th.* The Power of Russia // The Metropolitan: a Monthly Journal of Literature, Science, and the Fine Art. 1832. Vol. III. № 9. January. P. 92–94.
- Carmontelle 1822 — Proverbes dramatiques de Carmontelle. Paris, 1822. T. 2.
- Carpani 1824 — Lettera del sig. G. Carpani in difesa del M. Salieri calunniato dell' avvelenamento del M. Mozzard // Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti. 1824. T. XXXV. № 9 (Agosto e Settembre). P. 262–276.

- Carpentier 1825 — *Carpentier L.J.M.*
Le Gradus française, ou Dictionnaire de la langue poétique...
2^{me} éd. Paris, 1825. T. I–II.
- Catulle 1806 — Traduction complète des Poésies de Catulle, suivie des Poésies de Gallus et de la Veillée des Fêtes de Venus; Avec des Notes grammaticales, critiques, littéraires, historiques et mythologiques, les Parodies des Poètes latins modernes, et les meilleures Imitations des Poètes français; avec figures.
Par F. Noel, Auteur du Dictionnaire de la Fable. T. 1. Paris, 1806.
- Cavendish 2000 — *Cavendish Ph.*
Poetry as Metamorphosis: Aleksandr Pushkin's "Echo" and the Reshaping of the Echo Myth // The Slavonic and East European Review. 2000. Vol. 78. № 3. P. 440–456.
- Chénier 1826 — Oeuvres posthumes d'André Chénier, augmentées d'une notice historique, par M.H. de Latouche. Paris, 1826.
- Choron 1817 — Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans...
Par Al. Choron et F. Fayolle. Paris, 1817. T. I–II.
- Christensen 2004 — *Christensen Th.*
Rameau and Musical Thought in the Enlightenment. Cambridge, 2004.
- Clark 1820 — *Clark C.C.* The Hundred Wonders of the World...
8th ed. London, 1820.
- Clayton 2000 — *Clayton J.D.* Wave and Stone: Essays on the poetry and prose of Alexander Pushkin. Ottawa, 2000.
- Coleridge 1828 — The Poetical Works of S.T. Coleridge: 3 vol. London, 1828. Vol. II.
- Collin de Plancy 1825–1826 — *Collin de Plancy J. A. S.* Dictionnaire infernal, ou Bibliothèque universelle sur les Êtres, les Personnages, les Livres, les Faits et les Choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'enfer, aux divinations, aux sciences secrètes, aux grimoires, aux prodiges, aux erreurs et aux préjugés, aux traditions et aux contes populaires, aux superstitions diverses, et généralement à toutes les croyances merveilleuses, surprenantes, mystérieuses et surnaturelles. 2^{me} éd. Paris, 1825–1826. T. I–IV.
- Condorcet 1789 — Vie de Voltaire par de Marquis de Condorcet, suivie des mémoires de Voltaire écrits par lui-même. [Kehl], 1789.
- Cornwall 1822 — The Poetical Works of Barry Cornwall. London, 1822. Vol. I–III.
- Cornwall 1829 — The Poetical Works of Barry Cornwall // The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson, and Barry Cornwall. Paris, 1829 (раздельная пагинация).
- Cousin d'Avallon 1802 — [*Cousin d'Avallon Ch.*] Vie privée, politique et littéraire de Beaumarchais. Suivi d'anecdotes, bons mots, réparties, satires, épigrammes et autres pièces propres à faire connaître le caractère et l'esprit de cet homme célèbre et singulier. Paris, 1802.
- Cousin d'Avallon 1812 — *Cousin d'Avallon Ch.* Beaumarchaisiana, ou Recueil d'Anecdotes, Bons Mots, Sarcasmes, Réparties, Satires, Épigrammes et autres pièces peu connues, de Caron de Beaumarchais, avec des Notes et Eclaircissements, précédées de la vie de l'Auteur. Paris, 1812.
- Cramer 1801 — Anecdotes sur W.A. Mozart / Trad. de l'Allemand par Ch.Fr. Cramer. Paris, 1801.

- Crawford 1820 — *Crawford J.* History of the Indian Archipelago Containing an Account of the Manners, Arts, Languages, Religions, Institutions, and Commerce of Its Inhabitants. Edinburgh, 1820. Vol. 1.
- D'Israeli 1799 — *D'Israeli I.* Romances. London, 1799.
- D'Israeli 1824 — *D'Israeli I.* A Second Series of Curiosities of Literature: 3 vol. 2nd ed., corrected. London, 1824.
- Dante 1829 — La Divine Comédie de *Dante Alighieri*, traduite en vers français par M. Antoni Deschamps. Vingt chants. Paris, 1829.
- Darwin 1799 — *Darwin E.* The Botanical Garden, a Poem in Two Parts... Part II: The Love of the Plants. With Philosophical Notes. 4th ed. London, 1799.
- Darwin 1800 — *Darwin E.* Les Amours des plantes, poème en quatre chants, suivi de notes et de dialogues sur la poésie, ouvrage traduit de l'Anglais de Darwin par J.P.F. Deleuze. Paris, 1800.
- Darwin 1819 — *Darwin E.* Les Amours des plantes, poème en quatre chants, suivi de notes et de dialogues sur la poésie, ouvrage traduit de l'Anglais de Darwin par J.P.F. Deleuze. Vienne, 1819. Vol. I.
- Dauphin 2001 — *Dauphin C.* La Musique au temps des encyclopédistes. Ferney-Voltaire, 2001.
- De Feller 1819 — Supplément au Dictionnaire historique de l'abbé F. X. de Feller, formant la suite de la nouvelle édition... Paris; Lyon, 1819. T. 11.
- De Feller 1828 — *De Feller F.-X., l'Abbé.* Dictionnaire historique, ou Histoire abrégé des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours. 7^e éd. Paris, 1828. T. 12.
- De la Coste 1786 — [*La Coste*]. Voyage philosophique d'Angleterre, fait en 1783 et 1784. Londres, 1786. T. II.
- De la Roche — [*De la Roche J.*] Voyage d'un amateur des arts, en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoie, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1773–76–77–78... Amsterdam, 1783. T. II.
- De Lalande 1790 — *De Lalande J.J.L.* Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description... 3^e éd. Genève, 1790. T. 5.
- De Staël 1813 — *Staël-Holstein A.L.G. de.* De l'Allemagne. 2^{me} éd. Paris, 1813. T. I.
- De Staël 1820 — Oeuvres complètes de Mme de Staël. Paris, 1820. T. VI–VII: Delphine; T. VIII–IX: Corinne.
- Delon 1991 — *Delon M.* Portrait de l'artiste en assassin. Note sur Sade et Michel-Ange // Lendemain. Études comparées sur la France / Vergleichende Frankreichforschung. 1991. № 63. P. 57–60.
- Delon 1995 — *Delon M.* Souffrance et beauté. La légende de Michel-Ange assassin // La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises: Mélanges offerts à C. Rosso. Genève, 1995. P. 77–87.
- Deschamps 1808 — *Deschamps L.A.* Notice sur le pohon upas ou arbre à poison; Extrait d'un Voyage inédit dans l'intérieur de l'île de Java... // Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire... / Publiées par M. Malte-Brun.

- Paris, 1808. T. I. Cahier 1.
P. 69–74.
- Desnoiresterres 1872 — *Desnoiresterres G.* La musique française au XVIII siècle. Gluck et Piccini 1774–1800. Paris, 1872.
- Dictionnaire universel 1810 — Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique... 9^e éd. Paris, 1810. T. XII: MIRA–NZAM.
- Diderot 1821 — Oeuvres inédites de Diderot, précédées d'un fragment sur les ouvrages de l'auteur par Goëthe (Le Neveu de Rameau. Voyage de Hollande). Paris, 1821.
- Didier 1985 — *Didier B.* La Musique des lumières: Diderot — *L'Encyclopédie* — Rousseau. Paris, 1985.
- Dinouart 1764 — *Dinouart J.-A.-T.* Santoliana: ouvrage qui contient la vie de Santeul, ses bons mots, son démêlé avec les jésuites, ses lettres, ses inscriptions, et l'analyse de ses ouvrages. Paris, 1764.
- Disraeli 1821 — *Disraeli I.* Trois nouvelles <...> traduites de l'anglais par <...> Mme Collet. Paris, 1821.
- Dolce 1735 — *Dolce L.* Dialogo delle pittura. Firenze, 1735.
- Du Vaure 1772 — Le faux savant, comédie par M. du Vaure. Nouvelle éd. Paris, 1772.
- Duval 1828 — *Duval A.P.* Les Fontaines de Paris, anciennes et nouvelles... Paris, 1828.
- Ebbinghaus 1989 — *Ebbinghaus A.* A. S. Puškins "Echo" im Almanach "Severnnye cvety na 1832 god" // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1989. Bd. 49. Heft 1. S. 1–29.
- Ebers 1828 — *Ebers J.* Seven Years of the King's Theatre. London, 1828.
- Eibl 1978 — Mozart: die Dokumente seines Lebens: Addenda und Corrigenda / Zusammengestellt von J.H. Eibl. Kassel; New York, 1978.
- Eibl 1980 — *Eibl J.H.* Ein Brief Mozarts über seine Schaffensweise? // Österreichische Musikzeitschrift. 1980. Bd. 35. S. 578–593.
- Einstein 1962 — *Einstein A.* Gluck. New York, 1962.
- Eisen 1991 — *Eisen C.* New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography. Stanford, 1991.
- Evdokimova 2003 — *Evdokimova S.* The Anatomy of the Modern Self in the *Little Tragedies* // Alexander Pushkin's *Little Tragedies*. The Poetics of Brevity / Ed. by S. Evdokimova. Madison, Wisconsin, 2003. P. 106–143.
- Féletz 1828 — *Féletz Ch.-M. de.* Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature. Paris, 1828. T. I.
- Fétis 1827 — *Fétis F.-J.* Sur l'authenticité du *Requiem* de Mozart // Revue musicale. 1827. T. 1. P. 25–30.
- Fétis 1828 — *Fétis F.-J.* Du charlatanisme des musiciens // Revue musicale. 1828. T. 2. P. 409–417.
- Fétis 1830 — *Fétis F.-J.* La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié. Paris, 1830.
- Fletcher 1785 — *Fletcher J.W.* La grâce et la nature. 2^e éd. Londres, 1785.
- Foersch 1783 — *Foersch J.N.* Description of the Poison-Tree, in the Island of Java / Trans. from the original Dutch, by Mr. Heydinger // The London Magazine, Enlarged and Improved. 1783. Vol. 1. December. P. 512–517.
- Furetière 1701 — *Furetière A.* Dictionnaire universel... 2nd éd., revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bouval. La Haye et Rotterdam, 1701. T. II: E–N.

- Gardeton 1822 — [*Gardeton C.*] Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou Répertoire général systématique des tout les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale... Paris, 1822.
- Genlis 1805 — Les monumens religieux, ou Description critique et détaillée des monumens religieux, Tableaux et Statues des Grands Maîtres <...> qui se trouvent maintenant en Europe et dans les autres parties du monde, Par Madame de Genlis. Paris, 1805.
- Genlis 1825 — Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis. Paris, 1825. T. III.
- Gerber 1814 — *Gerber E.L.* Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler... Theil IV: S–Z. Leipzig, 1814.
- Gibbon 1793 — Mémoires de Gibbon. Suivis de quelques ouvrages posthumes et de quelques lettres du même auteur. Recueillis et publiés par Lord Sheffield, traduits de l'anglais. Paris, 1793. T. 1–2.
- Gibbon 1814 — The Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esq, with Memoirs of his life and writings, composed by himself... With occasional notes and narrative by J. Sheffield. A new ed., with considerable additions: 5 vol. Vol. 1: Memoirs and letters. London, 1814.
- Gibbon 1828 — Histoire de la Décadence et de la chute de l'Empire Romain, traduite de l'anglais d'Edouard Gibbon, entièrement revue et corrigée, précédée d'une notice sur la vie et le caractère de Gibbon et accompagnée de notes critiques et historiques relatives, pour la plupart, à l'histoire de la propagation du christianisme, par M.F. Guizot. Paris, 1828. T. 1–13.
- Gibbon 1995 — *Gibbon E.* The History of the Decline and Fall of the Roman Empire. London; New York; Harmondsworth, 1995. Vol. 3.
- Giddey 1990 — *Giddey E.* Gibbon, Byron and the Idea of Revolution // The Byron Journal. 1990. Vol. 18. P. 50–60.
- Ginguené 1800 — *Ginguené P.L.* Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, 1800.
- Ginguené 1811–1823 — *Ginguené P.L.* Histoire littéraire d'Italie. Paris, 1811–1823. T. 1–X.
- Golstein 1991 — *Golstein V.* Puškin's *Mozart and Salieri* as a Parable of Salvation // Russian Literature. 1991. Vol. XXIX. P. 155–176.
- Granville 1829 — *Granville A.B.* St. Petersburg: A Journal of Travels to and from the Capital. In two volumes. London, 1829. Vol. 1.
- Greenleaf 2003 — *Greenleaf M.* Feasting on Genius // Alexander Pushkin's *Little Tragedies*. The Poetics of Brevity / Ed. by S. Evdokimova. Madison, Wisconsin, 2003. P. 172–190.
- Grimm 1829–1830 — Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790. Nouvelle édition, revue et mise dans un meilleur ordre, avec des notes et des éclaircissements et où se trouvent rétablies pour la première fois les phrases supprimées par la censure Impériale. Paris, 1829–1830.
- Grosser 1826 — *Grosser J.E.* Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters W.A. Mozart... Breslau, 1826.
- Gudin 1809 — *Gudin P.Ph.* Des drames et des comédies de Beaumarchais, et des Critiques qu'on en

- a faites // Oeuvres complètes de P.-A. C. de Beaumarchais... Paris, 1809. T. VII. P. 209–310.
- Gustafson 1960 — *Gustafson R.F.* The Upas Tree: Pushkin and Erasmus Darwin // PMLA. 1960. Vol. LXXV. № 1. March. P. 101–109.
- Harmonière 1816 — *Harmonière G.* Российские и французские разговоры, для употребления обоих народов / Dialogues russes et français à l'usage des deux nations... Paris, 1816.
- Hauchecorne 1783 — *Hauchecorne.* Vie de Michel-Ange Buonarroti, peintre, sculpteur et architecte de Florence. Paris, 1783.
- Heine 1834 — Oeuvres de H. Heine. Paris, 1834.
- Hemans 1828 — *Hemans F.* Records of Women: With Other Poems. Edinburgh, 1828.
- Herder 1882 — *Herder J.H.* Sämtliche Werke / Hsg. von B. Suphan. Berlin, 1882. Bd. XXVI.
- Herder 1888 — *Herder J.H.* Sämtliche Werke / Hsg. von B. Suphan. Berlin, 1888. Bd. XV.
- Hiller 1868 — *Hiller F.* Plaudereien mit Rossini (1856) // Hiller F. Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig, 1868. Bd. 2. S. 1–84.
- Hoffmann 1829 — *Hoffmann E.T.A.* Gluck, souvenirs de 1809 / Trad. de M. Loève-Veimars // Revue de Paris. 1829. T. III. P. 65–78.
- Horsfield 1814 — *Horsfield Th.* An Essay on the Oupas or Poison Tree of Java, addressed to the Honorable Thomas Stamford Raffles, Lieutenant Governor // Transactions of the Literary and Philosophical Society of Java. 1814. Vol. VII. Art. X. P. 1–59.
- Howard 1963 — *Howard P.* Gluck and the Birth of Modern Opera. London, 1963.
- Hugo 1829 — *Hugo V.* Les Orientales. 6^e éd. Paris, 1829.
- Hutton 1946 — *Hutton J.* The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800. Ithaca; New York, 1946.
- Imbert de Laphalègue 1829 — *Imbert de Laphalègue G.* De la musique en France. 1^{er} article // Revue de Paris. 1829. T. 5. P. 109–126.
- Irving 1824 — [*Irving W.*] Tales of a Traveller by Geoffrey Crayon, Gent. Paris, 1824. Vol. 2.
- Irving 1825 — Oeuvres complètes de W. Irving. T. II: Contes d'un voyageur. Paris, 1825.
- Jackson 1973 — *Jackson R.L.* Miltonic Imagery and Design in Puškin's *Mozart and Salieri: the Russian Satan* // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21–27, 1973. Vol. II: Literature and Folklore / Ed. V. Terras. The Hague, 1973.
- Jakobs 2004 — *Jakobs H.C.* Das Gerücht von Mozarts Vergiftung und seine Literarisierung. Neu entdeckte Dokumente aus den Pariser Zeitungen des Jahres 1824 // Acta Mozartiana. 2004. Bd. LI. S. 3–35.
- Jakobs 2005 — *Jakobs H.C.* Mozart empoisonné! Extraits de la presse parisienne sur la propagation d'une rumeur au milieu des années 1820 // Revue de Musicologie. 2005. T. 91. № 2. P. 455–468.
- Jouy 1818 — L'hermite de la Chaussée-d'Antin, ou observations sur les moeurs et les usages française au commencement du XIX^e siècle, par M. de Jouy. 9^e éd. Bruxelles, 1818. T. I.
- Jullien 1878 — *Jullien A.* La cour et l'opéra sous Louis XVI. Marie-Antoinette et Sacchini. Salieri.

- Favart et Gluck. D'après des documents inédits conservés aux archives de l'état et à l'opéra. Paris, 1878.
- Jullien 1881 — *Jullien A.* La ville et la cour au XVIII^e siècle. Mozart — Marie-Antoinette — Les Philosophes. Paris, 1881.
- Kahn 2008 — *Kahn A.* Pushkin's Lyric Intelligence. Oxford, 2008.
- Katz 1976 — *Katz M.R.* The Literary Ballad in Early Nineteenth Century Russian Literature. Oxford, 1976.
- Kerner 1962 — *Kerner D.* Mozarts Tod bei Alexander Pusckin // Deutsches Medizinisches Journal. 1962. Heft 24. 20 Dezember. S. 743–747.
- Klein 2002 — *Klein E.* The poetics of Afanasy Fet. Köln; Weimar; Wien, 2002.
- Kling 1900 — *Kling H.* Caron de Beaumarchais et la musique // Rivista Musicale Italiana. Vol. VII. Torino et al., 1900. P. 673–697.
- Kostin 2014 — *Kostin A.* [Review on:] Usitalo S. The Invention of Mikhail Lomonosov. A Russian National Myth. Boston: Academic Studies Press, 2013 // Physics in Perspective. 2014. Vol. 16. № 4. P. 482–490.
- La Harpe 1817 — Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, par J.F. La Harpe. Nouvelle éd., augmentée et complète. Paris, 1817. T. I–XVI.
- La Harpe 1820–1826 — Oeuvres diverses de La Harpe, de l'Académie Française, accompagnées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages. Paris, 1820–1826. T. I–XVI.
- La Mennais 1828 — *La Mennais F.-R. de.* Journée du chrétien, ou Moyen de se sanctifier au milieu du monde. Paris, 1828.
- Lake 1829 — *Lake J.W.* A Biographical and Critical Sketch of Thomas Moore // The Poetical Works of Thomas Moore Including his Melodies, Ballads, etc. Paris, 1829. P. XI–XXXII.
- Landon 1990 — *Landon H.C.R.* 1791: Mozart's Last Year. New York, 1990.
- Lanzi 1822 — *Lanzi L.* Storia pittorica della Italia... 4 ed. Firenze, 1822. T. II.
- Lanzi 1823 — Traduction abrégée de la Storia pittorica della Italia, de l'abbé Lanzi... Paris, 1823.
- Le Brun 1811 — Oeuvres de Ponce Denis Le Brun / Mises en ordre et publiées par P.L. Ginguené... Paris, 1811. T. I.
- Le Mierre 1810 — Oeuvres de A.M. Le Mierre, de l'Académie française / Précédées d'une notice <...> par R. Perin. Paris, 1810. T. 3.
- Leschenault 1810 — *Leschenault de la Tour J.-B.* Mémoire sur le *Strychnos tieute* et l'*Antiaris toxicaria*, plantes vénéneuses de l'île de Java... // Annales du Muséum d'Histoire naturelle. Paris, 1810. T. XVI. P. 459–482.
- Loeve-Weimar 1825 — [*Loeve-Weimar A.*] Résumé de l'histoire de la littérature française depuis son origine jusqu'à nos jours. Paris, 1825.
- Loménie 1856 — *Loménie L. de.* Beaumarchais et son temps: Études sur la société en France au XVIII^e siècle d'après des documents inédits. Paris, 1856. T. II.
- Lozinski 1937 — *Lozinski G.* Pouchkine, lecteur de Beaumarchais // Revue de littérature comparée. 1937. T. 17. № 1. P. 233–236.
- Lyndsay 1825 — *Lyndsay D.* Firouz-Abdel. A Tale of the Upas Tree // The Literary Souvenir; or Cabinet of Poetry and Romance / Ed. by A. Watts. London, 1825. P. 341–371.
- Marmontel 1796 — *Marmontel J.-F.* Suite de fragmens non-publiée d'un poème sur la Musique // Décade philosophique, littéraire

- et politique. 1796. T. VIII. № 64. P. 235–238.
- Marmontel 1797 — *Marmontel J.-F.* Souper de Gluck et Piccini. Fragment d'un poème sur la musique // Almanach des muses pour l'an V de la république française. Paris, 1797. P. 93–95.
- Marmontel 1818–1819 — Oeuvres complètes de Marmontel, de l'Académie Française. Nouvelle éd., ornée de trente-huit gravures. Paris, 1818–1819.
- Marmontel 1820a — Oeuvres de Marmontel. T. 7. Part. 1. Paris, 1820.
- Marmontel 1820b — Oeuvres posthumes de Marmontel, de l'Académie Française: La neuvaîne de Cythère; Polymnie. Paris, 1820.
- Marsden 1811 — *Marsden W.* The History of Sumatra... 3rd ed., with corrections, additions, and plates. London, 1811.
- Martius 1792 — *Martius E. W.* Gesammelte Nachrichten über den Macassarischen Giftbaum. Erlangen, 1792.
- Mémoires 1781 — Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck. Naples; Paris, 1781.
- Michotte 1906 — *Michotte E.* Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini (Paris 1860). Détails inédits et commentaires. Paris, 1906.
- Millevoye 1823 — Oeuvres complètes de Millevoye. Nouvelle éd. Bruxelles, 1823. T. I.
- Millin 1806 — *Millin A.L.* Dictionnaire des beaux-arts. Paris, 1806. T. II.
- Misson 1722 — [*Misson M.*] Nouveau Voyage d'Italie. 5^e éd. Utrecht, 1722. T. 2.
- Montaigne 1828 — *Montaigne M. de.* Essais. Nouvelle éd. Paris. 1828. T. I.
- Montgomery 1813 — *Montgomery J.* The Wanderer of Switzerland and Other Poems. 6th ed. Edinburgh, 1813.
- Moscheles 1872 — Aus Moscheles's Leben. Nach Briefen und Tagebüchern. Bd. 1. Leipzig, 1872.
- Mosel 1827 — *Mosel I. von.* Über das Leben und die Werke des Anton Salieri... Wien, 1827.
- Mozart 1815 — Schreiben Mozarts an den Baron von... // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1815. № 34. 23 August. Col. 561–566.
- Mozart 1825a — Letter of W.A. Mozart to the Baron V— // The Harmonicon. 1825. Vol. 3. Part 1. P. 198–200.
- Mozart 1825b — Lettre de Mozart sur sa manière de travailler // Revue britannique. 1825. Vol. 1. P. 407.
- Müller 1830 — *Müller W.Ch.* Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Theil 2. Leipzig, 1830.
- Musset-Pathay 1824 — *Musset-Pathay V.D.* Examen des Confessions et des critiques qu'on en a faites // Oeuvres complètes de J.J. Rousseau, mises dans un nouvel ordre, avec des notes historiques et des éclaircissements / Par V.D. Musset-Pathay. Paris, 1824. T. XIV: Les Confessions (T. I).
- Nabokov 1990 — *Nabokov V.* Commentary to Eugene Onegin. Part 2 // Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin / Trans. from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov. Princeton, 1990. Vol. 1–2.
- Nézel 1830 — Isaure, drame en trois actes, mêlé de chants, par MM. Théodore N[ézel], Benjamin [Antier] et Francis [Cornu]. Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre des nouveautés, le 1^{er} octobre 1829. Bruxelles, 1830.
- Niemetschek 1798 — *Niemetschek F.* Leben des K. K. Kapellmeisters

- Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben. Prag, 1798.
- Niemetschek 1808 — *Niemetschek F.* Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart. Prag, 1808.
- Nissen 1828 — *Nissen G.N. von.* Biographie W.A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem *Fac-simile*... Leipzig, 1828.
- Noël 1818 — Gradus ad Parnassum ou Nouveau dictionnaire poétique latin-français... Troisième édition, revue et corrigée. Paris, 1818.
- Noël 1823 — *Noël F.* Dictionnaire de la fable, ou mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique... etc. 4^e éd., revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris, 1823. T. I-II.
- Nohl 1880 — *Nohl L.* Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, 1880.
- Novalis 1806 — *Novalis* Schriften / Hrg. von L. Tieck und Fr. Schlegel. 2 Aus. 2 Theil. Berlin, 1806.
- Olivier 1947 — *Olivier A.R.* The Encyclopedists as Critics of Music. New York, 1947.
- Orloff 1822 — Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Par M. le comte Grégoire Orloff, sénateur de l'empire de Russie. Paris, 1822. T. I.
- Oulibicheff 1843 — *Oulibicheff A.* Nouvelle biographie de Mozart suivi d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart. Moscou, 1843. T. I.
- Ovide 1799 — Oeuvres complètes d'Ovide, traduites en français; auxquelles on a ajouté la vie de ce poëte; les Hymnes de Callimaque; le *Pervigilium Veneris*; l'Épître de Lingendes sur l'exil d'Ovide; et la traduction en vers de la belle Élégie d'Ovide sur son départ / Par Le Franc de Pompignan; Éd. imprimée sous les yeux et par les soins de J.Ch. Poncelin. Paris, 1799. T. VII.
- Pisarowitz 1960 — *Pisarowitz K.M.* Salieriana. Eine striefflichtende Dokumentarstudie // Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1960. Bd. 3-4. S. 11-14.
- Pitwood 1985 — *Pitwood M.* Dante and the French romantics. Geneva, 1985.
- Platon 1831 — Oeuvres de Platon / Trad. par V. Cousin. Paris, 1831. T. VI.
- Plutarque 1762 — Les vies des hommes illustres de Plutarque, Traduites en François, avec des remarques historiques et critiques, par M. Dacier. Nouvelle édition, revue et corrigée. Paris, 1762. T. 11.
- Portalis 1820 — *Portalis J.-E.-M.* De l'usage et de l'abus de l'esprit philosophique durant le dix-huitième siècle. Paris, 1820. T. I.
- Prézel 1758 — [*Prézel H. L. de*] Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes, etc... Gotha, 1758.
- Procès 1823 — Procès complet d'Edme-Samuel Castaing, docteur en médecine. Paris, 1823.
- Proskurin 2012 — *Proskurin O.* Pushkin and Metropolitan Philaret: Rethinking the Problem // Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations / Ed. A. Gillespie. Madison, Wisconsin, 2012. P. 112-156.
- Raffles 1817 — *Raffles Th.S.* The History of Java: 2 vol. London, 1817. Vol. 1.

- Rameau 1750 — *Rameau J.-Ph.* Démonstration du principe de l'harmonie. Paris, 1750.
- Reid 1995 — *Reid R.* Pushkin's *Mozart and Salieri*: Themes, Character, Sociology. Amsterdam; Atlanta, 1995.
- Reyffman 1990 — *Reyffman I.* Vasilii Trediakovskiy: The Fool of the "New" Russian Literature. Stanford, 1990.
- Rice 1998 — *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago; London, 1998.
- Rochlitz 1800 — *Rochlitz F.* Raphael und Mozart // Allgemeine musikalische Zeitung. 1800. Bd. II. № 37. Col. 641–651.
- Rucellai 1770 — *Rucellai J.* Les Abeilles, poème, traduit de l'Italien <...> par M. Pingeron. Paris, 1770.
- Sablrier 1765 — [*Sablrier Ch.*] Variétés Sérieuses et Amusantes. Amsterdam; Paris, 1765. T. II.
- Sablrier 1769 — *Sablrier Ch.* Variétés Sérieuses et Amusantes. Nouvelle édition. Revue, corrigée et augmentée. Amsterdam; Paris, 1769. T. III.
- Sade 1797 — [*Sade D.-A.-F.*] La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu. En Hollande, 1797. T. I.
- Salvini 1823 — *Salvini A.M.* Sonetti di Anton Maria Salvini fin qui inediti. Firenze, 1823.
- Santeul 1694 — Joan. Baptistae Santolii Victorini opera poetica. Paris, 1694.
- Santeul 1698 — Joannis Baptistae Santolii Victorini operum omnium. Editio secunda. Paris, 1698.
- Santeul 1729 — Joannis Baptistae Santolii Victorini operum omnium. Editio tertia. Paris, 1729. T. III.
- Schlichtegroll 1793 — *Schlichtegroll F.* Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart // Nekrolog auf das Jahr 1791. Gotha, 1793. Bd. II. S. 82–112.
- Schweier 1989 — *Schweier U.* Das "Echo der Intertextualität": Aleksandr S. Puskins Gedicht *Echo* als russische Reflexion polyglotter Signale // Wiener Slavistischer Almanach. 1989. Bd. 24. S. 5–17.
- Scott 1822 — Rob-Roy, par Sir Walter Scott... / Trad. de l'anglais par le traducteur des romans historiques de Sir W. Scott. Paris, 1822. T. I.
- Scott 1826a — [*Scott W.*] Woodstock, or The Cavalier. A Tale of the Year Sixteen Hundred and Fifty One. Edinburgh, 1826. Vol. I.
- Scott 1826b — *Scott W.* Woodstock, ou le Cavalier / Trad. de A.J.B. Defauconpret. Paris, 1826. T. I.
- Shakspeare 1821 — Oeuvres complètes de Shakspeare / Trad. de l'anglais par P. Letourneur. Nouvelle éd., revue et corrigée par F. Guizot et A. P., traducteur de Lord Byron. Paris, 1821. T. I–XIII.
- Shaw 1994 — *Shaw J.Th.* Pushkin's Poetics of the Unexpected. The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry. Columbus; Ohio, 1994.
- Sismondi 1829 — *Sismondi J.C.L.* *Simonde de.* De la Littérature du Midi de l'Europe. 3^e éd., revue et corrigée. T. III. Paris, 1829.
- Solomon 1991 — *Solomon M.* The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography // Mozart Studies / Ed. by C. Eisen. Oxford, 1991. P. 1–59.
- Southey 1801 — *Southey R.* Thalaba the Destroyer. London, 1801.
- Staehelin 1977 — *Staehelin M.* Mozart und Raffael. Zum Mozart-Bild des 19. Jahrhunderts // Schweizerische Musikzei-

КОММЕНТАРИИ

- tung. 1977. Bd. CXVII. S. 322–330.
- Stafford 1991 — *Stafford W.* The Mozart Myths: A Critical Reassessment. Stanford, 1991.
- Staunton 1797 — *Staunton G.* An Historical Account of the Embassy to the Emperor of China, Undertaken by Order of the King of Great Britain... London, 1797. Vol. 1.
- Staunton 1798 — *Staunton G.* Voyage dans l'intérieur de la Chine, et en Tartarie, Fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par Lord Macartney... / Traduit de l'Anglais, avec des Notes, par J. Castéra. Paris, 1798. T. I.
- Stendhal 1829 — Promenades dans Rome, par M. de Stendhal. Paris, 1829. T. I.
- Stendhal 1968 — *Stendhal.* Oeuvres complètes / Texte établi et annoté avec une préface et un avant-propos par H. Prunières. Genève; Paris, 1968. T. 22–23: Vie de Rossini suivie des Notes d'un dilettante. T. I–II.
- Stendhal 1970 — *Stendhal.* Oeuvres complètes / Texte établi et annoncé avec un avant-propos par D. Muller. Genève; Paris, 1970. T. 41: Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.
- Suard 1804 — [*Suard J.B.A.*] Anecdotes sur Mozart // Mélanges de littérature. V / Publiés par J.B.A. Suard. Paris, 1804. T. II. P. 337–348.
- Usitalo 2013 — *Usitalo S.* The Invention of Mikhail Lomonosov: A Russian National Myth. Boston, 2013.
- Verba 1993 — *Verba C.* Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a Dialogue 1750–1764. Oxford, 1993.
- Vickery 1976 — *Vickery W.N.* “Anchor”: Beyond Good and Evil // Canadian–American Slavic Studies. 1976. Vol. 10. № 2. P. 175–188.
- Villemain 1829 — *Villemain A.F.* Cours de littérature française. Paris, 1829. T. III.
- Voltaire 1784–1789 — Oeuvres complètes de Voltaire. [Kehl], 1784–1789. T. I–LXX.
- Voltaire 1818 — Oeuvres complètes de Voltaire. Nouvelle édition: 42 vol. Paris, 1818–1820.
- Voltaire 1965 — *Voltaire.* Correspondence / Ed. by Th. Bestermann. Genève, 1965. Vol. LXXXVII: January–April 1774.
- Wachtel 2011 — *Wachtel M.* A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry, 1826–1836. Madison, Wisconsin, 2011.
- West 2002 — *West D.* Horace odyssey III. Dulce periculum. Text, Translation and Commentary. Oxford, 2002.
- Wigzell 2000 — *Wigzell F.* The Russian Folk Devil and His Literary Reflections // Russian Literature and Its Demons / Ed. by P. Davidson. New York, 2000. P. 59–86 (Studies in Slavic Literature, Culture and Society. Vol. 6).
- Winckler 1801 — *Winckler [Th. F.]* Notice sur Jean-Chrysostôme-Wolfgang-Théophile Mozart, né à Salzburg, le 27 janvier 1756, mort à Vienne en Autriche, le 5 décembre 1792 [sic!] // Magasin encyclopedique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts / Rédigé par A.L. Millin. Paris, 1801. T. III.
- Wolff 1991a — *Wolff Ch.* Mozarts Requiem: Geschichte. Musik. Dokumente. Partitur des Fragemnts. Kassel u.a., 1991.
- Wolff 1991b — *Wolff Ch.* The Composition and Completion of Mozart's Requiem, 1791–1792 // Mozart Studies / Ed. by C. Eisen. Oxford, 1991. P. 61–81.

Принятые сокращения

БАН	Библиотека Российской академии наук (Санкт-Петербург)
ВЕ	журнал «Вестник Европы»
ЛГ	«Литературная газета»
ЛН	«Литературное наследство»
МВ	журнал «Московский вестник»
МТ	журнал «Московский телеграф»
ОЗ	журнал «Отечественные записки»
ОР	отдел рукописей
ОРК НБ СПбГУ	Отдел редкой книги Научной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета
ПД	Пушкинский Дом. Институт русской литературы РАН (Санкт-Петербург)
РА	журнал «Русский архив»
РГБ	Российская государственная библиотека (ранее Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва)
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
РГИА	Российский государственный исторический архив (Санкт- Петербург)
РНБ	Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург (ранее Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград)
СО	журнал «Сын Отечества»
Соревн. журнал	«Соревнователь просвещения и благотворения»
СПч	газета «Северная пчела»

КОММЕНТАРИИ

- СтСЦ «Стихотворения А.С. Пушкина. (Изъ Съверныхъ Цвѣтовъ
1832 года)» (СПб., 1832)
- СЦ альманах «Северные цветы»
- ЦИАМ Центральный исторический архив Москвы
(с 2013 г. Центральный государственный архив города Москвы)

Указатель

Настоящий указатель является общим алфавитным индексом собственных имен, упоминающихся как в тексте Пушкина (в репринтной части), так и в комментариях к нему. В указатель введены личные имена реально существовавших личностей, а также заглавия литературных произведений и произведений искусства (картин, опер и т.д.). В общем индексе не учитывались 1) личные имена мифологических персонажей и имена героев литературных произведений, не имевших реальных прототипов; 2) географические названия; 3) заглавия органов печати.

Все категории имен учтены в указателе не только при прямом упоминании носителя имени, но и в тех случаях, когда данное лицо или сочинение названо косвенно или подразумевается. Однако в алфавите помещены только основные собственные имена, а иносказательные обозначения даны в скобках при указании номера страницы, соответствующей названному упоминанию. В указателе проиндексированы также дериваты имен и названий, например: *Анненков* («анненковского»); *Бернс* («бернсовой»).

Если имя и/или заглавие произведения встречается в тексте как в кириллическом, так и в иноязычном написании, основным является кириллический вариант; все упоминания фиксируются в кириллической части общего индекса. При этом иноязычное именование — в том виде, в котором оно встречается в тексте, — помещается в скобках, рядом с основным

именем, например: *Рафаэль* (*Rafaël; Raphael; Raffael*). Кроме того, иноязычные именованья введены в общий латинский алфавит и снабжены отсылками к соответствующим записям в кириллической части.

Введенные в указатель имена не аннотируются. В случае неполных сведений об именовании лица сообщается его идентификационная характеристика (профессия, социальная принадлежность и т. д.), например: *Линд (Lind) Дж., главный врач морского госпиталя*. Имена исторических персонажей и современных им авторов произведений и критических статей приведены полностью; инициалы позднейших исследователей не раскрываются.

Заглавия произведений, в том числе произведения Пушкина, введены в указатель при имени автора. В том случае, если в тексте встречается соответствующее иноязычное название того или иного сочинения, оно дается в скобках вслед за русским именованьем. Анонимные сочинения введены в общий алфавит имен.

Специальный значок • отделяет отсылки к страницам репринтной части издания (если таковые имеются) от отсылок к страницам второй пагинации — собственно комментария.

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Аарне А. 186 | Алексеев М.П. 33, 40, 46–49, 62, |
| Абрамзон Т.Е. 206, 333 | 77–80, 91–93, 105–106, 115–116, |
| Авилова Н.С. 214, 333 | 118–119, 123–124, 128, 150, |
| Агранович С.З. 149, 333 | 155–156, 165, 190, 333–334 |
| Аджемелиус, Кристиан 272–273, | Альми И.Л. 300, 333 |
| 284–286 | Альтман М.С. 126, 167, 333 |
| Азаис (Azaïs), Пьер 159, 362 | Альтшуллер М.Г. 346, 352 |
| Айвазян С.Г. 313, 330, 333 | Амфилох, греческий прорицатель |
| Айзеншток И.Я. 350 | 261 |
| Айзикова И.А. 342 | Анакреон(т) 207 |
| Айхенвальд Ю.И. 87, 162, 333 | Андерсон В.Н. 304 |
| Акимова М.В. 84, 306, 333 | Андерсон (Anderson) Н.К. 139, |
| Александр (Alexander), Джеймс | 362 |
| Эдвард 264, 362 | Аничков, Иван Кондратьевич |
| Александр I 72 («Государя Импера- | 198–200, 334 |
| тора»), 247 | Анненков, Павел Васильевич 7–8, |
| Александр VI (Родриго Борджиа), | 33, 53–54, 83–84, 227, 254 («ан- |
| папа римский 65 | ненковского»), 334, 353 |

- Анреп, Роман Романович 241
 Антьер (Antier), Бенжамен 136, 371
 Ариосто, Лудовико 122–123, 221, 341, 355
 «Неистовый Роланд» 122–123
 Арно (Arnaut), Антуан Венсан 148, 338, 362–363
 Арно (Arnaud), Франсуа, аббат 102–103, 105, 362
 Арнольд (Arnold), Игнац Фердинанд Каэтан 60, 63, 362
 Артамонов С. Д. 336
 Афиней (Athénée) 126, 362
 «Пирующие софисты» («Vanquet des savans») 126, 362
- Бабкин Д. С. 197, 200, 203, 334
 Багно В. Е. 87, 334
 Базанов В. Г. 347
 Байрон (Byron), Джордж Гордон Ноэль 121, 148, 229–232, 276, 308, 325, 334, 350, 364, 368, 373
 «Беппо» 121
 «Дон Жуан» 121
 «Жалобы Тассо» («The Lament of Tasso»; «Сетования Тасса») 229–232
 «Корсар» 231
 «Ода Наполеону Бонапарту» 231
 «Паломничество Чайльд-Гарольда» 231, 276
 «Урод преображенный» («The Deformed Transformed») 148
 «Шильонский узник» 325
- Балакин А. Ю. 4, 276
 Баратынский (Боратынский), Евгений Абрамович 11, 14, 81–82, 174, 194, 238–239, 248, 257, 302, 306, 311, 331, 333, 336, 340, 347–349, 351–352, 360
 «Антологические стихотворения» 174, 348
 «Бесенок» («Слышал я, добрые друзья...») 302
 «Весна» («На звук цевницы голосистой...») 194
 «Г<неди>чу, который советовавал Сочинителю писать Сатиры» («Враг суетных утех и враг утех позорных...») 238–239
 «Недоносок» («Я из племени духов...») 306
 «Финляндия» («В свои расселины вы приняла певца...») 331
- Барбье (Barbier), Огюст 281, 362
 «Варшава» («Varsovie») 281
 Барилли (Barilli), Марианна 111, 113
 Барроу (Barrow), Джордж 269, 362
 Барсуков Н. П. 341
 Басов, Петр Трофимович, подполковник 260
 Бастин (Bastin) Дж. 268, 362
 Батюшков, Константин Николаевич 11, 107, 176–178, 181, 187, 194, 206–208, 211, 213, 216–217, 230, 302, 324–325, 331, 334, 345, 350
 «Вечер у Кантемира» 207
 «Видение на берегах Леты» («Вчера, Бобровым утомленный...») 302, 324–325
 «Две аллегии» 207
 «Нечто о поэте и поэзии» 207
 «О греческой антологии» 177–178, 181 («брошюры Батюшкова-Уварова») 207, 211
 «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу» («Ты прав, любимец муз! от первых впечатлений...») 207–208
 «Предслава и Добрыня» 11 («ненапечатанной повести») 206–207, 216–217
 «Тень друга» («Я берег покидал туманный Альбиона...») 331
 «Умирующий Тасс» («Какое торжество готовит древний Рим?...») 230
- Бауэр, Каролина 136
 Бахтин М. М. 123, 334
 Бахтин, Николай Иванович 306, 344
 Бедный, Демьян (Придворов Е. А.) 353

- Белецкий А.И. 279–280, 334
 Белинский, Виссарион Григорьевич 54, 79–80, 90, 162, 183, 217, 334, 350
 Беллок (Belloc), Луиза 231–232, 364
 Белоусов А.Ф. 245, 302–303, 334
 Белый А.А. 87, 94, 167, 334
 Бельчиков Н.Ф. 333–334
 Беляк Н.В. 86, 125, 149, 152, 156, 160–161, 168, 334–335
 Бенкендорф, Александр Христофорович 10, 23–31, 280–283
 Бенкс (Banks) Дж. 268
 Бентивольо, Эрколе 122
 Беранже (Béranger), Пьер-Жан 154, 363
 «La sainte alliance barbaresque» 154
 Березкина С.В. 30–31, 289, 293, 297, 335, 342
 Берелович (Berelowitch) В. 325–327, 363
 Берковский Н.Я. 358
 Бернадт Г.Б. 351
 Бернард, Матвей Иванович 247, 308
 Берни, Франческо 122
 Бернс, Роберт 251 («бернсовой»)
 Бергон, Пьер-Монтан (Ле Брегон) 103
 Бестужев, Александр Александрович 134, 205–206, 237
 Бетанкур, Августин Августинович 184
 Бетеа (Bethea) Д. 4
 Бетховен (Beethoven), Людвиг ван 36, 53, 164, 363
 Бицилли П.М. 138, 151, 244, 302, 335
 Благой Д.Д. 30–31, 64, 66, 128, 130, 162–163, 166, 175, 205, 212, 242, 245, 267, 273, 276–280, 283, 286, 289, 302–303, 309, 322, 326–328, 335, 354, 360
 Блюмбаум А.Б. 174, 336
 Бобров, Семен Сергеевич 193–194
 «Могилы Овидия, славного любимца муз» («Там, где Дунай изнеможенный...») 193–194
 Боголюбова В.Г. 276, 278, 288, 336
 Бодрова А.С. 4, 282, 296–297, 324, 336
 Бокариус М.В. 4, 7, 336, 348, 356
 Бомарше (Beaumarchais), Пьер-Огюстен Карон де 9–10 ❖; 57–59, 102, 150–158, 335–338, 363, 365, 368–370
 «Женитьба Фигаро» 10 ❖; 112 («ее литературным первоисточником»), 150
 «Коронация Тарара» 156–157, 363
 «Севильский цирюльник» 151
 «Тарар» («Tarare») 10 ❖; 59, 102, 150, 152–153, 156–157, 363
 Бонана, Джованна 65
 Бонди С.М. 93, 99, 114, 124–125, 162, 166, 192, 204, 329, 336, 354, 360
 Боратынский Е.А. см. Баратынский, Евгений Абрамович
 Борджио, Чезаре 65
 Борецкая, Марфа Ивановна («Марфа Посадница») 131
 Борисова И.Е. 115, 128, 336
 Бородин И.Ф., книгопродавец 6, 336
 Ботвинник Н.М. 173, 336
 Боулз (Bowles), Уильям 66, 110, 354, 365
 «Слепой скрипач» («Blind Fiddler») 110
 Боцяновский В.Ф. 344
 Браудо Е.М. 49–50, 336
 Брийя-Саварен (Brillat-Savarin), Жан Антельм 248, 364
 «Физиология вкуса» («Physiologie du Goût, ou Méditations de Gastronomie Transcendante...») 248, 364
 Бройтман С.Н. 303, 306, 336, 348
 Бронникова Е.В. 347
 Бросс (Brosses), Шарль де 131–132, 169, 364
 «Письма об Италии» («Lettres historiques et critiques sur l'Italie») 131–132, 169, 364
 Брунк (Brunck), Рихард Франц Филипп 176

УКАЗАТЕЛЬ

- Брут (Марк Юний Брут; Brutus) 160
 Брюсов В. Я. 81, 336
 Брянский (Григорьев), Яков Григорьевич 89
 Буало (Boileau Despréaux), Никола 70, 158, 179, 193, 336, 364
 «Поэтическое искусство» («L'art poétique») 70, 179 (цитата), 336
 Булахов, Петр Александрович 359
 Булвер-Литтон (Bulwer-Lytton), Эдвард Джордж 135, 364
 «Деверё» («Devegeux») 135, 364
 Булгаков С.Н. 87–88, 336
 Булгарин, Фаддей Венедиктович 12, 84, 93, 119, 123, 139, 164
 «Иван Выжигин» 84
 Буле (Boele) О. 199, 209, 363
 Бунина, Анна Петровна 194, 337
 «Лето» («Упал палящий луч с зенита!..») 194
 Бурцов, Иван Григорьевич 264
 Бутакова В.И. 242, 337
 Бухштаб Б.Я. 85
 Быстров, Иван Павлович 351
 Бэлза И.Ф. 53, 99, 115–116, 125, 134, 337
 Бюргер (Bürger), Готфрид Август 301, 307, 326–327, 330, 344, 364
 «Ленора» 301, 308, 326–327, 330
 Бюффон, Жорж-Луи Леклер 158
- Вакенродер (Wackenroder), Вильгельм Генрих 78–81, 91–93, 96, 118, 131, 238, 337, 344, 356
 «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного...» 78–81, 91–93, 96, 118, 131, 238, 337
 Вальберх, Иван Иванович 134, 137, 337
 Вальзет, Франц фон 144
 Ван Рийн, Ян Маттиус 268
 Варшавская М.Я. 117, 337
 Васильев Ил., автор статьи о памятнике Ломоносову 203
 Вахтел (Wachtel) М. 264, 277, 317, 319, 327, 374
- Вацуро В.Э. 10–11, 13, 25, 64–65, 136–137, 139, 150, 157–159, 161, 163, 174, 179, 190, 234, 279, 303, 314, 331, 337, 341, 345, 351–354
 Вебер, Готфрид 146
 Венгеров С.А. 344, 353
 Веневитинов, Дмитрий Владимирович 34, 122
 Вергилий (Публий Вергилий Марон) 106, 194, 225, 287, 327–328, 354
 «Георгики» 194, 287, 354
 «Энеида» 106, 327
 Веревкин, Михаил Иванович 197–198, 200, 211, 337
 Вересаев В.В. 116, 130, 338
 Верстовский, Алексей Николаевич 59–60, 99, 338
 Веселовский, Алексей Н. 157, 338
 Ветловская В.Е. 53, 338
 Виельгорский, Матвей Юрьевич 49 («братьев Виельгорских») 49
 Виельгорский, Михаил Юрьевич 49 («братьев Виельгорских»), 134
 Викери (Vickery) У. 280, 374
 Викторович В.А. 168, 338
 Вильк Е.А. 190, 193, 195, 210–211, 338
 Вильмен (Villemain), Абель 157–158, 374
 Винкельман, Иоганн Иоахим 176, 188
 Винклер (Winckler), Теофиль Фредерик 61, 108–109, 119, 138, 142, 144–145, 374
 Виноградов В.В. 125, 140, 237, 278–279, 284, 298, 331, 333, 335, 338, 354, 357–358, 360
 Виноградова Л.Н. 315, 317, 320, 338
 Винокур Г.О. 352
 Винчи (Vinci), Леонардо, композитор 68–70
 Виротайнен М.Н. 4, 33, 86, 125, 149, 152, 156, 161, 168, 296, 334–335
 Власова М.Н. 330, 338
 Воейков, Александр Федорович 173, 198, 276, 286, 307, 338
 «Искусства и науки» 198 (цитата), 276, 286 (цитата), 338

- Вольперт Л. И. 59, 111, 140, 148, 150, 153, 167, 338–339, 358
- Вольтер (Voltaire; Франсуа Мари Аруэ) 71–76, 107, 132, 157–159, 180–181, 187–188, 222, 343, 365, 374
- «Магомет» («Mahomet») 76
- «О зависти» («De l'envie») 71–74, 107
- «Письмо маркизу Сципиону Маттеи» 222
- «Похвала Мопу» («Éloge de Maureou») 76
- «Философский словарь» 74–75, 180–181
- Вольф А.И. 136, 339
- Востоков, Александр Христофорович 178, 189–190, 290, 339
- «Надгробная Михаилу Ивановичу Козловскому» («В сладких ли мыслях над бабочкой юная Психе мечтает...») 189
- Врангель, Фердинанд Петрович 209
- Всеволод Святославович (Всеволод Буй-тур) 323
- Всеслав Брючичевич, князь Полоцкий 323
- Вульф, Алексей Николаевич 295 («Вульф») 295
- Вяземский, Петр Андреевич 11, 35, 73–74, 85, 90, 107, 134, 153, 168, 181, 195, 202, 244, 248, 255, 298–299, 304, 306, 314–315, 317–320, 329, 337, 339, 341, 351, 359
- «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине» 337
- «Давным-давно» («Давно ли ум с Фортуной в ссоре...») 134
- «Еще тройка» («Тройка мчится, тройка скачет...») 306, 329
- «Зимние карикатуры», цикл 298–299, 315
- «К перу моему» («Перо! тебя давно бродящая рука...») 195
- «К уединенной красавице» («Как роза свежая одна благоухает...») 181
- «Кибитка» («Что за медвежье набеги...») 298–299
- «Метель» («День светит; вдрут не видно зги...») 298–299, 304, 315, 317–319, 320 («у Вяземского») «Послание к М. Т. Каченовскому» («Перед судом ума сколь, Каченовский! жалок...») 73–74, 168
- «Русская луна» («Русак, поистине сказать...») 298–299
- «Ухабы. Обозы» («Какой враждебный дух, дух зла, дух разрушенья...») 298–299
- Гагарин, Григорий Григорьевич 51–52, 350
- Гагарина (Соймонова), Екатерина Петровна 51 («матери») 298–299
- Гаджи-Салех, паша майданский 259
- Гаевский, Виктор Павлович 254–255
- Гаевский, Павел Иванович 13
- Гайдн (Haydn; Гайдн), Франц Йозеф 7 1; 43, 45, 113, 138–139, 164, 374
- «Сотворение мира» 139, 164 («Création») 139
- Гаки-паша (Гагки-паша) 259
- Галиньяни, братья 283
- Гальяни, Фердинанд, аббат 151
- Гардетон (Gardeton), Сезар 57–58, 101, 106, 126, 146, 368
- Гаспаров Б.М. 110–111, 115, 125, 339
- Гаспаров М.Л. 176–177, 245, 264, 277, 302, 339, 345, 348
- Гассман (Gassmann), Флориан Леопольд 55–56, 58
- Гебель, Иоганн Петер 149–150
- «Красный карбункул» 149–150
- Гезман (Goëzman), Луи-Валентен 158
- Гей Н.К. 334
- Гейне (Heine), Генрих 155, 334, 369
- «Путевые картины» 155
- Геннади, Григорий Николаевич 8, 339, 353

УКАЗАТЕЛЬ

- Генрих V, английский король
167–168
- Генслер, Карл Фридрих 329
- Георги, Иоганн Готтлиб (Иван Иванович) 108, 339
- Герасимова Н.М. 350
- Гербер (Gerber), Эрнст Людвиг
54–55, 368
- Гердер (Herder), Иоганн Гофтрид
176–179, 181, 186–188, 369
«Blumen, aus der Griechischen Anthologie gesammelt» 176, 186–188
- Гершензон М. О. 64, 82, 305, 339
- Гесиод (Гезиод) 220
- Гете (Goethe), Иоганн Вольфганг
127, 176, 183, 301, 308, 367
«Герман и Доротея» 127
«Лесной царь» («Der Erlkönig») 301
«Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern») 308
«Римские элегии» 183
«Фауст» 34, 148
- Гиббон (Gibbon), Эдуард 229–234, 279, 358, 368
«История упадка и разрушения Римской империи» («The History of the Decline and Fall of the Roman Empire»; «L'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain») 229–234, 279, 368
«Мемуары» («Mémoires») 229–234, 368
- Гизо (Guizot), Франсуа Пьер Гийом
232–234, 368, 373
«Notice sur la vie et le caractère de Gibbon» 232–234
- Гиллельсон М. И. 25, 234, 337, 354
- Гинзбург Л.Я. 352
- Гиппиус Вас.Вас. 340
- Глазунов, Илья Иванович 6, 339
- Глебов, Дмитрий Петрович
225–226
«К Делию» («Пускай ты испытал судьбы своей гоненье...») 226
- «Элегия» («Пора оставить нам забавы городские...») 225
- Глинка М.Е. 203, 339
- Глинка, Михаил Иванович 81, 361
- Глинка, Сергей Николаевич
193–194, 198, 339
«Мои желания» («Родясь в посредственной судьбе...») 193–194
- Глинка, Федор Николаевич 314
- Глушковский, Адам Павлович 137, 339
- Глюк (Глук; Глюкк; Gluck), Кристоф Виллибальд Риттер 2 1; 55–58, 68–70, 100–107, 367, 369–371
«Альцест» («Alceste») 100
«Армида» («Armide») 100
«Ифигения в Авлиде» («Iphigénie en Aulide») 3 1; 100, 105–107
«Ифигения в Тавриде» («Iphigénie en Tauride») 3 1; 100, 105–107
«Орфей и Эвридика» («Orfeo ed Euridice») 100, 104
«Парис и Елена» («Paride ed Elena») 100
«Эхо и Нарцисс» («Écho et Narcisse») 100
- Глюксберг И., книгопродавец 6, 339
- Гнедич, Николай Иванович 72–73, 107, 172, 183, 228, 237–238, 311, 331–332, 339
«Рыбаки» («На острове Невском, омытом рекою и морем...») 331–332
«Семеновая при посылке ей экземпляра трагедии „Леар“» («Прими, Корделия, Леара своего...») 72–73
- Гоголь, Николай Васильевич 30, 90, 340, 347, 350, 358
«Мертвые души» 30
«Рим» 30
- Гозенпуд А.А. 135, 153, 340
- Голицын, Николай Борисович 49
- Голицын, Николай Сергеевич 344

- Голицын, Сергей Григорьевич 164
 («Фирс Голицын»)
- Голицына, Наталья Григорьевна
 218
- Голубева О.Д. 6, 340
- Голубцов Н.А. 203, 340, 347
- Голубцова Е.С. 358
- Гольбах, Поль-Анри 151
 («д'Ольбах»)
- Гольдберг А.Л. 6, 340
- Гомер (Омир) 12, 172, 175 («гоме-
ровским»), 220, 225, 228, 237
 «Илиада» 12, 228, 237
- Гончарова Н.Н. см. Пушкина,
 Наталья Николаевна
- Гораций (Квинт Гораций Флакк)
 226, 374
 «O fons Bandusiae...» 226
- Городецкий Б.П. 117, 123, 278, 340
- Горький, Максим (Пешков А.М.) 7
- Готшед, Иоганн Кристоф 131
- Гофман М.Л. 6, 8, 64, 81, 102,
 340
- Гофман (Hoffman), Эрнст Теодор
 Амадей 105–106, 361, 369
 «Кавалер Глюк» 105–106
- Градова Б.А. 347
- Грез, Жан-Батист 186
 «Разбитый кувшин»
 («La Cruche cassée») 186
- Гретри, Андре-Эрнест-Модест
 134–135
 «Рауль Синяя борода» («Raoul
 Barbe bleue») 134–135, 137
- Греф(ф) (Gräff, Graeff), Вильгельм,
 книгопродавец 50
- Грехнев В.А. 175, 192, 214, 302, 311,
 313, 319, 340
- Греч, Николай Иванович 12, 198,
 290, 340
- Гречаная Е.П. 257, 340
- Грибоедов, Александр Сергеевич
 153, 198–199, 218, 314, 322, 340
 «Юность вещего <Из проло-
 га>» («Сред, едва лишь пухом
 оперенный...») 199
- Григорович, Василий Иванович
 185
- Григорьева А.Д. 107, 140, 174–175,
 192, 208–210, 212, 214–216, 234,
 237, 340
- Гримм (Grimm), Фридрих Мельхи-
 ор 103, 154, 368
- Грин Ц.И. 6, 340
- Гришунин А.Л. 358
- Грот К.Я. 13, 340
- Грот, Яков Карлович 256, 341, 352
- Губкина Н.В. 111, 341
- Гуго Гроций (Hugo Grotius) 176
- Гуден (Gudin), Поль Филипп 150,
 156–157, 368
- Гукасова А.Г. 111, 341
- Гуковский Г.А. 85–86, 341
- Гульднер фон Лобес, Эдуард, глав-
 ный врач Вены 47
- Гурьев, земский Куростровской во-
 лости 197
- Густафсон (Gustafson) Р. 272–273,
 285–288, 369
- Гюго (Hugo), Виктор 304–305,
 323–325, 327–328, 331–332, 349,
 369
 «Джинны» («Les Djinns»)
 304–305, 323–325, 327–328,
 331–332
 «Кромвель» 349
 «Ноябрь» («Novembre») 328
- д'Аламбер, Жан Лерон 95, 97, 193,
 224
 «Элементы теоретической
 и практической музыки»
 («Éléments de musique théorique
 et pratique») 95
- д'Аржанталь, Шарль-Огюстен 157
- да Понте (da Ponte), Лоренцо 111,
 114, 152
- Давыдов, Денис Васильевич 264
 «Бурцову» («Бурцов, ера, за-
 бияка...») 264
 «Песня» («Я люблю кровавый
 бой...») 264
 «Песня старого гусара» («Где
 друзья минувших лет...») 264
- Даль, Владимир Иванович (Казак
 Луганский) 209, 313, 316, 341

- «Сказка о бедном Кузе Бесталанной Голове и о переметчике Будунтае» 316
 «Сказка о Нужде, о Счастии и о Правде» 316
 Данилевский, Александр Семенович 90
 Данилевский Р.Ю. 131, 341
 Данилов В.В. 322, 341
 Данте Алигьери (Dante; Дант) 4 ♣;
 114, 122–123, 221, 303–304, 305
 («дантовскими»), 324, 326–328,
 335, 337, 341, 355, 366, 372
 «Ад» («Inferno») 114, 304, 324,
 326–328
 «Божественная комедия»
 («La Divine Comédie») 122,
 303–304, 366
 «Чистилище» 221
 Дарвин (Darwin), Эразм 270,
 272–274, 283–288, 366, 369
 «Ботанический сад» («The
 Botanic Garden») 270, 272–274,
 283–288 (в т.ч. цитаты), 366
 «Любовь растений» («The Love
 of the Plants») см. «Ботаниче-
 ский сад»
 Дарский Д.С. 82, 110, 341
 Дасье (Dacier), Андре 214, 372
 Дашков, Дмитрий Васильевич
 15–17, 174, 178, 188, 341
 «Еще несколько слов о Се-
 ральской библиотеке» 15–17,
 341
 «Цветы, выбранные из Гречес-
 кой Анфологии» 174, 178, 188
 (цитата), 341
 Де ла Кост (De la Coste), Жан-Эме
 141, 366
 «Философское путешествие по
 Англии» («Voyage
 philosophique d'Angleterre...») 141, 366
 Делавинь, Казимир Жан Франсуа 13
 Делакруа, Эжен 68
 Деларош (De la Roche), Жак 170, 366
 Деларю, Михаил Данилович (Д. Ка-
 занский) 14–18, 175, 192, 341
 «Анфологическое четверости-
 шие» («Гимны любви по вну-
 шению Муз в тишине я сла-
 гаю...») 175, 192
 «Мирра. Поэма Овидия Назо-
 на» («Нет! сам Эрот отречется
 от язвы, которую страждет...»)
 14–15
 «Сон и смерть» («Утро вешнее
 дышало...») 16–18, 341
 «Статуя Перетты в Царско-
 сельском саду» («Что там вда-
 ли, меж кустов, над гранитным
 утесом мелькает...») 192
 Делёз (Deleuze), Жозеф Филипп
 Франсуа 273, 366
 Дельвиг, Антон Антонович 10–11,
 13, 15–16, 22 («ближайшем дру-
 ге»), 90, 107, 173–175, 179, 182,
 190–192, 194–195, 235–237, 248,
 314–315, 337, 341–342
 «Видение (Кюхельбекеру)»
 («В священной роще я видел
 прелестную...») 195
 «Грусть» («Счастлив, здоров!
 Что ж сердце грустит? Грустит
 не о прежнем...») 235–236
 «Дамон (Идиллия)» («Вечернее
 солнце катилось по жаркому
 небу...») 194
 «Изобретение ваяния (Идил-
 лия)» («“В кущу ко мне, пасту-
 хи и пастушки! В кущу ско-
 рее...”») 191, 237
 «Как за реченькой слободушка
 стоит...» 90
 «Купальницы (Идиллия)»
 («„Как! ты расплакался! слу-
 шать не хочешь и старого дру-
 га!..“») 194
 «Купидону» («Сидя на льве,
 Купидон будил радость могу-
 щую лирой...») 190–191
 «На смерть Державина» («Дер-
 жавин умер! чуть факел погас-
 ший дымится, о Пушкин!..») 194–195
 «Надписи к статуям» 190–191

- «Надпись на статую флорентийского Меркурия» («Перст указывает на даль, на главе развились крылья...») 190–191
- Демин А.О. 114, 122, 303, 341
- Державин, Гавриил Романович 107, 190, 193–195, 255, 333–334, 341, 350
- «Видение Мурзы» («На темно-голубом эфире...») 193–194
- «Горячий ключ» («Под свесом шумных тополовых...») 190
- «Ключ» («Сеяш, увенчан оскою...») 193–194
- «Эхо» («Касаюсь струн, — и гром за громом...») 255
- Дерю (Desgués), Антуан Франсуа 40–41
- Дерюгин А.А. 214, 341
- Десницкий В.А. 340, 354
- Дестунис, Спиридон Юрьевич 352
- Дефелле (De Feller), Франсуа Ксавье, аббат 147, 366
- Дешан (Deschamps), Антони (Антуан Франсуа Мари), переводчик Данте 303, 324
- Дешан (Deschamps), Луи Огюст, путешественник 269, 284, 366
- Джамболонья, скульптор 190
- Джанумов С.А. 130, 341
- Джексон (Jackson) Р.Л. 88, 369
- Джорджоне (Giorgione) 67
- Дидло, Шарль-Луи 135
- Дидро (Diderot; Дидерот), Дени 75–77, 95, 103, 129–130, 151, 154, 193, 224, 367–368
- «Племянник Рамо» («Le Neveu de Rameau») 75–77, 95, 129–130, 367
- Дизраэли (D'Israeli; Disraeli), Исаак 222, 268, 366–367
- «Возлюбленные, или Рождение изящных искусств» («The Lovers, or the Birth of the Pleasing Arts») 222
- Дитрихштейн (von Dietrichstein), Мориц фон 47
- Дмитриев, Иван Иванович 90–91, 181, 187, 213, 225, 341
- «К Венериной статуе» («Парис и Марс, о том ни слова...») 187
- «Надпись к статуе Юпитера» («Или Юпитер сам с превыспренных кругов...») 187
- «Послание к Н. М. Карамзину» («Не скоро ты, мой друг, дождешься песней новых...») 225
- «Стихи на высокомонаршую милость, оказанную императором Павлом Первым потомству Ломоносова» («О радость! дайте, дайте лиру...») 213
- Добрицын А.А. 173, 341
- Додс (Dods), Мэри Диана (Дэвид Линдсей; Lyndsay) 275–276, 287, 370
- «Фируз Абдель: Повесть об упасе» («Firouz-Abdel. A Tale of the Upas Tree») 275–276, 287, 370
- Долгоруков, Иван Михайлович 198, 213, 244–245, 342, 357
- «На кончину Ивана Ивановича Шувалова» («Шувалов! и твоей скончался жизни день...») 244
- «Прогулка в Савинском» («Закатилось солнце красно...») 198
- «Ропот на дорогу» («Летит Октябрь и посылает...») 244–245
- Долгорукова (Смирнова), Евгения Сергеевна 244–245 («с женой», «друг жена»)
- Долгушина М.Г. 247, 308, 342
- Долинин А.А. 4, 27–28, 41, 125, 149, 165, 168, 232, 234, 251, 267, 274, 276, 278–281, 283–285, 342
- Дольче (Dolce), Лодовико 117, 367
- Дони, Франческо 122
- Достоевский, Федор Михайлович 338
- Дюбарри, Мари Жанна 104
- Дювор (Du Vaure), Жак 98–99, 367
- «Лже-ученый» («Le Faux Savant») 98–99, 367

УКАЗАТЕЛЬ

- Евдокимова (Evdokimova) С. 65,
367–368
Еврипид 261
 «Финикиянки» 261
Екатерина II 199, 215
Елизавета Петровна 199, 215
Ермакова-Битнер Г.В. 345
Ермилов Н.Е. 203, 342
Есаулов, Андрей Петрович 239
Ефремов П.А. 289, 342, 353
- Жанлис (Genlis), Стефани-Фелиситэ Дюкре де Сент Обен 170,
368
Жаткин Д.Н. 190–191, 342
Жекулин Н.Г. 334
Железников, Петр Семенович 198,
211, 342
Женгене (Ginguené), Пьер Луи 61,
104, 112, 114, 222, 368, 370
 «История литературы в Италии» («Histoire littéraire d'Italie») 112, 114, 222, 368
Живов В.М. 197, 200, 216, 342
Жиликова Э.М. 342
Жихарев, Степан Петрович 60, 342
Жолковский А.К. 4, 192, 195–196,
204, 212, 342
Жуи (Joüy), Виктор-Жозеф Этьенде 113, 369
Жуковский, Василий Андреевич 9,
15–17, 35, 118–119, 123, 149–150,
195, 216, 225, 246, 255–256,
301–302, 307, 309, 312–314,
325–327, 342, 350, 355–356
 «Видение» («Блеском утра озаренный...») 15, 16 («перепечаток Жуковского»), 17 («брошюр<a>»)
 «Двенадцать спящих дев» 123
 «Желание. Романс» («Озарися, дол туманный...») 246
 «К Вяземскому. Ответ на его послание друзьям» («Ты, Вяземский, хитрец, хотя ты и поэт!...») 195
 «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» («Друзья, тот стихотворец — горе...») 255–256
 «Красный карбункул. Сказка» («Дедушка резал табак на прилавке; к нему подлетела...») 149–150
 «Ленора» («Леноре снился страшный сон...») 307, 326–327
 «Лесной царь» («Кто скачет, кто мчится под кладною мглой?...») 301, 313–314
 «Людмила» («„Где ты, милый? Что с тобою?..“») 301, 326
 «Отрывок из Делилева Дифирамба на бессмертие души» («На лоне вечности безмолвной...») 216
 «Песня» («Где фиалка, мой цветок?...») 225
 «Пловец» («Вихрем бедствия гонимый...») 246
 «Подробный отчет о луне: Послание к Государыне Императрице Марии Федоровне» («Хотя и много я стихами...») 302, 312
 «Путешественник. Песня» («Дней моих еще весною...») 246
 «Рафаэлева Мадонна» 118–119
 «Старая песня на новый лад» («Раздавайся, гром победы!...») 9
 «Цейкс и Гальциона» («Цейкс, тревожимый ужасом тайных, чудесных видений...») 195
 «Шильонский узник» 325
- Заборов П.Р. 4, 71, 74, 343
Заборовский (Zaborowsky), Тимон 220
 «Писательский клуб» («Klub Piśmienniczy») 220
Зайцевский, Ефим Петрович 226
 «Весна» («Весна! живи и луг, и лес!...») 226
Зализняк А.А. 351
Зарецкий А.Р. 336
Заславский О.Б. 87–88, 139, 161, 343
Захаренко Н.Г. 356
Захаржевский, Яков Васильевич, главноуправляющий Царским Селом 193

- Зенгер Т.Г. *см.* Цявловская Т.Г.
 Зиверс (Sievers), Георг Людвиг Петер 62
 Зильберштейн И.С. 183, 228, 343
 Зорин А.Л. 350
 Зотов, Иван Николаевич, смотритель типографии 14, 21
 Зубков Н.Н. 350
 Зюсмайер, Франц Ксавер 144, 146
- Иваницкий А.И. 127–128, 343
 Иванов, Андрей Иванович, книгопродавец 6, 343
 Иванов Вяч.Вс. 312–313, 343, 347
 Иванов Вяч.И. 88, 343
 Иванова Н.И. 340
 Ивинский Д.П. 217, 343
 Игорь Святославович, князь Новгород-Северский 300, 323, 351, 360
 Иезуитова Р.В. 300, 343, 354
 Измайлов, Александр Ефимович 202, 246
 Измайлов Н.В. 6, 8, 25, 30–31, 241, 259, 272–273, 280, 290, 293, 343
 «Изора, или Могила Дельфины» («Isore, ou le Tombeau de Delphine») 135
 Илличевский, Алексей Демьянович 178
 Ильин И.А. 87, 343
 Ильичев А.В. 191, 327, 343
 Имбер де Лафалек (Imbert de Laphalèque, Луи Франсуа Леритьер [L'Héritier]) 97–98, 369
 Иосиф II (Joseph II), император Священной Римской империи 56–57, 129, 152
 Ипатова Н.А. 315, 343
 Ипсиланти, Александр Константинович 262
 Ирвинг (Irving), Вашингтон 148, 344, 369
 «Дьявол и Том Уокер» («The Devil and Tom Walker»; «Том Валькер») 148, 344
- Исаков, Василий Алексеевич 6, 344
 Искоз-Долинин А.С. 64–65, 344
- Каганович Л.А. 108, 344
 Казак Луганский *см.* Даль, Владимир Иванович
 Казанский Б.В. 344, 351
 Казанский Д. *см.* Деларю, Михаил Данилович
 Каливода (Калливода), Антон, дирижер Немецкого театра 60
 Калугин Д.Я. 200, 344
 Кальцабиджи (Calzabigi), Раньери де 100
 Кант, Иммануил 131
 Кантагони, Никола 262
 Кантемир, Антиох Дмитриевич 207
 Канунова Ф.З. 342
 Карамзин, Николай Михайлович 61, 104, 118, 127, 134, 138, 143, 145–147, 162, 170, 199, 202, 206, 209–210, 225, 262, 334, 344–345, 357
 «История государства российского» 162, 209, 262 («цитата»), 344, 357
 «Надпись к портрету Ломоносова» («„В отечестве Зимы, среди ее снегов...“») 202, 206
 «Письма русского путешественника» 104, 118, 127, 134, 170, 344
 Каратыгин, Василий Андреевич 136–138
 «Изора, или Бешеная» 136–138
 Каратыгин, Петр Андреевич 136, 344, 351
 Кардаш Е.В. 302, 344
 Кармонтель (Carmontelle; Карпожи, Луи) 127, 364
 «Красная Роза» («La Rose rouge») 127
 Карпани (Carpani), Джузеппе 47–49, 364
 Карташова И.В. 77–78, 91, 119, 344, 356
 Кастен (Castaing), Эдме-Самуэль 40–41, 162, 372
 Касты, Джамбатиста 151
 Каталани, Анджелика 111

- Катенин, Павел Александрович
82–85, 137–138, 155, 194, 265,
278–279, 301, 305–306, 312, 320,
323, 326, 330, 332–333, 337,
344–345, 357
«Идиллия» («Между Оссы-го-
ры и горы высочайшей Олим-
па...») 194
«Леший» («Красное солнце за
лесом село...») 301, 312, 320, 344
«Ольга» («Ольгу сон встрево-
жил слезный...») 301, 305–306,
323, 326, 330, 332, 344
«Старая быль» («Наш славный
Владимир, наш солнышко-
князь...») 82, 278–279, 337
- Катулл (Гай Валерий Катулл;
Catulle) 180, 234–235, 345, 359,
365
«О „Смирне“ поэта Цинны»
(«De Zmyгna Cinnae poetae»)
234–235
- Кафанова О.Б. 61, 345
- Кац Б.А. 4, 33, 52, 68–70, 93, 103, 112,
115–116, 119, 138–139, 165, 345, 349
- Качановский, совладелец книжно-
го магазина в Варшаве 339
- Каченовский, Михаил Трофимо-
вич 73, 84, 168
- Кемпбелл (Campbell), Томас 275,
282–283, 364
«Власть России» («The Power
of Russia») 282–283, 364
«Стансы о Польше» («Stanzas
on Poland») см. «Власть России»
- Кемпбелл (Campbell) Ф., состави-
тель антологии 274, 364
- Керубини (Chérubini), Луиджи 38
- Кибальник С. А. 78, 174, 177–179, 188,
190, 192, 201, 204, 208, 221,
235–236, 242–243, 345
- Киреевский, Иван Васильевич 12,
25, 81
- Кириллина Л.В. 94, 345
- Китанина Т.А. 33
- Клейтон (Clayton) Дж. 312, 365
- Клеопатра (Cléopatre) 214
- Козловский, Михаил Иванович 189
- Козмин Н.К. 205–206, 232, 345
- Кока Г.М. 117, 345
- Кокбер (Coquebert de Montbret),
Шарль 268
- Кокоскин, Федор Федорович 72
«К членам Общества» («Свер-
шился вновь друзья, занятий
наших год...») 72
- Коллин де Планси (Collin de
Plancy), Жак Огюст Симон
147–148, 365
- Колман (Colman «the Younger»),
Джордж (младший) 272–273,
288
«Закон Явы» («The Law of
Java») 272–273, 288
- Колосова (Каратыгина), Алексан-
дра Михайловна 136–137, 344, 351
- Колосова, Евгения Ивановна
137–138
- Кольридж (Coleridge), Сэмюэль
Тэйлор 265, 361, 365
«Муки совести» («Remorse»)
265
- Кондорсе (Condorcet), Мари Жан
Антуан Никола 158, 365
- Константин Кефала 176
- Кораблинский А. см. Воейков А.Ф.
307
- Корнуол (Cornwall), Барри (Кор-
нуоль; Bryan Waller Procter)
66–67, 107–108, 128, 133, 142,
163–164, 189, 251–254, 354, 362, 365
«Драматические сцены»
(«Dramatic scenes») 66
«Людовико Сфорца»
(«Ludovico Sforza») 66–67, 128,
133, 142, 163–164
«Марциан Колонна» 107–108
«Морское эхо» («A Sea-Shore
Echo») 251–254
«Озеро Ульсютер и его эхо»
(«Ulls-Water and Its Echoes») 254
- Корню (Cornu), Франсис 136, 371
- Королева Н.В. 346
- Корон (Choron), Александр 55–57,
62, 100–101, 365
- Корреджио, Антонио Аллегри 132

- Косталевская М. 87, 167–168, 345
 Костин (Kostin) А.А. 4, 197, 203, 370
 Коцебу, Август фон 277
 Кочеткова Н. Д. 61, 146, 352, 356
 Кочнев, Степан, информант
 И.И. Лепехина 197
 Кошелев В.А. 206, 299, 306, 310, 320, 345
 Крамер (Cramer), Карл Фридрих 61, 119, 138, 143–144, 365
 Краснобородько Т.И. 4, 336
 Краснопольский, Николай Степанович 329
 «Днепровская русалка» 329
 Красухин В.Г. 107
 Крашенинников, Петр Иванович, книгопродавец 6, 346
 Крылов, Иван Андреевич 205, 215
 Кудрявина И.М. 280, 346
 Кузен д'Авалон (Cousin d'Avallon), Шарль-Ив 157–158, 365
 Кузьменкова Е. В. 301, 346
 Кукольник, Нестор Васильевич 238
 «Джулио Мости, драматическая фантазия...» 238
 Кулакова Л.И. 349
 Кулешов В.И. 334
 Кульман, Елизавета Борисовна 238
 Кумпан К.А. 306, 339
 Куницын, Александр Петрович 280
 Курпинский, Кароль 36
 Кьябрера (Киабрера), Габриэлло 225
 Кюхельбекер, Вильгельм Карлович 178–179, 206, 302, 314, 322–324, 328–329, 331, 346
 «Грибоедову» («Увы, мой друг! как трудно совершенство!...») 322
 «Шекспировы духи» 302, 323–324, 328–329, 331
 Лагарп (La Harpe), Жан-Франсуа де (Ла-Гарп) 102–103, 135, 157–159, 180–181, 354, 363, 370
 «Лицей или курс древней и новой литературы» («Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne») 103, 135, 157–158, 180–181, 370
 Лагранж (Lagrange), Жозеф Луи 97–98
 Лаланд (De Lalande), Жозеф-Жером де 169, 366
 Ланци (Lanzi), Луиджи 117, 370
 Ларионова Е.О. 4, 35, 353
 Лафонтен, Жан де 186, 314, 358
 «Молочница и горшок с молоком» («La Laitière et le Pot au Lait») 186
 Лебедев Е.Н. 205, 346
 Лебрен (Le Brun), Понс-Денис Экушар 140, 142, 358
 «На коварного друга» («Sur un ami perfide») 140, 142 («оды Лебрена») 140, 142
 Леве-Веймар (Loève-Weimars; Loeve-Weimar), Франсуа Адольф 106, 158, 369–370
 Левинтон Г.А. 4
 Левкиевская Е.Е. 313, 318, 320, 330, 346
 Левкович Я.Л. 293–295, 346, 354
 Лемке М.К. 25, 346
 Лемонте, Пьер-Эдуард 205, 215
 Лемьер (Lemierre; Le Mierre), Антуан Марен 159–160, 170, 370
 «Живопись» («La Peinture») 159–160, 170
 Ленгольд, Карл Людвиг (Карл Павлович) 247, 308
 Леонардо да Винчи 75 («Леонардо»), 238
 «Тайная вечеря» 238
 Леонтьев И.Л. см. Шеглов И.
 Леопольд II (Léopold II), император Священной Римской империи 43, 45, 144
 Лепехин, Иван Иванович 197, 346
 Лермонтов, Михаил Юрьевич 337, 347, 350, 358
 «Маскарад» 337
 Лернер Н. О. 29, 67, 87, 106, 157, 170, 227, 346
 Лесков, Николай Семенович 317, 346
 «Пугало» 317, 346

- Лесной Я. см. Перельман Я.И.
 Лессинг, Готхольд Эфраим 131, 188
 Летурнер (Letourneur), Пьер 133, 373
 Лешено де ла Тур (Leschenaut de la Tour), Жан-Батист Луи Клод 276–277, 288, 370
 Ливанова Т.А. 61, 115–116, 125, 164, 347
 Ливен, Карл Андреевич 25, 26 («Г. Министра Народного Просвещения»)
 Линд (Lind) Дж., главный врач морского госпиталя 268
 Линдсей, Дэвид см. Додс, Мэри Диана
 Линецкая Э. Л. 70, 336
 Лист, Ференц 38
 Листов В. С. 87, 148–149, 347
 Логинов Василий Васильевич, книгопродавец 6, 347
 Лозинский (Lozinski) Г.Л. 151, 370
 Лозинский М. Л. 303
 Ломоносов, Василий Дорофеевич 13 («отцу») ♣; 196 («отцу»), 197 («отцом своим»), 198 («отец его»), «отцу»), 199 («рыбаря», «рыбака»), 200 («рыбака», «отца»), 201 («отцом»), 209 («холомогорского рыбака»), 210 («бедного рыбака»), 211 («отца-рыбака»), 212 («рыбака», «отцу»), 213 («рыболова»)
 Ломоносов (Lomonosov), Михаил Васильевич 13 («Отрокъ») ♣; 107–108, 196–217, 284, 318–319, 333–334, 337–340, 342–343, 345–347, 349–351, 355–356, 360, 370, 374
 «Вечернее размышление о Божем величестве...» («Лице свое скрывает день...») 318–319
 Ода... Елисавете Петровне... на торжественный праздник тезоименитства ее величества сентября 5 дня 1759 года...» («Щедрот источник, ангел мира...») 215
 «Ода... на взятие Хотина 1739 года» («Восторг внезапный ум пленил...») 108, 284
 «Петр Великий» 215–216
 Ломоносова (Корельская), Ирина Семеновна, мачеха М. В. Ломоносова 197 («мачехой»), 200 («мачехи»)
 Лонг (Лонгус) 224, 226, 255, 347
 «Дафнис и Хлоя» 224, 226, 255, 347
 Лонгинов, Михаил Николаевич 173
 Лотман Л.М. 296, 329
 Лотман Ю.М. 86, 125–126, 234, 263, 344, 347, 349, 352, 354
 Луначарский А. В. 353
 Луций Юний Брут 261–262
 Лысцов В.П. 197–198, 205–206, 347
 Любомудров С.И. 204, 347
 Людовик XV, французский король 104
 Людовик XVI (Louis XVI), французский король 104, 369
 Мазаччо (Masaccio) 68
 Мазур Н.Н. 4, 78, 80–81, 96, 130–132, 223, 242, 245, 306, 347–348
 Майков Л.Н. 83, 227, 334, 345
 Майкова А.А. 227
 Майофис М.Л. 177–178, 348
 Макартни (Macartney), Джордж, первый британский посланник в Китае 357 («Лордом Макартнеем»), 374
 Макиавелли, Никколо 141 («Макиавель»)
 Макогоненко Г.П. 305, 341, 348, 352
 Максим Плануд 176
 Максимович, Михаил Александрович 11, 14–16, 299
 «О жизни растений» 14–15
 Малафеев К.А. 293, 299, 306, 309–310, 312–313, 322, 325, 348
 Малиновская (Исленева), Анна Петровна 249
 Малиновский, Алексей Федорович 248–249
 Малкина В.Я. 245, 302, 348
 Мальте-Брун (Malte-Brun), Конрад 284, 366

- Мальчукова Т.Г. 173, 175, 179, 201–202, 204–205, 208–210, 212, 214–215, 219, 257, 280, 346, 348
- Мандевиль (Mandeville), Бернард 74–75
- Манн Ю. В. 350
- Мария-Антуанетта (Marie-Antoinette) 56 («la Reine»), 57 («королева»), 104, 369–370
- Марк Антоний 214
- Маркевич, Николай Андреевич 318, 323–324, 332
«Ведьма (Украинская мелодия)» («Что собрались, поселянки младые?..») 318
«Удавленник» («Был один Казак у нас...») 323–324, 332
- Марков С.Л. 6–7, 21, 335, 348, 356
- Мармонтель (Marмонтel), Жан-Франсуа 68–70, 102–104, 107, 226, 370–371
«Полигимния» («Polymnie») 68–70, 103–104, 107, 371
- Маро (Marot), Клеман 179–180
- Марсен (Marsden), Уильям 268–269, 288, 371
- Мартини, Джованни Батиста 105
- Мартиус (Martius), Эрнст Виллем 268, 371
- Мартос, Иван Петрович 203
- Мартыненко А.И. 174, 178, 348
- Мартынов, Андрей Ефимович, художник, литограф 184
«Виды Санкт-Петербурга и его окрестностей» 184
- Мартынов Г.Г. 347
- Мартынов, Иван Иванович 267
- Марциал (Марк Валерий Марциал; Martial) 180–181
- Марченко Н.А. 344
- Махов А.Е. 315, 348
- Медведева (Томашевская) И.Н. 340
- Медичи, Лоренцо 122–123
«I Veoni» («Пьяницы») 122
- Медриш Д.Н. 309, 320–321, 326, 348, 349
- Мейер Г.А. 81, 88, 349
- Мейлах Б.С. 293, 309, 318, 349, 354
- Мельгунов, Николай Александрович 78
- Менекрат, врач Филиппа Македонского 126
- Мережковский Д.С. 347
- Мерзляков, Алексей Федорович 194, 200–201, 213, 349
«О гении, об изучении поэта, о высоком и прекрасном» 213 (цитата)
«Призывание Каллиопы на берега Непрядвы» («Песней сладостных царица...») 194
«Шувалов и Ломоносов» («В священной тишине чертога...») 200–201, 349
- Мещеряков Н.Л. 340
- Микеланджело Буонарроти (Буонарротти; Michel-Ange Buonarroti) 12* 3, 48, 159–160, 168–171, 366, 369
- Миллен (Millin), Обэн-Луи 67, 371, 374
- Миллер, Иван Яковлевич 93
- Милман (Milman), Генри 66, 365
- Мильвуа (Millevoüe), Шарль Юбер 135, 242–243, 371
«Обещание» («La Promesse») 242–243
«Сожаления неверного» («Les regrets d'un infidèle») 135
- Мильтон (Milton), Джон 88, 369 («Miltonic») «Потерянный Рай» 88
- Мильчина В.А. 4, 305, 349
- Минин, Кузьма Захарьевич (Сухо-рук) 203
- Мирабо, Оноре Габриэль Рикетти де 349
- Мирон, скульптор 187
«Телка» 187
- Миссон (Misson), Максимилиян 168–169, 371
- Могила, Петр Симонович 75, 349
- Модзалевский Б.Л. 99, 218, 335, 349
- Модзалевский Л.Б. 7–9, 19–21, 33–34, 183, 196, 205, 218, 228, 240–241, 250, 258, 265–266, 292–293, 349, 355

- Мозель (Mosel), Игнац Франц фон 54, 371
- Молчанов, Николай С. 213
«Ода, говоренная при открытии памятника Михаилу Васильевичу Ломоносову» («Телбя — хвала и слава Россов...») 213
- Монтгомери (Montgomery), Джеймс 275, 284, 287, 371
«Океан» («The Ocean») 275
- Монтень (Montaigne; Монтэнь), Мишель 242, 337, 347, 371
- Монтескье, Шарль-Луи 158
- Мопс, греческий прорицатель 261
- Мопу (Мауреол), Рене-Августин 76
- Мордвинов, Александр Николаевич 23
- Мордовченко Н.И. 301, 349
- Морле, Андре 151
- Морозов А.А. 347
- Морозов И.А. 315, 348
- Морозов П.О. 353
- Мостовская Н.Н. 334
- Моцарт (Mozart; Mozzard), Вольфганг Амадей 1–12 ♣; 19, 33–171, 333–334, 336–337, 345, 347, 359, 362, 364–365, 367–375
«Волшебная флейта» («La Flûte enchantée») 43–44, 144
«Дон Жуан» («Don Giovanni», «Don Juan») 4 ♣; 19, 40–41, 52, 82, 106, 110 («в опере Моцарта»), 112, 114–116, 125, 129, 138 («Дон-Жюане»), 152, 359
«Женитьба Фигаро» («Le Nozze di Figaro»; «Die Hochzeit des Figaro») 3 («voi che sapete») ♣; 50–51, 112–116, 152
«Милосердие Тита» («La Clemenza di Tito») 43–45
«Похищение из серая» 66
«Реквием» («Requiem») 8–9, 11 ♣; 19, 38, 43, 45, 62–63, 70, 86, 119, 139, 143–147, 149, 164–166, 367, 374–375
«Так поступают все» («Cosi fan tutte») 152
- Моцарт, Констанца, жена Моцарта 43 («Мме Mozart»), 45 («мадам Моцарт»), 48, 50, 62 («жене»), 143 («жены», «жена»), 145 («жена», «жень»), 149 («sa femme») Мочениго (Mozenigo), Джованни, венецианский патрон Сальери 55–56
- Мошелес (Moscheles), Игнац 37, 371
- Мур (Moore), Томас 231–232, 254, 364, 370
«Ирландские мелодии» 254
«Эхо» («Echo») 254
- Муравьев, Андрей Николаевич 173
- Муравьев, Михаил Никитич 206, 207 («Писатель»), 216, 225, 349
«Изгнание Аполлона» («На Феба некогда прогневался Зевес...») 225
«Похвальное слово Ломоносову» 206, 216
- Муравьева О.С. 259, 263, 319, 350
- Муравьев-Апостол, Иван Матвеевич 207–208
- Муравьев-Карский, Николай Николаевич 241
- Мурьянов М.Ф. 14, 350
- Мурьянова И.В. 350
- Мюллер (Müller), Вильгельм Кристиан, историк музыки 48–49, 371
- Мюллер (von Müller; Миллер) Иоганн Фредерик Вильгельм фон, немецкий график 118
- Мюррей (Murray), Джон 231–232
- Мюссе-Пате (Musset-Pathay), Виктор-Донасьен 159, 371
- Мясоедова Н.К. 232, 350
- Набоков (Nabokov) В.В. 150–151, 371
- Надеждин, Николай Иванович 136–137, 182, 307, 350
- Найдич Э.Э. 51, 350
- Наполеон I Бонапарт 224 («наполеоновского»), 231
- Нашокин, Павел Воинович 97, 239
- Невахович, Александра Павловна 308

- Незель (Nézel), Теодор 136, 371
 «Изора» («Isaure, drame en trois actes...») 136, 371
- Нелидов Ю.А. 344, 351
- Немзер А.С. 301, 350
- Немировский И.В. 206, 350
- Непомнящий В.С. 110, 116, 161, 305, 309, 334, 349–350
- Нечаева В.С. 339
- Никитенко, Александр Васильевич 12, 350
- Николаев А.А. 358
- Николаев Н.Ив. 4
- Николаев Н.Ипп. 203, 205, 216, 350–351
- Николаев О.Р. 245, 350
- Николаев С.И. 220, 350
- Николаева Т.М. 323, 351
- Николай I 10 («его императорского величества», «императора»), 23 («императора», «государем»), 27 («госу<дарю> импер<атору>», «госуд<арем>»), 28, 29 («его императорским величеством»), 247, 346
- Нимечек (Niemetschek), Франц Ксавер 60, 62, 66, 113, 119, 128–129, 146, 149, 371–372
- Ниссен (Nissen), Георг Николаус фон 50–51, 53, 62–63, 113, 128, 372
- Новалис (Novalis) 255, 372
- Новиков, Николай Иванович 197–198, 200, 267, 351
 «Опыт исторического словаря о российских писателях» 197, 200 (цитата), 351
- Новикова М.А. 115, 163, 351
- Новичкова Т.А. 315, 330, 351
- Новов С. 280, 351
- Нойком (Neukomm), Сигизмунд 42–47, 119
- Ноль (Nohl) Л. 128, 372
- Нольст (Nolst), Ламберт 268
- Норов, Александр Сергеевич 225
 «Возрождение (Подражание Киабрере)» («Весна торжествует — поля и долины...») 225
- Нусинов И. М. 80, 116, 351
- Овидий (Публий Овидий Назон; Ovide) 15, 107, 193, 195, 221, 224–226, 237, 255, 360, 372
 «Лекарство от любви» («Remedia amoris») 237
 «Метаморфозы» 15, 195, 221, 224–226, 237, 255
 «Понтийские послания» 107
- Од (Aude), Жозеф 141, 362
 «Каде-Руссель, или Кафе слепцов» («Cadet Roussell, ou Le Café des aveugles») 141, 362
- Одоевский, Владимир Федорович, кн. 14–16, 49, 55, 60, 351
 «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 года» 55
 «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» 14 («Opere del Cavaliere»), 15, 16 («произведени[e] Одоевского»)
- Озерова А.В. 302, 360
- Оксман Ю.Г. 64, 84, 137, 344, 351, 354–354, 360
- Оленин, Алексей Николаевич 203
- Олин, Валериан Николаевич 226
- Ольхин, Матвей Дмитриевич 6, 351
- Омир см. Гомер
- Орлов (Orloff), Григорий Владимирович 58, 154, 372
- Осипова-Вульф, Прасковья Александровна 295–296 («Вульф»)
- Осповат А.Л. 4
- Осповат К.А. 4, 205, 351
- Остолопов, Николай Федорович 181, 224, 351
 «Словарь древней и новой поэзии» 181, 224, 351
- Охотин Н.Г. 3, 5, 174, 189, 223, 229, 336
- Ошекорн (Hauchecorne), аббат 170, 369
- Павел I 34, 103, 213
- Павлова Г.Е. 347
 «Палатинская антология» 176–177

УКАЗАТЕЛЬ

- Пальм, Виллем Адриан 268
 Панкратова И.Л. 161, 351
 Паскевич, Иван Федорович 259–261
 Пассини (Passini), Пьер 55–56
 Пастернак Б.Л. 142
 Перголезе (Pergolèse), Джованни Батиста 67–68
 «Олимпиада» 67
 «Stabat mater» 67
 Перевошиков, Василий Матвеевич 198, 200, 211, 351
 Перельман Я.И. (Я. Лесной) 272–273, 347
 Перельмутер В.Г. 349
 Пересвет, Александр 262
 Пескетти (Pescetti), Джованни Батиста (Жан) 55–56
 Песков А.М. 81–82, 336, 351
 Петр I 10, 108, 196, 201, 205, 211, 214–217
 Петрарка, Франческо 205
 Петров, Василий Петрович 216
 «Галактиону Ивановичу Силову» («Так, Силов! рассвело, воспрянем ото сна...») 216
 Петрунина Н.Н. 149, 236, 351, 357
 Пильщиков И.А. 257, 306, 311, 352
 Пиндар 198, 202–203, 208
 Пиндемонте (Pindemonte), Ипполито 243
 «Путешествия» («I viaggi») 243
 Писарев, Александр Иванович 338
 Пифагор (Pythagore) 99
 Пиччини (Piccini), Николо 2 ♣; 68–70, 102–104, 107, 368–371
 «Ифигения в Тавриде» 107
 «Роланд» («Roland») 102
 Платон (Platon) 74, 99, 167, 180, 372
 «Федр» 167
 Плетнев, Петр Александрович 11–12, 18–20, 31, 35, 181, 183, 200, 228, 241, 250, 256, 259, 266, 289–290, 293, 314–315, 324, 342, 352
 «Голос природы» см. «Ломоносов»
 «Ломоносов» («В стране угрюмой и пустой...»; «Голос природы») 200
 «Удел поэзии» см. «Эпилог»
 «Эпилог» («Как месяц молодой на спящую природу...»; «Удел поэзии») 256
 Плутарх (Plutarque) 214, 261, 341, 352, 372
 Погодин, Михаил Петрович 22, 34–35, 131, 238, 248
 «Марфа Посадница Новгородская» 131
 Поддубная Р.Н. 149, 352
 Пожарский, Дмитрий Михайлович 203
 Полевой Ксенофонт Алексеевич 6, 352
 Полевой, Николай Алексеевич 90, 121–122, 182, 217, 247, 307–308
 Полторацкий Н.П. 343
 Полторацкий, Сергей Дмитриевич 173
 Померанцева Э.В. 309, 320, 330, 333, 352
 Пономарева Г.М. 304, 352
 Попов П.С. 334
 Порталис (Portalis), Жан Этьен Мари 224 («известного наполеоновского юриста»), 372
 Порталис (Portalis), Жозеф-Мари 224
 «Очерк происхождения, истории и развития французской литературы и философии» («Essai sur l'origine, l'histoire et les progrès de la littérature française et de la philosophie...») 224
 Порфирий Байский см. Сомов, Орест Михайлович
 Пракситель, скульптор (Praxiteles) 187–188
 Привалова Е.П. 273
 Проскурин (Proskurin) О.А. 3–4, 123, 204–205, 214, 246, 293, 303, 306, 311–312, 314, 317, 320, 329, 353, 372
 Протарх, резчик камней 190

- Прохоров Е.И. 358
 Публий Валерий Публикола 261
 («Валерий»)
 Пуссен (Poussin), Никола 132
 Путята, Дмитрий Васильевич
 282
 Путята, Николай Васильевич
 82
 Пушкин (Pushkin; Pouchkine),
 Александр Сергеевич
 «Аквилон» («Зачем ты, гроз-
 ный аквилон...») 258
 «Анджело» 110
 «Антологический отрывок» см.
 «Дионея»
 «Антологическое стихотворе-
 ние» см. «Нет, я не дорожу мя-
 тежным наслажденьем...»
 «Анфологические эпиграммы»
 (см. также «Царско-сельская
 статуя»; «Отрок», «Рифма»,
 «Труд») 13–14 ¹⁸; 4–5, 172–239,
 256, 307, 338, 340, 345, 348
 «Анчар, древо яда» («В пустыне
 чахлой и скупой...») 19–20 ¹⁸;
 4–5, 9, 13, 20, 23–31, 182, 265–291,
 307, 334–336, 342–343, 347,
 356–357, 361–362
 «Беральд Савойский», неосу-
 ществленный замысел 34
 «Бесы» («Мчатся тучи, вьются
 тучи...»; «Les Démons») 21–23 ¹⁸;
 4–5, 20, 182, 246, 292–332,
 336–337, 343, 353, 359, 363
 «Близ мест, где царствует Вене-
 ция золотая...» 257
 «Борис Годунов» 3, 10, 34–35,
 83–84, 90, 182, 247, 308
 «Бородинская годовщина»
 («Великий день Бородина...»)
 10 («брошюра», «На взятие Вар-
 шавы»), 28, 251, 312
 «Брожу ли я вдоль улиц шум-
 ных...» 242, 348
 «Был и я среди донцов...» 295
 «В начале жизни школу пом-
 ню я...» 33
 «Влюбленный Бес», замысел 34
 «Возрождение» («Художник-
 варвар кистью сонной...»)
 117
 «Воспоминания в Царском се-
 ле» («Навис покров угрюмой
 нощи...») 195
 «Всем красны боярские ко-
 нюшни...» 343
 «Выстрел» 64–65, 102
 «Гавриилиада» 311
 «Глухой глухого звал к суду
 судьи глухого...» 358
 «Городок» («Прости мне, ми-
 лый друг...») 129 (цитата)
 «Граф Нулин» 34 («Наталья
 Павловна»), 35
 «Грбовщик» 236, 351
 «Гусар» («Скребицей чистил
 он коня...») 322, 341
 «Дар напрасный, дар случай-
 ный...» 246, 303, 311, 329
 «Делибаш» («Перестрелка за
 холмами...») 18 ¹⁸; 4–5, 90, 182,
 258–264, 307, 350
 «Димитрий и Марина», неосу-
 ществленный замысел 34
 «Дионея» («Хромид в тебя
 влюблен: он молод, и не
 раз...») 173
 «Домик в Коломне» 34
 («Окт<авы?>»), 66, 100, 218
 «Дон» («Блеща средь полей
 широких...») 259, 264, 294–295
 «Дорожные жалобы» («Долго
 ль мне гулять на свете...»; «До-
 рожн<ые> стихи») 15–16 ¹⁸;
 4–5, 17, 19–20, 22, 240–249, 264,
 302, 348
 «Друзьям» («Нет, я не льстец,
 когда царю...») 351
 «Евгений Онегин» («Eugene
 Onegin») 10, 22, 34–35, 81,
 121–122, 142, 149, 151, 169, 185,
 229, 234, 236, 244, 248, 290, 295,
 347, 351, 353, 355, 357 («образа
 Татьяны»), 360
 «Египетские ночи» 153, 255
 «Езерский» 255

УКАЗАТЕЛЬ

- «<Ек. Н. Ушаковой>» («Когда бывало в старину...») 318
 «Жил на свете рыцарь бедный...» 246
 «Зависть» см. «Моцарт и Сальери»
 «Зависть — сестра соревнования...» 74
 «Заклинание» («О, если правда, что в ночи...») 66
 «<Записки молодого человека>» 315
 «[Здравствуй], [резвая] сорока...» см. «Стрекотуня белобочка...»
 «Зима. Что делать нам в деревне?...» 295
 «Зимнее утро» («Мороз и солнце; день чудесный...») 295, 312, 322
 «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет...») 322, 334
 «Зимняя дорога» («Сквозь волнистые туманы...») 245, 315, 322
 «Золото и булат («,Всё мое“, — сказала злато...») 358
 «Зорю бьют... из рук моих...» 304
 «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» 123
 «Идиллия» см. «Дионея»
 «<Из автобиографических записок>» 262 (цитата)
 «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...») 263–264
 «Из Barry Cornwall» («Пью за здравие Мери...») 66
 «Иисус», неосуществленный замысел 34
 «История села Горюхина» 229, 234, 236
 «К вельможе» («От северных оков освобождая мир...») 151
 «К другу стихотворцу» («Арист! И ты в толпе служителей Парнаса...») 129 (цитата)
 «К Жуковскому» («Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени...») 129 (цитата)
 «К переводу Илиады» («Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера...») 172, 183, 228, 237
 «К Языкову» («Издrevле сладостный союз...») 129
 «Кавказ» («Кавказ подо мною. Один в вышине...») 227
 «Кавказский пленник» 243
 «Как живо колкий Грибоедов...» 218
 «Каменный гость» 34 («Д<он> Жуан», «Д<он> Г<уан>»), 35, 66, 84, 106, 110, 115, 125, 166, 358
 «Капитанская дочка» 305, 315, 320, 322
 «Кирджали» 262–263
 «Клеветникам России» («О чем шумите вы, народные витии...») 10 («брошюра “На взятие Варшавы”»), 28, 312
 «<Кн. Козловскому>» («Ценитель умственных творений ислонинских...») 100
 «Когда порой воспоминанье...» 210–211, 338
 «Красавица» («Все в ней гармония, все диво...») 100
 «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?...» («Загадка», «К Дельв<игу>») 173–174, 191, 202, 336
 «Курбский», неосуществленный замысел 34
 «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало» («Вот зеркало мое — прими его, Киприда...») 180
 «Леда (Кантата)» («Средь темной рощицы, под тенью лип душистых...») 225
 «<Литература у нас существует...>» 294
 «Материалы к „Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям“» 120 («смелость избобретения...», цитата), 179
 «Медный всадник» 211, 280

- «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» 131
 «Моему Аристарху» («Поми-луй, трезвый Аристарх...») 129 (цитата)
 «Мои замечания об русском театре» 137
 «Моцарт и Сальери» («Mozart and Salieri») 1–12 ²; 4–5, 7, 11, 19, 33–171, 236, 238, 307, 333–339, 341–346, 349–350, 356, 359–360, 362, 368–369, 373
 «Муза» («В младенчестве моем она меня любила...») 181
 «Мятезь» 305, 313, 315, 361 («Марья Гавриловна»)
 «На возвращение Государя Императора из Парижа, в 1815 году» («Утихла брань племен; в пределах отдаленных...») 72
 «На перевод Илиады» («Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи...») 12, 172–173, 182
 «На статую играющего в бабки» («Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено...») 204
 «На статую играющего в свайку» («Юноша, полный красы, напряженья, усилия чуждый...») 204
 «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» 12
 «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» 173, 336
 ««О драмах Байрона»» 148
 ««О записках Самсона»» 41, 162
 «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» 131
 «О ничтожестве литературы русской» 209
 «О поэзии классической и романтической» 179, 219
 «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» 205, 215
 ««О Сальери»» 52, 82–83
 ««О французской словесности»» 158
 «Обвал» («Дробясь о мрачные скалы...») 251, 342
 «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» («Султан ярится. Кровь Элады...») 322
 «Олегов щит» («Когда ко граду Константина...») 263
 ««Опровержение на критику»» 53 («известным пушкинским высказыванием»)
 «Осень» (Отрывок) («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...») 296
 «Ответ Катенину» («Напрасно, пламенный поэт...») 265, 279
 «Отрок» («Невод рыбак растял по берегу студеного моря...») 13 ²; 4–5, 172–173, 196–217, 341, 345
 «Отрывки из писем, мысли и замечания» 174–175, 179
 «Отрывок из письма А. С. Пушкина к Д<ельвигу>» 185
 «Павел I», неосуществленный замысел 34
 «Пиковая дама» 64
 «Пир во время чумы» 12, 34 («Пир Чумы»), 35, 125, 149, 166
 «Пирующие студенты» («Друзья, досужный час настал...») 139–140
 «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» 9–10, 291, 344, 353
 «Подражания Корану» 204
 «Подруга милая! я знаю, от чего...» см. «Дионея»
 «Полтава» 263, 280, 351
 «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» 245
 «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг, он...») 195
 «Поэт» («Пока не требует поэта...») 203–204

УКАЗАТЕЛЬ

- «Поэт и толпа» («Поэт по лире вдохновенной...»; «Чернь») 130, 168, 238
 «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...») 246, 303
 «<Проект из десяти названий>» 33–34
 «Пророк» («Духовной жаждою томим...») 200, 204
 «Прощание» («В последний раз твой образ милый...») 196
 «Путешествие в Арзрум» 241, 248, 260–261
 «Путешествие из Москвы в Петербург» 206, 215
 «Разговор книгопродавца с поэтом» («Стишки для вас одна забава...») 100, 239
 «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня...») 13; 4–5, 19–20, 172–173, 218–226, 256, 349–350
 «Рифма, звучная подруга...» 218–221, 223, 226, 360
 «Ромул и Рем», неосуществленный замысел 34
 «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» 183, 228
 «Русалка» 296, 327, 329, 336
 «Руслан и Людмила» 123, 141–142, 195, 329, 351, 353
 «Рыбак» см. «Отрок»
 «Самозванец», неосуществленный замысел 34–35
 «Сказка о золотом петушке» 291
 «Сказка о царе Салтане...» 81
 «Скупой рыцарь» («The Covetous Knight») 34 («Скупой»), 35, 84, 110, 166, 168, 335
 «Стансы» («В надежде славы и добра...») 205, 351
 «Станцы» («В часы забав иль праздной скуки...») 311
 «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня...») 33, 246, 303
 «Страшно и скучно...» 313
 «Стрекотунья белобока...» 297, 358
 «Сцена из Фауста» («Мне скучно, бес...») 34–35
 «Телега жизни» («Хоть тяжело подчас в ней бремя...») 245
 «Тогда я демонов увидел черный рой...» 123
 «Труд» («Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний...») 14; 4–5, 149, 172–175, 182–183, 227–239
 «Уродился я, бедный недоносок...» 218
 «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...») 174, 236
 «Царско-сельская статуя» («Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...»; «К Статуе в Царском Селе») 13; 4–5, 172–174, 183–195, 201, 228, 338, 342–343
 «Чернь» см. «Поэт и толпа»
 «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») 100
 «Эпиграмма (из Антологии)» («Лук звенит, стрела трепещет...») 173
 «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом...»; «Echo») 17; 4–5, 20, 225, 250–257, 365, 367, 373
 «Юрьеву» («Любимец ветреных Лаис») 110
 «Я здесь, Инезилья...» 66, 218, 349
 «L'homme du monde...», план 218
 Пушкин, Лев Сергеевич 239 («брата Льва»)
 Пушкин, Сергей Львович 239 («отца»)
 Пушкина (Гончарова), Наталья Николаевна 16 («объ невѣстѣ») 20 («невѣстѣ»), 206 («жене»), 245 («к жене»), 249
 Пушин, Иван Иванович 180, 354
 Пушин, Михаил Иванович 263

- Рабле, Франсуа 334
 Радищев, Александр Николаевич 107
 Радклиф, Анна 65
 «Итальянец» («The Italian, or the Confessional of the Black Penitents») 65
 Раевский, Николай Николаевич (младший) 261, 263
 Раич, Семен Егорович 194, 205, 354
 Рак В.Д. 51, 66, 110, 113, 175, 346, 354–355
 Раменский О.Е. 203, 205, 355
 Рамо (Rameau), Жан-Филипп 71, 75 («известного композитора»), 77, 94–95, 97, 365, 373
 «Démonstration du principe de l'harmonie» 95 (цитата), 373
 «Nouveau système de musique théorique» 94
 «Traité de l'harmonie» 94
 Расин, Жан 107
 «Ифигения» 107 («одноименной трагедии Расина») 107
 Рассадин С.Б. 130, 355
 Рассовская Л.П. 149, 333
 Рафаэль (Rafaël; Raphael; Raffael; Рафаель) Санти 4 8; 41, 43–44, 68, 75, 78–80, 116–122, 131–132, 337, 341, 373
 «Преображение» 119, 121, 132
 «Святое семейство» («Мадонна с безбородым Иосифом») 117
 «Сикстинская мадонна» 118–119
 Раффлз (Raffles), Томас 277, 369, 372
 Рахманов, Петр Александрович 60
 «Рига дьявола» («La Grange du Diable»), французская сказка 148
 Римский-Корсаков, Николай Андреевич 116, 165, 337
 «Моцарт и Сальери» 116, 165
 Ровинский Д.А. 203, 355
 Рогов К.Ю. 4, 22, 355
 Рожалин, Николай Матвеевич 122
 Розанов В.В. 81, 355
 Розанов М.Н. 122–123, 229, 355
 Розен, Егор Федорович 12, 217, 255, 307
 «Пастуший рог в Петербурге» («Здесь, в столице пышной скуки...») 255
 Роскбург, доктор 288
 Ронен О. 219, 277, 355
 Роско (Roscoe), Томас 231
 «Landscape annual, or The Tourist in Switzerland and Italy» 231
 Россини (Rossini), Джоакино Антонио 37, 54, 96, 119, 129, 153, 369, 371, 374
 Ростислав Владимирович, князь Тмутараканский 162
 Ротчев, Александр Гаврилович 332
 «Подражание арабскому» («Клянусь коня волнистой гривой...») 332
 Рохлиц (Rochlitz), Фридрих 49, 60–61, 109, 119–121, 138, 143–144, 147, 373
 Руо (Ruault), Николас 132
 Руссо (Rousseau), Жан-Жак 63, 95–97, 106, 158–159, 367, 371
 «Новая Элоиза» 159
 Ручеллаи (Rucellai), Джованни 221–222, 373
 «Пчелы» («Le api») 221–222, 373 («Les Abeilles») 221–222, 373
 Рылеев, Кондратий Федорович 84, 107, 206
 «Войнаровский» 84
 Саблие (Sablier), Шарль 187–188, 373
 «Sur une statue de Jupiter» 187
 Савельев А. А. 4, 7
 Сад (Sade), Донасьен Альфонс Франсуа де 170–171, 366, 373
 «Жюстина, или Злоключения добродетели» 170–171, 373
 Саитов В.И. 227, 334, 351
 Саккини (Sacchini), Антонио Мария Гаспаро 105, 369
 Сакулин П.Н. 255, 353, 355
 Сальвини (Salvini), Антон Мария 222–223, 373
 «Figlia dell'eco, e degli orecchi incanto...» 222–223

УКАЗАТЕЛЬ

- Сальери (Salieri), Антонио 1–12 **❖**;
33–171, 362–364, 369, 371, 373
«Аксур, царь Ормуза» («Axur, re
d'Ormus»), «Axur, Roi d'Ormus») 56–57, 129, 152–153
«Горации» 56 («la composition
des Horaces et des Curiaces»), 57
(«сочинение на сюжет о Гора-
циях и Куриациях»)
«Данаиды» («Les Danaïdes») 39,
42, 55–58, 101–102
«Коронация Тарара» 156–157,
363
«Тарар» («Tarare») 10 **❖**; 57–59,
102, 150, 152–157, 335
- Сандомирская В.Б. 295, 355
- Сансон, Шарль-Анри 41, 162
- Сантей (Santeul), Жан-Батист 189,
367
«К фонтану на рынке» («Pour
une Fontaine d'un Marché») 189
- Сарти, Джузеппе 105
- Саути (Соути; Southey), Роберт
274–275, 284–285, 287, 373
«Талаба-разрушитель» («Tha-
laba the Destroyer») 274–275,
285, 287, 373
- Сахаров, Иван Петрович 321, 326,
355
«Сказания русского народа...»
321, 326 (цитата), 355
- Свиньин, Павел Петрович 184, 355,
356
- Себастиано дель Пьомбо (del Piom-
bo) 117
- Севергин, Василий Михайлович
198, 210, 356
«Слово похвальное Михаилу
Васильевичу Ломоносову...»
198 (цитата), 210 (цитата), 356
- Северин, Дмитрий Петрович 194
- Седен М. 134–135
- Семенов, Василий Николаевич
23 **❖**; 8–9, 13–14, 18, 21, 24, 340
- Семенов В.П. 184, 356
- Семенов Л.Е. 118, 356
- Семенова, Екатерина Семеновна
72
- Семичев, Николай Николаевич,
майор 261
- Серман И.З. 352
- Сидяков Л.С. 354
- Силов, Галактион Иванович 216
- Симашко Т.В. 355
- Синявский Н.А. 8–9, 14, 321, 356
- Сиповский В.В. 81, 356
- Сисмонди (Sismondi), Жан-Шарль-
Леонар де 243–244, 373
«De la littérature du Midi de
l'Europe» 243–244, 373
- Склябовский, Александр Василье-
вич 220–221, 356
«Происхождение рифм»
(«Там, где младенчества по-
крыта пеленой...») 220–221
- Скотт (Scott), Вальтер 127, 140–141,
373
«Вудсток» («Woodstock») 140–141, 373
«Роб Рой» («Rob-Roy») 127,
373
- Сленин, Иван Васильевич 362
- Слинина Э.В. 241, 259
- «Слово о полку Игореве» 300, 323,
351, 360
- Слонимский А.Л. 273, 286, 356
- Слонимский Ю.И. 135, 356
- Смирдин, Александр Александро-
вич (сын) 6, 356
- Смирдин, Александр Филиппович
6, 17, 356
- Смирнов И.П. 298, 306, 318–319, 325,
356
- Смирнова-Россет, Александра
Осиповна 164
- Смирнов-Сокольский Н.П. 9–10,
23–25, 30, 356
- Смолицкий Г.А. 200, 356
- Соболев А.Л. 4
- Соболевский, Сергей Александро-
вич 239
- Соколов, Павел Петрович, скульп-
тор 175, 184–186
«Молочница» («Девушка с кув-
шином») 175 («статуя»),
184–186, 192–193

- Соловьев В.И. 353
 Соловьев В.С. 142
 Соловьева О.М. 258, 356–357
 Соломон (Solomon) М. 60, 109, 119, 124, 143–144, 373
 Сомов, Орест Михайлович (Порфирий Байский) 11–13, 16, 18, 300, 321–322, 332, 357
 «Киевские ведьмы» 322
 «Оборотень» 300, 321–322
 «Русалка» 332
 Сорокин Ю.С. 357
 Сорокина Ю.А. 4
 Ставелов Н., поэт 12
 «Горная вершина» 12
 «Странник» («Я был везде — я все узнал...») 12
 Сталь (Staël), Анна-Жермена Луиза де 65–68, 135–136, 226, 341, 366
 «Дельфина» («Delphine») 65–66, 135–136, 366
 «Коринна, или Италия» («Corinne») 67–68, 341, 366
 «О Германии» («De l'Allemagne») 226 (цитата), 366
 Станкевич, Николай Владимирович 308
 «Песнь духов над водами: Из Гете» («Душа человека...») 308
 Старк В. П. 342
 Стаффорд (Stafford) У. 53, 60, 108, 374
 Стендаль (Stendhal; Бейль, Анри; другой псевдоним Луи-Александр-Сезар Бомбе) 54, 60, 63–64, 96, 108–109, 112–113, 119, 129, 138, 143–145, 153, 374
 Степанов В. П. 245
 Степанов Н. Л. 245
 Стерн, Лоуренс 115 («стернианство»), 141
 Стефанович В. Н. 74, 357
 Стефенс, Катарина 111
 Стивенс (Steevens), Джордж 267–268
 Стойчев И. К. 262, 357
 Стонтон (Staunton; Staunton), Георг (Джордж) Леонард 267, 269, 374
 Страбон 261
 «География» 261
 Стрежнев И. В. 210, 357, 358
 Строганов М. В. 278–279, 357
 Строев, Павел Михайлович 209, 357
 Струговщиков, Александр Николаевич 183
 Ступина Е. А. 185, 357
 Суворов, Александр Васильевич 189
 Суздальцева Т. Н. 6, 340
 Сумароков, Александр Петрович 186, 314, 337, 342, 357
 «Феб и Борей» («С Бореем был у Феба Разговор...») 314
 Сумцов Н. Ф. 242, 255, 276, 357
 Сурат И. З. 40, 46, 167–168, 246, 302, 357
 Сюар (Suard), Жан-Батист 61, 102, 109, 119, 143–145, 374
 Таборисская Е. М. 242, 245, 357
 Тарквиний Аррунт 261–262
 Тарквиний Гордый 261–262
 Тархова Н. А. 347
 Тассо (Tasso), Торквато 63, 221, 229–231
 «Освобожденный Иерусалим» 229
 Татауров П. П. 210, 358
 Тахо-Годи Е. А. 297, 358
 Тепляков, Виктор Григорьевич 194
 «Вторая фракийская элегия» («Свинцовой дымковой подернут свод небес...») 194
 Тиберий Юний Брут 262 («сынов») Тик (Tiesck), Людвиг 78, 337, 372
 Тимофеев, Алексей Васильевич 238
 «Елизавета Кульман, фантазия» 238
 Тимофеев Л. И. 277, 358
 Тимофеева Л. А. 4
 Тиссо (Tissot), Шарль-Луи 141, 362
 Тит Ливий 261–262, 358
 «История Рима...» 261–262, 358
 Тит Юний Брут 262 («сынов») Титов, Владимир Павлович 78, 302, 312–313, 344

УКАЗАТЕЛЬ

- «Уединенный домик на Васильевском» 302, 312–313, 343–344
- Тициан Вечеллио 117, 131
«Венера» 131
- Толстой, Алексей Константинович 192–193, 358
«Надписи на стихотворениях А. С. Пушкина» 192–193
- Толстой Н.И. 338, 346, 352
- Томашевский Б.В. 19–20, 30–31, 33–34, 68, 99, 106, 115–116, 140, 183, 188, 196, 218, 228–229, 234, 240–241, 243, 250–251, 258, 265–266, 292–293, 349, 353–354, 358
- Томб, Шарль Франсуа 284
- Томпсон С. 186
- Топорков А.Л. 322, 358
- Тоффана, Джулия 65
- Тредиаковский (Trediakovsky), Василий Кириллович 342, 373
- Туманский, Василий Иванович 199, 226
«Век Елизаветы и Екатерины» («Ты помнишь ясное Елизаветы время...») 199
«Черная речка» («Пора покинуть терем древний...») 226
- Турбин В. Н. 277, 280, 358
- Тургенев, Александр Иванович 127, 202, 314, 319, 358
- Тургенев, Иван Сергеевич 7, 83, 334
- Тургенев, Николай Иванович 358
- Тынянов Ю.Н. 82–84, 137, 262, 322–323, 358
- Тютчев, Федор Иванович 195, 333, 358
«Гектор и Андромаха» («Снова ль, Гектор, мчишься в бурю брани...») 195
«Послание к А.В. Шереметеву» («Насилу добрый гений твой...») 195
- Уваров, Сергей Семенович 177–178, 181, 188, 334
«Уж как пал туман на сине море...», народная песня 319
- Уилки (Wilkie), Давид 110
- Уилсон (Wilson), Джон 66, 365
- Улитин (Глазунов) Н.Н., книгопродавец 6, 359
- Улыбышев (Oulibicheff), Александр Дмитриевич 49–51, 165, 372
- Успенский Б.А. 344
- Устюжанин Д.Л. 130, 359
- Ухтомский, Андрей Григорьевич, гравер 202
- Ушаков, Василий Аполлонович 104–106, 359
- Ушаков Д.Н. 99
- Ушаков, Николай Иванович 259–261, 359
- Ушакова (Наумова), Екатерина Николаевна 165 («сестер»), 318
- Ушакова (Киселева), Елизавета Николаевна 165, 345
- Файбисович В.М. 234–235, 359
- Файоль (Fayolle), Франсуа Жозеф Мари 55, 62, 365
- Фальконе, Этьен-Морис 108
- Фаустов А.А. 127, 359
- Федоров, Борис Михайлович 122
- Федотова С.Б. 336
- Федута А.И. 244, 359
- Фелез (Féletz), Шарль-Мари 224, 367
- Феокрит 173–174, 191, 202, 336
- Феофилакт Косичкин (см. Пушкин, Александр Сергеевич) 9, 84
- Фетис (Fétis), Франсуа-Жозеф 93–94, 96–97, 146, 367
- Филарет (Василий Дроздов), митрополит московский 311
«Не напрасно, не случайно...» 311 («дидактическими стихами»)
- Филипп Македонский 126
- Флейшман Л. С. 342
- Флетчер (Fletcher; de la Flèche), Джон Уильям 269–270, 283–287, 367
«Благодать и природа» («La grâce et la nature») 269–270, 286–287, 367

- Фомичев С.А. 190, 296, 298,
309–310, 336, 352, 354, 359
Фонвизин, Денис Иванович 337
Фортунагов Н.М. 319, 359
Фрагонар, Жан-Оноре 186
Францев В.А. 38, 47, 120, 128, 359
Франческо Франча 80
Фридлиндер Г.М. 298, 338, 359
Фридман Н.В. 86, 130, 359
Фризман Л.Г. 10–11, 25, 359
Фролова Е.В. 59, 125, 359
Фурш (Foersch), Джон Николс
266–270, 272–274, 277, 283,
285–288, 362, 367
- Халабаев К.И. 353
Хализев В.Е. 161, 351
Хвостов, Дмитрий Иванович 186,
198–199, 202, 217, 322, 359–360
«Месту рождения Великого
Ломоносова» («Честь мощ-
ному Орлу: он из болота
в миг...») 202
«Михайле Васильевичу Ломо-
носову» («Оставь печальный
мрак гробницы...») 198–199,
217
Хельферсторфер, Тереза, жена
Сальери 56 («une demoiselle»),
57 («девице»)
Хеманс (Hemans), Фелиция 147,
369
Херасков, Михаил Матвеевич 225
Хетсо Г. 81, 360
Хитрова Д.М. 4, 219–221, 224, 302,
360
Хитрово Е.М. 358
Ходанен Л.А. 302, 360
Холл Э. 354
Хорсфилд (Horsfield; Горсфильд),
Томас 276–278, 369
Хрусталеv, Осип Иванович, кни-
гопродавец 6, 360
- Цезарь (Гай Юлий Цезарь; César)
160
Цемш Н.С. 344, 351
Цивьян Т.В. 352
- Цинна (Гай Гельвий Цинна; Cinna)
234–235
«Смирна» («Змугна», «La
Smugne») 234–235
Цявловская (Зенгер) Т.Г. 190–191,
251, 355, 360
Цявловский М.А. 8–9, 12, 14, 300,
321, 347, 353, 355–356, 360–361
- Ч...в С., пушкинист 87, 130
Чайковский, Петр Ильич 113
Чаргорийский, Адам 282, 289
Чебышев А.А. 344
Челубей 262
Черейский Л.А. 13, 241, 360
Черневич М.Н. 341
Черняев Н.И. 234, 360
Чимароза, Доменико 54, 105
Чудаков А.П. 358
Чулков, Михаил Дмитриевич 300,
313, 315–316, 318, 321, 329–330,
332, 360
«Абевега русских суеверий...»
300, 313, 315–316, 318, 321 («кни-
ги Чулкова»), 329–330, 332,
360
«Словарь русских суеверий»
см. «Абевега русских суеверий»
Чумаков Ю.Н. 160–161, 163, 360
- Шапир М.И. 237, 360
Шаховской, Александр Александр-
ович 89–90, 199, 360
«Бедовый маскарад, или Евро-
пейство Транжирина» 89–90
«Девкалионов потоп, или Мер-
курий предьявитель» 89
«Ломоносов, или Рекрут сти-
хотворец...» 199 (цитата), 360
Шваненберг (Schwanenberg),
Иоганн Готфрид 62
Шварц, Вильгельм Генрих Элиас,
внук Юнга-Штилинга 361
Шварц Д., зять Юнга-Штилинга
361
Шварцбанд С.М. 293, 300, 361
Шевырев, Степан Петрович 5,
78–79, 132, 238, 248

УКАЗАТЕЛЬ

- «Преображение» («Звуком ангельского хора...») 132
- Шекспир (Shakespeare; Shakspeare), Уильям 65, 133, 142, 167–168, 268, 302 («Шекспировы»), 323 («Шекспировых»), 328 («Шекспировых»), 329 («Шекспировых»), 331 («Шекспировых»), 333, 373
- «Гамлет» 142
- «Генрих V» 167–168
- «Макбет» 133
- «Ромео и Джульетта» 65
- «Цимбелин» 65
- Шенье (Chénier), Андре 225, 257, 340, 365
- «Près des bords où Venise est reine de la mer...» 257
- Шервинский С. В. 235, 345
- Шестов Л. И. 87, 361
- Шеффер П. Н. 351
- Шиллер, Фридрих 176, 179, 201, 246, 345
- «Играющий мальчик» («Der Spielende Knabe») 201
- «Путешественник» 246
- Шихматов, Сергей Александрович 314
- Шишков, Александр Семенович 200, 247, 314, 356, 361
- Шлихтегрот (Schlichtegroll), Фридрих 60–61, 108, 373
- Шор Т. К. 304, 352
- Шоу (Shaw) Дж. Т. 125, 361, 373
- Штейн С. В. 77, 106, 265, 304–305, 325, 327, 331, 352, 361
- Штейнпресс Б. С. 36–37, 48, 52–53, 134, 361
- Штелин, Якоб 216
- Штой, Иоганн Зигмунд 186, 361
- Шувалов, Андрей Петрович 103, 216
- «Ода на смерть Ломоносова» («Ode sur la mort de Monsieur Lomonosof») 216
- Шувалов, Иван Иванович 200, 206, 244, 349
- Шульгин А. В. 325, 361
- Шумилова Е. П. 339
- Щеглов И. (Леонтьев И. Л.) 81–82, 336, 361
- Щеглов, Николай Прокофьевич 77
- Щеголев П. Е. 353
- Эйгес И. Р. 81, 99, 111, 115–116, 124, 164–165, 361
- Эйхенбаум Б. М. 342
- Эткинд Е. Г. 225, 361
- Эфрос А. М. 159, 170, 185, 361
- Юзефович, Михаил Владимирович 296
- Юнг-Штиллинг (Jung-Stilling), Иоганн Генрих 148–149, 361
- Юрьева И. Ю. 212, 361
- Языков, Александр Михайлович 90 («брату»)
- Языков, Николай Михайлович 11–12, 90, 129, 248
- Якимова О. 313, 330, 333
- Якобс (Jacobs) Г. 38–39, 41, 46–47, 369
- Якобс (Jacobs), Кристиан Фридрих Вильгельм, филолог-классик 176
- Якобсон Р. О. 186, 191–193, 300, 361
- Яковкин, Илья Федорович 185, 361
- Яковлев, Михаил Алексеевич 178, 362
- Яковлев, Михаил Лукьянович 11
- Яковлев Н. В. 66, 251, 253, 362
- Яковлев, Федор Иванович 74, 361–362
- Якубович Д. П. 66, 265, 272, 333, 336, 358, 362
- Янушкевич А. С. 343
- Яр (Yard), Транквиль 16 ♣; 248
- Abrams М. Н. 256, 362
- Alexander J. E. см. Александер, Джеймс Эдвард
- Anderson N. K. см. Андерсон Н. К.
- Angermüller R. 36–37, 47, 49, 362
- Antier V. см. Антьер, Бенжамен
- Arnaud F. см. Арно, Франсуа
- Arnault A. V. см. Арно, Антуан Венсан

- Arnold I. F. C. *см.* Арнольд, Игнац
Фердинанд Казтан
Athénee *см.* Афиней
Aude J. *см.* Од, Жозеф
Azaïs P. H. *см.* Азаис, Пьер
- Banks J. *см.* Бенкс Дж.
Barbier A. *см.* Барбье, Огюст
Barilli M. *см.* Барилли, Марианна
Barré, Pierre-Yves 127, 362
«Два льва» («Les deux lions») 127, 362
Barrow G. *см.* Барроу, Джордж
Basnage de Bouval, Henri 367
Bastin J. *см.* Бастин Дж.
Beaumarchais P.-A. C. de *см.* Бомарше, Пьер-Огюстен Карон де
Beckby H. 176-177, 363
Beethoven L. van *см.* Бетховен, Людвиг ван
Belloc L. *см.* Беллок, Луиза
Béranger P.-J. *см.* Беранже, Пьер-Жан
Berelowitch W. *см.* Берелович В.
Bestermann Th. 374
Bethée D. *см.* Бетеа Д.
Betzwieser Th. 156, 363
Bidou H. 47, 363
Boele O. *см.* Буле О.
Boileau Despréaux N. *см.* Буало, Никол
Boiste, Pierre Claude Victoire 74, 364
Bowles W. *см.* Боулз, Уильям
Braunbehrens V. 36, 101, 153, 364
Brillat-Savarin J.A. *см.* Брийя-Саварен, Жан Антельм
Brosses Ch. de *см.* Бросс, Шарль де
Brunck R.F.Ph. *см.* Брунк, Рихард Франц Филипп
Brunel, Jean 189, 364
Brutus *см.* Брут
- Bulwer-Lytton E.G. *см.* Булвер-Литтон, Эдвард Джордж
Bürger G.A. *см.* Бюргер, Готфрид Август
Byron G.G.N. *см.* Байрон, Джордж Гордон Ноэль
- Callimaque 372
Calzabigi R. de *см.* Кальцабиджи, Раньери
Campbell F. *см.* Кемпбелл Ф.
Campbell Th. *см.* Кемпбелл, Томас
Carmontelle *см.* Кармонтель
Carpani G. *см.* Карпани, Джузеппе
Carpentier L.J. M. 193, 365
Castaing E.-S. *см.* Кастен, Эдме-Самюэль
Castéra, Jean-Henri 374
Catulle *см.* Катулл
Cavendish Ph. 255, 257, 365
César *см.* Цезарь
Chastopalli A. E. *см.* Pichot, Amédée; Salle, Eusèbe de
Chénier A. *см.* Шенье, Андре
Chérubini L. *см.* Керубини, Луиджи
Choron A. *см.* Корон, Александр
Christensen Th. 94, 365
Cinna *см.* Цинна
Clark, Charles 277, 365
Clayton J.D. *см.* Клейтон Дж.
Cléopâtre *см.* Клеопатра
Coleridge S.T. *см.* Кольридж, Сэмюэль Тэйлор
Collin de Plancy J.A.S. *см.* Коллин де Планси, Жак Огюст Симон
Colman («the Younger») G. *см.* Колман, Джордж
Condorcet M.J.A.N. *см.* Кондорсе, Мари Жан Антуан Никола
Coquebert de Montbret Ch. *см.* Кокбер, Шарль
Cornu F. *см.* Корню, Франсис
Cornwall B. *см.* Корнуол, Барри
Cousin d'Avallon Ch.-Y. *см.* Кузен д'Авалон, Шарль-Ив
Cousin, Victor 372
Cramer Ch.F. *см.* Крамер, Карл Фридрих
Crawford, John 277, 366
- D'Israeli I. *см.* Дизраэли, Исаак
da Ponte L. *см.* да Понте, Лоренцо
Dacier A. *см.* Дасье, Андре
Dante Alighieri *см.* Данте Алигьери
Darwin E. *см.* Дарвин, Эразм
Dauphin C. 94, 366

УКАЗАТЕЛЬ

- Davidson P. 374
 De Feller F.-X. *см.* Дефелле, Франсуа-Ксавье
 De la Barre, Louis-François-Joseph 189, 362
 De la Coste J.-A. *см.* Де ла Кост, Жан-Эме
 De la Fléchère *см.* Флетчер, Джон Уильям
 De la Roche J. *см.* Деларош, Жак
 Defauconpret, Auguste Jean-Baptiste 127 («французский переводчик»), 373
 Deleuze J.Ph.F. *см.* Делёз, Жозеф Филипп Франсуа
 Delon M. 168, 171, 366
 Deschamps A. *см.* Дешан, Антони, переводчик Данте
 Deschamps L.A. *см.* Дешан, Луи Огюст, путешественник
 Desfontaines, François-Georges 362
 Desnoiresterres G. 102, 367
 Desrues A. F. *см.* Дерю, Антуан Франсуа
 Deutsch O.E. 367
 Diderot D. *см.* Дидро, Дени
 Didier B. 94, 96, 367
 Dietrichstein M. von *см.* Дитрихштейн, Мориц фон
 Dinouart, Joseph Antoine Toussaint 189, 367
 Disraeli I. *см.* Дизраэли, Исаак
 Dods M.D. *см.* Додс, Мэри Диана
 Dolce L. *см.* Дольче, Лодовико
 Du Vaure J. *см.* Дювор, Жак
 Duval, Amaury 189, 367

 Ebbinghaus A. 255, 367
 Ebers J. 111, 367
 Eibl J. H. 124, 144, 367
 Einstein A. 105, 367
 Eisen C. 62, 367, 373, 375
 Evdokimova S. *см.* Евдокимова С.

 Favart, Charles-Simon 370
 Fayolle F.J.M. *см.* Файоль, Франсуа Жозеф Мари
 Féletz Ch.-M. *см.* Фелез, Шарль-Мари

 Fétis F.-J. *см.* Фетис, Франсуа-Жозеф
 Fletcher J.W. *см.* Флетчер, Джон Уильям
 Foersch J.N. *см.* Фурш, Джон Николас
 Furetière A. 74, 367

 Gallus (Gaius Cornelius Gallus) 365
 Gardeton C. *см.* Гардетон, Сезар
 Gassmann F.L. *см.* Гассман, Флориан Леопольд
 Genlis S.F.D. *см.* Жанлис, Стефани-Фелиситэ
 Gerber E.L. *см.* Гербер, Эрнст Людвиг
 Gibbon E. *см.* Гиббон, Эдуард
 Giddey E. 231, 368
 Gillespie A. 372
 Ginguéné P.L. *см.* Женгене, Пьер Луи
 Giorgione *см.* Джорджоне
 Gluck Ch.W.R. *см.* Глюк, Кристоф Виллибальд Риттер
 Goethe J.W. *см.* Гете, Иоганн Вольфганг
 Golstein V. 87, 368
 Gräff W. *см.* Греф(ф), Вильгельм, книгопродавец
 Granville A.B. 108, 368
 Greenleaf M. 63–64, 368
 Grimm F.M. *см.* Гримм, Фридрих Мельхиор
 Grosser J.E. 46, 368
 Gudin P.Ph. *см.* Гуден, Поль Филипп
 Guizot F.P.G. *см.* Гизо, Франсуа Пьер Гийом
 Gustafson R. *см.* Густафсон Р.

 Harmonière G. 127, 369
 Hauchecorne, abbé *см.* Ошекорн, аббат
 Haydn F.J. *см.* Гайдн, Франц Йозеф
 Heine H. *см.* Гейне, Генрих
 Hemans F. *см.* Хеманс, Фелиция
 Herder J.G. *см.* Гердер, Иоганн Гофтрид
 Herre G. 363
 Heydinger, Charles 367
 Hiller F. 37, 369
 Hoffman E.Th.A. *см.* Гофман, Эрнст Теодор Амадей
 Holroyd, John Baker, Lord Sheffield 232, 368

- Horsfield Th. *см.* Хорсфилд, Томас
 Howard P. 105, 369
 Hugo Grotius *см.* Гуго Гроций
 Hugo V. *см.* Гюго, Виктор
 Hutton J. 177, 180–181, 369
- Imbert de Laphalègue G. *см.* Имбер де Лафалек
 Irving W. *см.* Ирвинг, Вашингтон
- Jackson R.L. *см.* Джексон Р.Л.
 Jacobs Ch.F.W. *см.* Якобс, Кристиан Фридрих Вильгельм, филолог-классик
 Jacobs H.C. *см.* Якобс Г.
 Joseph II *см.* Иосиф II
 Jouy V.-J.E. de *см.* Жуи Виктор-Жозеф Этьен де
 Jullien A. 94, 101, 369, 370
 Jung-Stilling J.H. *см.* Юнг-Штилинг, Иоганн Генрих
- Kahn A. 239, 370
 Katz M. R. 302, 370
 Kerner D. 127, 370
 Klenin E. 177–178, 370
 Kling H. 152, 370
 Köhler K.-H. 363
 Kostin A. *см.* Костин А. А.
- La Harpe J.-F. *см.* Лагарп, Жан-Франсуа де
 La Mennais, Jean-Marie-Robert de 165, 370
 Lagrange J.L. *см.* Лагранж, Жозеф Луи
 Lake J.W. 276, 370
 Lalande J.J. de *см.* Лаланд, Жозеф-Жером
 Lamb, Charles 275
 Landon H.C. R. 144, 370
 Lanzi L. *см.* Ланци, Луиджи
 Le Brun P.-D.E. de *см.* Лебрен, Понс-Денис Экушар
 Le Mierre A.M. *см.* Лемьер, Антуан Марен
 Lefranc de Pompignan, Jean Jacques 372
- Lemaître de Sacy, Louis-Isaac 363
 Léopold II *см.* Леопольд II
 Leschenaut de la Tour J.-B.L.C. *см.* Лешено де ла Тур, Жан-Батист Луи Клод
 Letourneur P. *см.* Летурнер, Пьер
 Lind J. *см.* Линд Дж.
 Loeve-Weimar F.A. *см.* Леве-Веймар, Франсуа Адольф
 Loève-Weimars F.A. *см.* Леве-Веймар, Франсуа Адольф
 Loménie L. de 156, 370
 Lomonosov M. *см.* Ломоносов, Михаил Васильевич
 Louis XVI *см.* Людовик XVI
 Lozinski G.L. *см.* Лозинский Г.Л.
 Lyndsay D. *см.* Додс, Мэри Диана
- Macartney G. *см.* Макартни, Джордж
 Malte-Brun C. *см.* Мальте-Брун, Конрад
 Mandeville B. *см.* Мандевиль, Бернард
 Marie-Antoinette *см.* Мария-Антуанетта
 Marmontel J.-F. *см.* Мармонтель, Жан-Франсуа
 Marot C. *см.* Маро, Клеман
 Marsden W. *см.* Марсен, Уильям
 Martial *см.* Марциал
 Martius E.W. *см.* Мартиус, Эрнст Виллем
 Masaccio *см.* Мазаччо
 Maureou R.-A. *см.* Мопу, Рене-Августин
 Metastasio, Pietro 374 («*Métastase*»)
 Michaud L. G. 363
 Michel-Ange Buonarroti *см.* Микеланджело Буонарроти
 Michotte E. 37, 371
 Millevoye Ch.H. *см.* Мильвуа, Шарль Юбер
 Millin A.L. *см.* Миллен, Обэн-Луи
 Milman H. *см.* Милман, Генри
 Milton J. *см.* Мильтон, Джон
 Misson M. *см.* Миссон, Максимилиан
 Montaigne M. *см.* Монтень, Мишель

УКАЗАТЕЛЬ

- Montgomery J. *см.* Монтгомери, Джеймс
 Moore Th. *см.* Мур, Томас
 Moscheles I. *см.* Мошелес, Игнац
 Mosel I. F. von *см.* Мозель, Игнац Франц фон
 Mozart W. A. *см.* Моцарт, Вольфганг Амадей
 Mozenigo G. *см.* Мочениго, Джованни
 Mozzard W. A. *см.* Моцарт, Вольфганг Амадей
 Muller D. 374
 Müller J.F.W. *см.* Мюллер, Иоганн Фредерик Вильгельм фон, немецкий график
 Müller W. Ch. *см.* Мюллер, Вильгельм Кристиан, историк музыки
 Murray J. *см.* Мюррей, Джон
 Musset-Pathay V. D. *см.* Мюссе-Пате, Виктор-Донасьен

 Nabokov V. *см.* Набоков В.В.
 Neukomm S. *см.* Нойком, Сигизмунд
 Nézel Th. *см.* Незель, Теодор
 Niemetschek F. X. *см.* Нимечек, Франц Ксавер
 Nissen G. N. von *см.* Ниссен, Георг Николаус фон
 Nohl L. *см.* Ноль Л.
 Nolst L. *см.* Нольст, Ламберт
 Novalis *см.* Новалис
 Noël, François 167, 189, 193, 365, 372

 Olivier A. R. 94, 372
 Orloff G. V. *см.* Орлов, Григорий Владимирович
 Oulibicheff A. *см.* Улыбышев, Александр Дмитриевич
 Ovide *см.* Овидий

 Passini P. *см.* Пассини, Пьер
 Pergolèse G. V. *см.* Перголези, Джованни Батиста
 Périn, René 370
 Pescetti G. V. *см.* Пескетти, Джованни Батиста (Жан)

 Petkova G. 335
 Picard, Louis-Benoît 362
 Piccini N. *см.* Пиччини, Николо
 Pichot, Amédée (Chastopalli A.E.) 364, 373 («A.P., traducteur de Lord Byron»)
 Pindemonte I. *см.* Пиндемонте, Ипполито
 Pingeron, Jean-Claude 372
 Piranesi G. 15
 Pisarowitz K.M. 134, 372
 Pitwood M. 304, 372
 Platon *см.* Платон
 Plutarque *см.* Плутарх
 Poncelin de La Roche-Tilhac, Jean Charles 372
 Portalis J. E. M. *см.* Порталис, Жан Этьен Мари
 Portalis J.-M. *см.* Порталис, Жозеф-Мари
 Pötschner P. 363
 Pouchkine A. *см.* Пушкин, Александр Сергеевич
 Poussin N. *см.* Пуссен, Никола
 Praxiteles *см.* Пракситель
 Prével, Honoré Lacombe de 193, 372
 Proskurin O. *см.* Проскурин О.А.
 Prunières H. 374
 Pushkin A. *см.* Пушкин, Александр Сергеевич
 Pythagore *см.* Пифагор

 Radet, Jean-Baptiste 362
 Rafaël *см.* Рафаэль Санти
 Raffael *см.* Рафаэль Санти
 Raffles Th. *см.* Раффлз, Томас
 Rameau J.-Ph. *см.* Рамо, Жан-Филипп
 Raphael *см.* Рафаэль Санти
 Reid R. 168, 373
 Reyfman I. 197, 373
 Rice J. A. 129, 153, 373
 Rochlitz F. *см.* Рохлиц, Фридрих
 Rogers, Samuel 275
 Roscoe Th. *см.* Роско, Томас
 Rossini G. A. *см.* Россини, Джоаккино Антонио
 Rosso C. 365
 Rousseau J.-J. *см.* Руссо, Жан-Жак

КОММЕНТАРИИ

- Ruault N. *см.* Руо, Николас
 Rucellai G. *см.* Ручеллаи, Джованни
- Sablier Ch. *см.* Саблие, Шарль
 Sacchini A.M.G. *см.* Саккени, Антонио Мария Гаспаро
 Sade D.A.F. *де см.* Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де
 Salieri A. *см.* Сальери, Антонио
 Salle, Eusèbe de (Chastopalli A.E.) 364
 Salvini A.M. *см.* Сальвини, Антон Мария
 Santeul J.-В. *см.* Сантей, Жан-Батист
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 372
 Schlichtegroll F. *см.* Шлихтегрот, Фридрих
 Schwanenberg J.G. *см.* Шваненберг, Иоганн Готфрид
 Schweier U. 254–255, 373
 Scott W. *см.* Скотт, Вальтер
 Sebastiano del Piombo *см.* Себастиано дель Пьомбо
 Shakespeare W. *см.* Шекспир, Уильям
 Shakspeare W. *см.* Шекспир. Уильям
 Shaw J.Th. *см.* Шоу Дж.Т.
 Sievers G.L.P. *см.* Зиверс, Георг Людвиг Петер
 Sismondi J.-Ch.-L. de *см.* Сисмонди, Жан-Шарль-Леонар де
 Solomon M. *см.* Соломон М.
 Southey R. *см.* Саути, Роберт
 Staehelin M. 119, 373
 Stafford W. *см.* Стаффорд У.
 Staunton G.L. *см.* Стонтон, Георг (Джордж) Леонард
 Staël A.-G.-L. de *см.* Сталь, Анна-Жермена Луиза де
- Stevens G. *см.* Стивенс, Джордж
 Stendhal *см.* Стендаль
 Suard J.-В. *см.* Сюар, Жан-Батист
 Suphan B. 369
- Tasso T. *см.* Тассо, Торквато
 Tieck L. *см.* Тик, Людвиг
 Tissot Ch.-L. *см.* Тиссо, Шарль-Луи
 Trediakovsky V. *см.* Тредиаковский, Василий Кириллович
 Usitalo S. 197, 205, 370, 374
- Verba C. 94, 374
 Vickery W.N. *см.* Викери У.
 Villemain A.F. *см.* Вильмен, Абель
 Vinci L. *см.* Винчи, Леонардо
 Viollet Le Duc, Louis 364
 Voltaire *см.* Вольтер
- Wachtel M. *см.* Вахтел М.
 Wackenroder W.H. *см.* Вакенродер, Вильгельм Генрих
 Wagner, Richard 371
 Watts A. 370
 West D. 226, 374
 White, Henry Kirke 275
 Wigzell F. 309, 374
 Wilkie D. *см.* Уилки, Давид
 Wilson J. *см.* Уильсон, Джон
 Winckler Th. F. *см.* Винклер, Теофиль Фредерик
 Wolff Ch. 144, 374
- Yard T. *см.* Яр, Транквиль
- Zaborowsky T. *см.* Заборовский, Тимон

Пушкин. Сочинения
Выпуск 3: Стихотворения: Из «Северных цветов» 1832 года

Выпускающий редактор Алина Бодрова
Корректор Светлана Крючкова
Компьютерная верстка Тамара Донскова
Производство Агата Чачко / Бюро «Маяк»

Новое издательство
125009, Москва, Тверская улица, 27
строение 2, подъезд 9
Телефон/факс: (495) 699 91 24
e-mail: info@novizdat.ru / sales@novizdat.ru
<http://www.novizdat.ru>

Подписано в печать 7 октября 2016 года
Формат 60 × 90 1/16.
Гарнитура Minion. Объем 28 усл. печ. л.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Заказ № 112611

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия