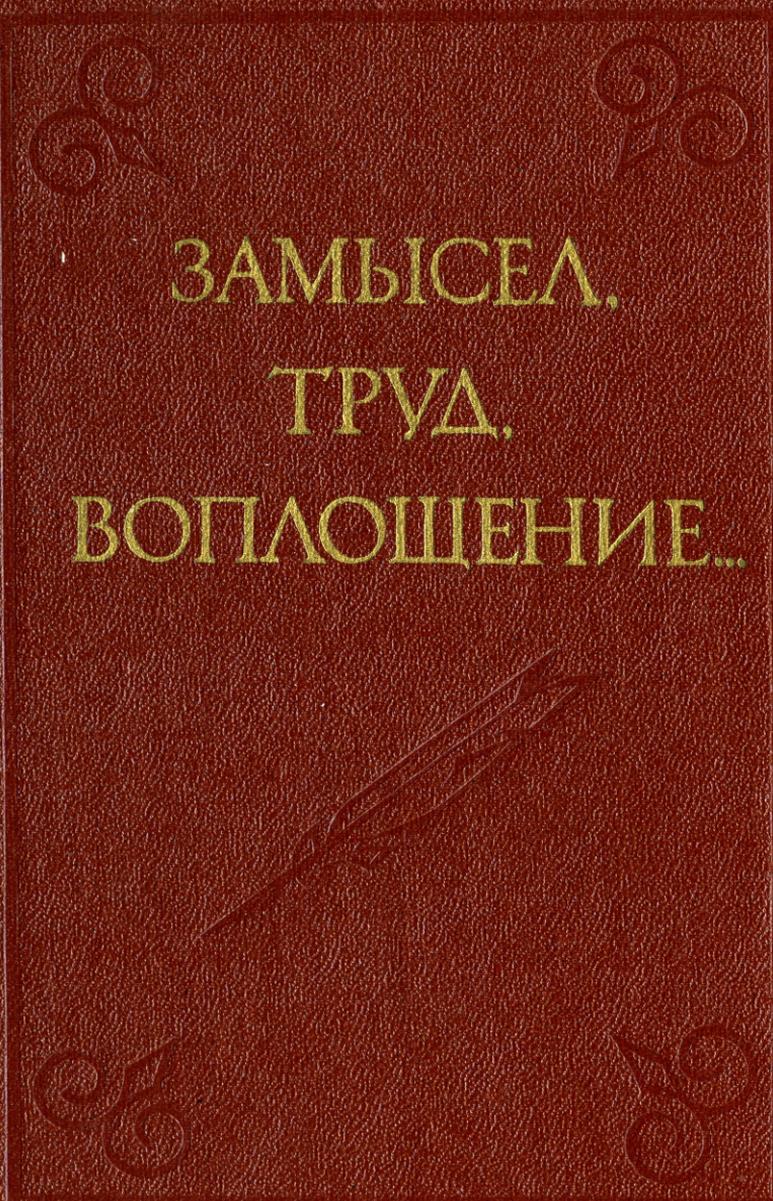
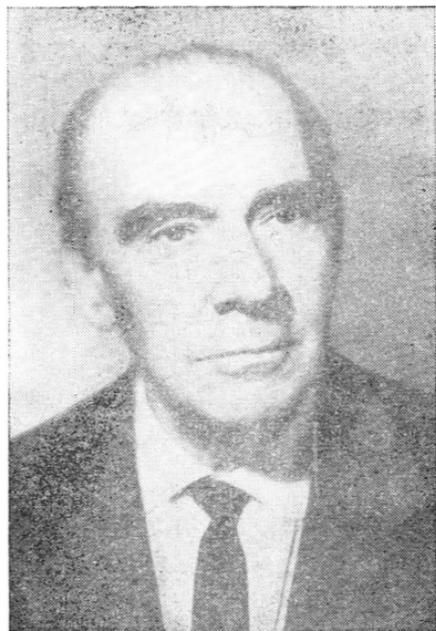


ЗАМЫСЕЛ, ТРУД, ВОПЛОЩЕНИЕ...

ЗАМЫСЕЛ,  
ТРУД,  
ВОПЛОЩЕНИЕ...



**ПОСВЯЩАЕТСЯ  
ДОКТОРУ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК  
ПРОФЕССОРУ МГУ  
СЕРГЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ БОНДИ**



С. Бонди

# ЗАМЫСЕЛ, ТРУД, ВОПЛОЩЕНИЕ...

---

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ПРОФ. В. И. КУЛЕШОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1977

Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Московского университета

Рецензенты:

кандидат филологических наук **Е. В. Муза**,  
кандидат филологических наук **П. А. Орлов**

«**Замысел**, труд, воплощение...».  
М., Изд-во Моск. ун-та, 1977,  
243 с.

Книга посвящена крупнейшему ученому-пушкинисту, доктору филологических наук, профессору Московского университета **С. М. Бонди** и состоит из статей, в которых содержится теоретический и историко-литературный материал о творчестве Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Гоголя и других русских писателей.

З  $\frac{70202-046}{077(02)-77}$  77-76

© Издательство  
Московского университета, 1977 г.

### ВЫДАЮЩИЙСЯ ПУШКИНИСТ

Тот, кто с ним не знаком и полагает встретить глубокого старика, войдя в переполненную аудиторию и увидев на кафедре человека средних лет, темпераментно, увлеченно читающего лекцию по истории русской литературы, наверно, решит, что открыл не ту дверь. С. М. Бонди и восемьдесят пять — понятия несовместимые. Прежде всего потому, что, как и четыре десятилетия назад, когда я с ним познакомился, Сергей Михайлович полон новых наблюдений, новых идей, новых замыслов и говорит о них с прежней горячностью.

Любимый род его работы — чтение лекций, непосредственный контакт с молодой аудиторией. И в этом смысле он продолжает традиции прославленных профессоров Московского университета. С. М. Бонди ведет свои курсы так, что слушают его не только филологи и не только студенты, но и молодые ученые. И даже немолодые. Несколько лет назад я пришел в университет, чтобы послушать одну из его лекций. С. М. Бонди читал о Лермонтове, остановился на его «Завещании», сообщал с кафедры то, чего никто из ученых еще не писал и не говорил. Это было блистательно — ново, глубоко, строго и поэтично, естественно — по разговорности, убедительности и простоте.

Каждый курс С. М. Бонди — это не только глубокое исследование закономерностей литературного процесса, но и тончайший художественный анализ произведений. Те, кто учился у Бонди в Московском университете, в Литературном институте, подтвердят, что курсы его — это целый мир, целая эстетическая система.

Три четверти жизни С. М. Бонди посвятил изучению Пушкина. И особое место в науке занимают его открытия в области пушкинской текстологии. Последняя кни-

га «Черновики Пушкина» — одна из самых замечательных книг нашей Пушкинианы, одно из самых выдающихся достижений нашей литературной науки.

Книга начинается с описания неизвестных лирических стихотворений Пушкина, открытых С. М. Бонди по черновикам, с прочтений им эпиграмм, писем, записей автобиографического характера. С. М. Бонди предлагает свою реконструкцию текстов, сообщает о том, как накапливался опыт советских текстологов, когда коллективно создавалось Академическое издание Пушкина. И кончается книга примером символическим: как разные поколения текстологов читали один и тот же черновик Пушкина и как на каждом этапе все более прояснялся и уточнялся смысл его, и оказалось, что это целая неизвестная строфа из «Евгения Онегина».

Осмысляя многолетний опыт советских пушкинистов и, прежде всего, свой собственный, С. М. Бонди демонстрирует научный метод расшифровки труднейших страниц. Даже и тот, кто знает, что такое работа над рукописью, с изумлением смотрит на воспроизведение написанных, перечеркнутых, переправленных строк, знаков перестановок, на торопливые черты, в коих нельзя различать ни одной отчетливой строчки, на перемаранные листы, в которых, казалось бы, мог разобраться один только автор, да и то в момент творения. Смотришь с изумлением, с чувством гордости за нашу науку, ибо вслед за тем читаешь законченные четверостишия и строфы, извлеченные из этих непостижимых черновиков. Чего стоит «сконструированный» Сергеем Михайловичем Бонди текст «Послания к «Зеленой лампе», произведения, прежде нам неизвестного, составленного из фрагментов и представляющего, по словам Бонди, «гипотетическую модель текста». Как блистательно восстановлен «Воображаемый разговор с Александром I». С каким текстологическим, с каким исследовательским блеском прочитан отрывок «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла...». Эти произведения прочно вошли в наше сознание: представить себе без них собрание сочинений Пушкина уже невозможно.

«Черновики Пушкина» — это и обстоятельное научное обоснование труда текстолога-пушкиниста (и шире — текстолога вообще, ибо Пушкин являет собою в некотором роде образец решения всех возможных тек-

стологических задач). Это и увлекательнейшее повествование о том, как творил Пушкин, книга о его вдохновении, его мастерстве и поисках воплощений тончайших оттенков чувств.

Прочсть черновую рукопись Пушкина, устанавливая последовательность, в какой возникали слова и фразы, — это значит в какой-то степени повторить путь пушкинской мысли. Ибо прежде, чем установить, как возникли слова и фразы, надо понять, как воплощался замысел. А это можно сделать, только вчитываясь в текст и стараясь представить себе последовательность написания — весь ход работы. Работы Пушкина.

Специальная текстологическая проблема в книге Сергея Михайловича Бонди становится интересной не только для профессионалов-филологов, но и для всех. Вчитываясь вместе с автором в рукописи поэта, мы понимаем процесс их создания. Будучи совершенно и строго научной, книга Бонди поэтична, написана свободно, ясно, легко. Мы следуем за мыслями Пушкина, ведомые блистательным текстологом и вдохновенным интерпретатором, замечательным ученым, Сергеем Михайловичем Бонди.

Однако результаты его зависят не только от необыкновенного умения разбирать трудно читаемый текст. Они зависят прежде всего от подхода к этому тексту.

С. М. Бонди исходит из того предположения, что Пушкин не мог оставлять на бумаге бессмысленные сочетания слов, какие извлекали из его черновиков текстологи прежних времен, трудившиеся в дореволюционные годы над подготовкой Академического издания произведений Пушкина и стремившиеся прочсть зачеркнутые слова, не вникая в процесс создания пушкинского черновика. В толстых томах этих бесполезных «транскрипций» не вызывает сомнений лишь бесконечное количество обозначений (нрзб) — «неразобрано». Связанных, осмысленных текстов из черновых рукописей поэта прежние текстологи извлечь не смогли. С. М. Бонди подходит к этой задаче с принципиально новых позиций. Он воспроизводит не отдельные слова и не отдельные фразы. Он постигает весь процесс работы, весь замысел поэта, все его стадии, и тогда, казалось бы, лишённые всякой связи слова читаются. С. М. Бонди «развертывает рукопись во времени», по слоям. Но для того, чтобы

понять, что «мог» и чего «не мог» сделать Пушкин, надо обладать огромными знаниями, высоким вкусом и талантом исследователя. И ученый прав, утверждая, что работа текстолога вырастает в глубокое психологическое исследование.

— Как? — еще недавно восклицали сторонники старой текстологической школы. — Текстолог должен соревноваться с Пушкиным? Угадывать его мысли, постигать его «вдохновенье»? Чьи же тексты должны мы читать — Пушкина или его редакторов и текстологов?

Нет, С. М. Бонди не соревнуется с Пушкиным. И не надо быть Пушкиным, чтобы понять логику пушкинского черновика, установить, что было задумано, как это осуществлялось и видоизменялось в процессе работы.

В книгу вошли текстологические работы С. М. Бонди, созданные в разные годы, работы классические. Никакая самая полная и самая новая книга по текстологии, написанная хотя бы и самим С. М. Бонди, не заменила бы этих первооткрытий. Каждый раз мы воспринимаем его результат как текстологическую победу, как этап в изучении творчества Пушкина.

Метод С. М. Бонди в большой мере определил уровень всей советской текстологии. Более того, благодаря С. М. Бонди эта область, представлявшая прежде интерес для очень узкого круга специалистов, получила широкое общественное признание после того, как в 1937 году на экраны вышел документальный фильм «Рукописи Пушкина», по сценарию С. М. Бонди и С. И. Владимирского, в котором рассказана история создания первой страницы «Медного всадника»; текст рукописи произносил Владимир Яхонтов.

Первый вариант этого фильма я считаю этапом в документальном кино и в истории литературной науки. Ибо С. М. Бонди удалось показать на экране процесс поэтического труда. Невидимая рука пушкинским почерком писала на экране слова, зачеркивала, заменяла другими, рисовала профили на полях, переделывала готовые строки. Никогда еще вдохновение Пушкина и его поэтический труд не были так наглядны.

М. А. Цявловский, так много сделавший для изучения Пушкина, так поднявший авторитет пушкинизма, не раз говорил о Сергее Михайловиче Бонди, что это самый талантливый пушкинист за всю историю пушкино-

ведения. И действительно, трудно назвать другого учёного, который так глубоко понимал бы особенности поэзии Пушкина, его языка, его стиля, его работы, его характера, его эпохи.

В телевизионном спектакле «Борис Годунов» перед каждой сценой Сергей Михайлович Бонди комментировал слова и поступки персонажей трагедии, раскрывал замысел поэта, подоплеку событий. Эти комментарии поражают тончайшим проникновением в пушкинский текст, в поэзию и в историю, в пушкинскую драматургию. С. М. Бонди издавна интересуется не только драматургия Пушкина, но и проблема ее воплощения на сцене, ибо С. М. Бонди, в свое время близко стоявший к театру Мейерхольда,—человек высокой театральной культуры. Заговорите о «Моцарте и Сальери» и услышите то, чего вам не скажет никто. Потому что говорит это не просто талантливейший ученый, но и талантливый музыкант, знающий музыку, знающий Моцарта и Сальери, и музыкальную эпоху, и характеры музыкантов... Для Бонди эта трагедия конкретнее, чем для других...

Никто не раскрывал «Евгения Онегина» так увлекательно, глубоко, как С. М. Бонди в своих комментариях и статьях, где выясняются характеры героев, оживает эпоха — театр пушкинских времен, и книги, которые читал Онегин, которыми увлекалась Татьяна, раскрывается история десятой главы, особенности «Онегинской строфы». Впрочем, в этом нет ничего неожиданного: С. М. Бонди — глубокий теоретик русского стихосложения. И вряд ли сейчас кто-нибудь может быть в этой области поставлен с ним наравне.

Как-то на ежегодной пушкинской конференции С. М. Бонди делал доклад о беседе Пушкина с Николаем I в 1826 году. Анализируя дошедшие до нас разноречивые сведения, он реконструировал предполагаемое содержание беседы, сделав это скрупулезно, как историк, увлекательно, вдохновенно, как романист.

Сущность дарования С. М. Бонди — в сочетании аналитического ума и артистического воображения.

В трудах, лекциях и беседах С. М. Бонди учит постигать в стихах и в прозе поэзию, увлеченно любить литературу, воспринимать художественное произведение во всем богатстве его смысла и неповторимости его воплощения.

**О ЗНАЧЕНИЯХ И ЗНАЧИМОСТЯХ  
В ПОЭЗИИ**

Известно, что любое стихотворение можно рассматривать как закрытый язык или замкнутую структуру, все элементы которой — слова и их звуковой облик, их последовательность и повторяемость, грамматическая их оформленность, ритмический строй стихотворной строки, характер рифмы и пр. — взаимодействуют таким образом, что каждый из этих элементов испытывает влияние всей структуры в целом (и потому вне ее неизбежно получает иное качество) и в свою очередь оказывает влияние на всю структуру в целом, сообщая ей тот своеобразный характер, который отличает поэтическую речь от обычной речи, подчиняющейся также власти структур, но иных — лингвистических.

Разумеется, каждое стихотворение в отдельности не представляет абсолютно независимого и автономного образования, оно использует средства общенародного языка и, подобно молекуле, входит в то целое, которое составляется из всей совокупности произведений поэта и которое образует его поэтический язык (во многом представляющий результат отбора и творческого комбинирования средств общенародного языка). Но вместе с тем каждое стихотворение есть особая структура, создание которой подчинено определенной художественной цели. Отдельной структурой оно является потому, что представляет законченное целое, и именно в рамках этого целого отдельные его элементы в силу внутрискруктурных отношений наделяются теми качествами, которые могут существовать только в пределах данной структуры и которые и создают эффект художественной впечатляемости.

Но как определить, что представляет собой то новое качество, которое слова обычного языка обретают в составе стихотворения под влиянием наличествующих в нем внутрискруктурных отношений? Ф. де Сосюр, разбирая этот вопрос применительно к языку и рассматривая его как структуру, проводит разграничение между значениями и значимостями слов. Значения слов строятся на концептуальной основе и лучше всего известны нам в своей «словарной» форме. Значимости же образуются в результате внутренних отношений, складывающихся в разного рода системах, которыми наполнен всякий язык. Чтобы проиллюстрировать характер значимостей, можно обратиться к такому примеру. Как известно, существуют разные системы экзаменационных отметок, например, двухбалльная («неудовлетворительно» — «удовлетворительно») или четырехбалльная («неудовлетворительно» — «удовлетворительно» — «хорошо» — «отлично»). Так вот, если мы возьмем оценку «удовлетворительно», то в двухбалльной и четырехбалльной системах она бесспорно обладает разной «ценностью», несмотря на то, что концептуальная основа этого слова остается неизменной. Эта разная «ценность» получается в результате того, что слово «удовлетворительно» в одном и в другом случае находится в составе разных систем и вступает в различные внутренние отношения. Эта «ценность» и есть значимость.

Значимости, возникающие в результате внутрискруктурных отношений в составе стихотворений, конечно, иные, нежели в языке вообще. Хотя бы потому, что в стихотворении, наряду со словами, во внутрискруктурные отношения вовлекаются и другие элементы. Как уже указывалось, в «язык» стихотворений входят и звуковые сочетания, образующие звуковой облик слова, и последовательность сочетания слов, и грамматические категории, свойственные словам, и ритмический строй строки, и характер рифм, и т. д. Поэтому и значимости стихотворного языка — более сложного порядка. И в стихотворении они играют несравненно большую роль, чем в обычном языке. По сути дела, из значимости этого рода строится смысловое содержание стихотворного произведения.

Рассматривая стихотворение с точки зрения его смысла, мы обнаруживаем у него два плана. Первый

план определяется концептуальными значениями слов, и он фактически ничем не отличается от концептуального (логического) содержания текста обычного языка. Будем называть это содержание первым смыслом. На основе концептуального содержания мы можем перевести стихотворение в прозаическое изложение. Попробуем провести такой эксперимент с текстом последнего стихотворения Есенина.

До свиданья, друг мой, до свиданья.  
Милый мой, ты у меня в груди.  
Предназначенное расставанье  
Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки и слова,  
Не грусти и не печаль бровей,—  
В этой жизни умереть не новъ,  
Но и жить, конечно, не новей.

Это стихотворение можно пересказать следующим образом: *Я прощаюсь с тобой, мой милый друг, не сказав тебе ни слова и не протянув руки. Если мы расстанемся сейчас, то это значит, что мы с тобой встретимся в будущем. Прошу тебя не грустить, так как моя смерть не будет представлять ничего нового, но, впрочем, и жизнь не такая уж новость.* С точки зрения концептуального содержания в таком прозаическом пересказе все правильно, но поэзия при этом исчезла. Произошло это от того, что при пересказе был исключен второй план, который создается из значимостей поэтического «языка», образует особый смысл стихотворения. Назовем его вторым или поэтическим смыслом. Чем он явственнее воспринимается, тем большей поэтической силой обладает стихотворение, тем вернее его художественная целенаправленность.

Особый вопрос — взаимоотношение двух смыслов — концептуального и поэтического. Обычно они взаимодействуют, и второй смысл является производным или преобразованием первого, но в истории поэзии всякое бывало. Бывали (и не редко) случаи, когда второй язык подавлял первый. Едва ли, например, возможно пересказать прозой такое стихотворение А. Блока:

Ты прошла голубыми путями,  
За тобою клубится туман.  
Вечереющий сумрак над нами  
Обратился в желанный обман.

Над твоей голубою дорогой  
Протянулась зловещая мгла.  
Но с глубокою верою в бога  
Мне и темная церковь светла.

А это, пожалуй, наиболее простой случай. Бывало, что подавление первого смысла вторым составляло принципиальную основу поэтических программ (как, например, в поэзии зауми). Вопрос о взаимоотношениях первого и второго смыслов связан очень тесно и с переводом поэтических произведений с одного языка на другой. Не останавливаясь специально на этом вопросе, можно только мимоходом заметить, что из тех предпосылок, которые были изложены выше, явствует, что перевод стихотворных произведений с одного языка на другой должен мыслиться не просто как передача его средствами другого общенародного языка, но и как воссоздание на новой основе и поэтического языка, и структуры стихотворения, и — самое главное — его второго смысла. Хорошие переводчики, не располагая часто никакой теорией, таким образом и поступают в своей переводческой практике, что, впрочем, вовсе не означает того, что не следует строить никакой теории перевода. Такая теория нужна, но основываться она должна на адекватном понимании природы стихотворных произведений.

Итак, — второй смысл. Не приходим ли мы тем самым к тому, что хорошо известно по теоретическим высказываниям символистов? В этом грехе не стыдно и признаться с необходимыми оговорками.

В самом деле, вспомним некоторые из высказываний теоретиков символической поэзии. Вот что, например, пишет Вяч. Иванов: «...Отличительными признаками чисто символического художества являются в наших глазах:

1. сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно приводит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность...

2. особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных

ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта.

Исторической задачей новейшей символической школы было раскрыть природу слова, как символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей<sup>1</sup>. Эта теоретическая позиция определяет и отношение поэта к «материалу» поэзии — языку. По утверждению Вяч. Иванова, тот язык, на котором мы говорим, «есть зеркало внешнего эмпирического познания, и его культура выражается усилением логической его стихии, в ущерб энергии чисто символической или мифологической, соткавшей некогда его нежнейшие природные ткани — и ныне единственно могущей восстановить правду «изреченной мысли»<sup>2</sup>. Именно по этой причине для собственно поэтических целей «поэт хотел бы иметь другой, особенный язык»<sup>3</sup>, который, видимо, и делал бы возможным выражение скрытого за внешними символами (второго) смысла.

В статье «Магия слов» А. Белый также говорит о качественных отличиях, свойственных поэтической речи. Указывая на то, что поэтическая речь «состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов»<sup>4</sup>, он высказывает идею о перерождении, или, точнее, творческом возрождении слов обычного языка в поэтической (или, как он говорит, «живой») речи. «Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи; не даром условие самих логических утверждений есть творческое веление считать их таковыми для известных целей; но эти цели далеко не покрывают целей языка, как органа общения. Главная задача речи — творить новые образы»<sup>5</sup>. Поэтому «поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова

---

<sup>1</sup> Вяч. Иванов. Заветы символизма. В сб.: «Борозды и мезжи». М., 1916, стр. 134—135.

<sup>2</sup> Там же, стр. 122—123.

<sup>3</sup> Там же, стр. 126.

<sup>4</sup> А. Белый. Магия слов. В сб.: «Символизм». М., 1910, стр. 429.

<sup>5</sup> Там же, стр. 433.

группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством»<sup>6</sup>.

По сути дела всю сущность теоретических рассуждений вождей русских символистов можно свести к простой формуле Г. Гуковского, в соответствии с которой поэтическая речь — «речь не о том, о чем говорят слова»; она (если употреблять терминологию настоящей статьи) есть язык, посредством которого создается второй смысл. Таким образом, если убрать всю метафизику, которая «утвердилась в поэтике русского символизма в результате абсолютизации одной из особенностей художественного творчества вообще»<sup>7</sup>, то в итоге мы получим то, о чем говорилось выше, — с той существенной разницей, что в одном случае называется реальное качество поэтического произведения, допускающее объективное его определение, а во втором случае это качество описывается в выпретенных метафизических выражениях и ему присваивается статус непостижимости.

За вычетом символистской метафизики мы имеем дело с явлением, которое тем или иным образом продолжает отмечаться и ныне. Вот несколько высказываний в подтверждение этого замечания.

Как известно, Фета часто упрекали (в частности, его ближайшие друзья — П. Я. Полонский и Н. Н. Страхов), что его стихи «неграмматичны» и поэтому лишены «грамматического смысла» («необъятно-непостижимы», как писал И. С. Тургенев). Об этой особенности фетовских стихов много пишет Д. Д. Благой в статье, приложенной к изданию «Вечерних огней», и приводит яростное возражение Фета в одном из его писем Полонскому. В этом письме Фет прямо заявил, что «художественное произведение, в котором есть смысл» (т. е. «грамматический смысл»), для него «не существует»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> А. Белый. Магия слов. В сб.: «Символизм», стр. 433.

<sup>7</sup> Л. К. Долгополов. Символизм. «Литературная энциклопедия», т. 6. М., 1971, стр. 835.

<sup>8</sup> Д. Д. Благой. Мир как красота. Статья, приложенная к сборнику стихотворений А. А. Фета «Вечерние огни». М. 1971, стр. 589.

Но это — Фет, от которого русские символисты вели свою родословную. А вот цитата из статьи Вс. Рождественского. «Нет слов плохих или хороших, — пишет он. — Все равноценны. Но их цвет, вкус, запах возникают лишь в сочетании, в органическом и естественном слиянии, в содружестве с остальными словами фразы, как в некоем замкнутом комплексе, который в свою очередь живет не только прямым, выраженным в нем смыслом, но и принимает в себя бесчисленные оттенки живой авторской интонации, образное богатство творческого воображения, то есть те краски жизни, какими создается чудо, именуемое Поэзией»<sup>9</sup>.

Другими словами, но о том же говорит Роберт Уоррен — автор широко известного у нас романа «Вся королевская рать»: «Будучи художником, писатель творит новый язык, объединяющий первобытную емкость значения и глубину чувств со способностью к абстракции... Поэтическое или прозаическое художественное произведение в итоге открывает нам «смысл» — нет, само становится «смыслом». Процесс литературного творчества в большей или меньшей степени представляет собой движение к смыслу»<sup>10</sup>.

Уж предельно ясно формулирует те же положения Н. П. Акимов в своей книге «Мысли о прекрасном»: «Искусство — это средство общения между людьми. Это второй особый язык, на котором о многих важнейших и глубочайших вещах можно сказать лучше и полнее, чем на обыкновенном языке. Вместе с тем ряд понятий и мыслей — научных, технических, деловых — на обыкновенном языке излагаются проще и точнее. Путаница в этом вопросе всегда приводит к затрате ненужных усилий»<sup>11</sup>.

Поскольку в стихотворном произведении мы имеем дело с двумя смыслами, естественно возникает вопрос — можно ли произвести их разграничение и каким образом это сделать. Но для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо по меньшей мере располагать достаточно

---

<sup>9</sup> Вс. Рождественский. Основания для тревоги есть. «Литературная газета», № 42 от 13 октября 1971 г.

<sup>10</sup> Р. Уоррен. Поэт об актуальности. «Америка», 1971, № 178, август, стр. 44.

<sup>11</sup> Цит. по ст.: А. Крон. О гармонии и алгебре. «Театр», 1971, № 9, стр. 43.

четким и недвусмысленным определением того, что такое смысл. Такого определения мы не найдем или же, наоборот, обнаружим много приблизительных и нередко взаимоисключающих определений, которые едва ли могут быть полезными в данном случае.

В последнее время в лингвистике применяется довольно нехитрый (или, как принято говорить, — тривиальный) метод установления смысла, который используется как операционное определение смысла, в частности, в исследованиях, направленных на построение формальных моделей языка. Если иметь в виду, что смысл есть то общее, имеющееся у всех различных высказываний, признаваемых и используемых носителями языка в качестве равнозначных, или, короче, смысл есть инвариант синонимичных преобразований (перифраз), то используя метод перифраз как средство уловления его, мы легко отслоим первый смысл от второго, хотя концептуальное содержание стихотворения обычно составляет основу поэтического содержания (или во всяком случае составляет компонент этого последнего). Фактически мы уже осуществляли эту процедуру, когда стихотворение Есенина подвергали прозаическому пересказу. Этот прозаический пересказ можно представить и в других видах. Так, например, вместо: *Если мы расстаемся сейчас, то это значит, что мы с тобой встретимся в будущем*, можем сказать: *Ныне мы расстаемся, но зато встретимся в будущем*, или *Наше сегодняшнее расставание обещает встречу завтра* и т. д. Первый смысл, как видно, легко переливается из одной формы в другую, оставаясь в основном неизменным. Это его качество и делает возможным отслоение его от второго смысла.

Выделение второго смысла, как кажется, можно достичь посредством простой арифметической операции: все, что в стихотворении оказывается сверх первого смысла, относится ко второму смыслу, и поэтому, если мы из общего смыслового содержания стихотворения вычтем первый смысл, то в остатке получим второй смысл. Мы должны будем, однако, сознаться, что полученные таким арифметическим способом результаты будут не столь уж блестящи. В сущности они сводятся к тому, что в стихотворении действительно есть некоторый сверхконцептуальный остаток, который и отличает

стихотворное произведение от обычной прозаической речи. А это как будто ясно и без этих процедур и рассуждений. Впрочем, это не совсем так.

Самый главный и притом положительный вывод из изложенного здесь подхода к изучению поэтических произведений заключается в том, что он делает возможным экспликацию «скрытых» факторов. Ведь когда мы стихотворное произведение подвергаем прозаическому перифразу и таким образом извлекаем первый смысл, то в действительности в остатке мы ничего не получаем. Этой операцией мы просто разрушаем второй смысл, который существует только в составе стихотворения и, как правило, в сочетании с первым смыслом. Второй смысл не допускает над собой осуществление таких операций, какие мы проделывали с первым смыслом. Это значит, что он существует только в неразрывной связи с определенной формой. Иными словами, он порождается определенной структурой со свойственными ей внутренними отношениями составляющих ее элементов, которые создают поэтические «значимости», через посредство которых только и можно описать поэтическое содержание стихотворения или его второй смысл.

Определение же второго смысла через посредство значимостей означает: во-первых, что описание второго смысла средствами обычного языка невозможно и, следовательно, необходимо обращение к особому языку (о чем столь красноречиво писали символисты); во-вторых, этот особый язык есть язык отношений, поскольку, как установлено, значимости возникают в результате внутрискруктурных отношений. Но было бы неправильно такой особый язык целиком свести к языку «чистых» отношений. Эти отношения суть отношения определенных и притом реальных единиц, из которых строится стихотворение.

Таким образом, когда мы стремимся составить представление о языке описания поэтического произведения, включающего и первый, и второй смыслы, то нам в конечном счете приходится говорить и о конкретных единицах «обычного» языка, их характеристиках (т. е. звуковых сочетаниях, их последовательностях, ритмических признаках и т. д.), и о формах и видах отношений, в которые эти единицы вступают друг с другом в пределах стихотворения как замкнутой структуры.

Тем самым намечаются конкретные пути раскрытия секрета поэтического «волшебства слов», а, точнее, технологии этого «волшебства». Литературоведение неизменно задавалось вопросами о том, *как* сделаны те или иные художественные произведения, но вопрос о том, *из чего* сделано это *как* всегда представлялся туманным и поэтому обычно выносился за скобки литературоведческих исследований. Думается, что путь к ответу пролегает через построение объяснительного языка, включающего как набор его единиц, так и набор форм и видов их отношений в пределах поэтических структур (поэтическую синтагматику). Это — задача огромной трудности. И если мы отважимся приступить к ее разрешению, то самое большее, на что можно рассчитывать, — это на отказ от сугубо оценочных критериев и на изучение поэтических произведений на основе категорий, имеющих объективное содержание. Тайна поэтического творчества при этом, конечно, не раскрывается. Она остается за пределами всякого описания — даже средствами объяснительного языка. Но зато имеется возможность свести к минимуму в общем неизбежный субъективизм оценок поэтических произведений.

**О СВОЕОБРАЗИИ АРЗАМАССКОГО  
«НАРЕЧИЯ»**

В исследованиях, посвященных «Арзамасу», недостаточно раскрыта проблема специфичности языка в речевых формах общества и их органической связи с каноническими для арзамасского круга понятиями, мотивами, образами. Рассмотренные все вместе как единое целое, они составляют своеобразное арзамасское «наречие», изучение которого способствует более глубокому пониманию особенностей творчества писателей-арзамасцев и характера борьбы между «Арзамасом» и «Беседой», объясняет немало исторических аллюзий и литературных реминисценций пушкинской эпохи. Еще П. Анненков утверждал: «Ключ для разбора недосказанных слов и мыслей может подать только изучение существовавших у нас литературных обществ»<sup>1</sup>.

Без знания арзамасского «наречия» нельзя раскрыть пародийный смысл, скажем, многих строк в «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина, изобилующей, как это ни парадоксально, арзамасскими реминисценциями. В частности, о стране, «Горюхиным называемой», сообщается: «К востоку примыкает она к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту, где произрастает одна клюква, где раздается лишь однообразное кваканье лягушек и где суеверное предание предполагает быть обиталищу некоего беса.

*ЛВ*. Сие болото и называется Бесовским. Рассказывают, будто одна полуумная пастушка стерегла стадо свиней недалеко от сего уединенного места. Она сделалась беременною и никак не могла удовлетворительно объяс-

---

<sup>1</sup> П. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 45—46.

нить сего случая. Глас народный обвинил болотного беса...»<sup>2</sup>.

В шуточных арзамасских протоколах постоянно встречаются те же самые мотивы и образы, что и в приведенном отрывке, и их комическое значение становится совершенно ясным.

Потешаясь над «Беседой», арзамасцы нередко переселяли ее членов в «топкое болото», находившееся во глубине «тесной дебри, неизвестной обыкновенным смертным» («дикие, необитаемые места»). При этом беседчики как раз и уподоблялись «лягушкам, которых кваканье будет надоедать Арзамасу»<sup>3</sup>. Название болота — Бесовское — по происхождению также арзамасское. Беседчики традиционно именовались «бесами» и представляли по обыкновению «бесовское зрелище». Пушкинское упоминание о произрастающей на болоте клюкве и об «однообразном кваканье», несомненно, можно рассматривать как шуточный намек на беседчиков, признанных «поэтов-усыпителей», и их пустые литературные опысы.

История «полуумной пастушки», затяжелевшей от «болотного беса», — арзамасская история. Она заключала намек на поэтессу Бунину. Арзамасцы вообще считали беседчиков «полоумниками». Бунина к тому же почиталась «меланхолической пастушкой», у которой была «страсть плодиться» (обилие стихотворений) и которая находилась в греховной литературной связи с «патриархом» «Беседы» — Шишковым. Не случайно и то, что пастушка «стерегла стадо свиней», Бунина была фанатично предана Шишкову, а его клеветы именовались еще и «свиньями и хрюками беседными».

Пример из «Истории села Горюхина» свидетельствует о необходимости и важности изучения арзамасского «наречия» для истории русской литературы.

Арзамасское «наречие» по природе своей явление сложное: условность, аллегоричность, недосказанность, двусмысленность, а порой и многосмысленность являются его заданными качествами. Внешняя непонятность и обособленность «наречия» хорошо осознавалась арза-

---

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. VIII, кн. I. М.—Л., 1949, стр. 134—135. (В дальнейшем цитируется это издание.)

<sup>3</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы». Л., 1933, стр. 90.

масцами. Жуковский в «Записке о Н. И. Тургеневе» писал: «Никто бы не поверил, что можно было собирать раз в неделю для того только, чтобы читать галиматью! Фразы, не имеющие для постороннего никакого смысла, показались бы тайнами, имеющими свой ключ, известный одним членам»<sup>4</sup>. Разумеется, нельзя ограничивать арзамасское «наречие» рамками исключительно галиматьи. Не только ею жил арзамасский союз на протяжении многих лет своего существования. Галиматъя была центральной, но отнюдь не единственной формой выражения арзамасского «наречия». Оно прежде всего итог множества писем, посланий, разнообразных художественных произведений арзамасского круга.

Обособление письма только для двух или избранных вело к своеобразному отбору тем и проблем, речевых навыков и эпистолярных традиций. Наглядно такое обособление можно заметить в сохранившейся переписке Батюшкова времен созревания арзамасского сообщества. Так, интересен ряд писем Батюшкова к Гнедичу, автору «Символа веры» (произведение было причислено к ярко арзамасским). В письме от декабря 1809 года Батюшков представляет «Беседу» в образе собрания греческих дам, вышучивает друзей Шишкова, переодевая их в женские платья, устраивает карнавальное сборище официозных особ: «Но так как ни одна дама не поедет слушать Захарова, Писарева, Шихматова и с компанией, то я советую, затем чтоб не уронить славу обществу, некоторым членам переодеваться в женские платья, например, Крылов — в виде Сафы, Карабанов — под покрывалом Коринны, Хвостов — в виде Венеры Анадиомены или Филометы, весь нагой...»<sup>5</sup>. Предложение в духе травестийного снижения и осмеяние «Беседы» сродни поздним арзамасским протоколам, повествующим о греческой любви Шишкова или о фривольном характере заседаний «Беседы». Переодевание в основе своей содержит карикатуру — грозное оружие арзамасского смеха. Критика и неприятие уже начинают переходить в пародию, понятия перевоплощаются в образы, враги — в безобидные маски.

<sup>4</sup> В. А. Жуковский. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. X. СПб., 1902, стр. 20—21. (В дальнейшем цитируется это издание).

<sup>5</sup> К. Н. Батюшков. Соч. в 3-х т., т. III. СПб., 1887, стр. 69. (В дальнейшем цитирую по этому изданию).

В письме Батюшкова Жуковскому от 12 апреля 1812 года сформулировано по сути шуточное кредо будущих протоколов общества: «Мы тебя угостим и бифштексом и Беседой, которая ни в чем не уступит московской богдельне стихотворцев, учрежденной во славу бога Морфея и богини Галиматьи, которым наши любезные товарищи приносят богатые и обильные жертвы»<sup>6</sup>. Бог Морфей и богиня Галиматья — одни из центральных мотивов арзамасских собраний. Богиня Галиматья, упоминаемая Батюшковым, составляет душу арзамасских заседаний<sup>7</sup>.

В письме от 1 июля 1812 года Вяземскому Батюшков называет неожиданно арзамасское прозвище адресата — Асмодей, казалось бы, данное и закрепленное значительно позднее<sup>8</sup>, а в письме Вяземскому от 27 февраля 1813 года в манере арзамасских шалостей высмеивает «Похищенные шубы» Шаховского («...его Шубы очень холодны»)<sup>9</sup> и мятежно говорит о славянах (шишковистах), которые «гонят здравый смысл»<sup>10</sup>. Обращение к здравому смыслу как средству разрешения наболевших вопросов времени создавало иллюзорную, но все же возможность компромиссного примирения литературных группировок, было очень дорого для арзамасцев и держалось как последнее спасительное средство против «хаоса понятий».

Во времена наивысшего сплочения арзамасского содружества (1815—1818) складывается и в дальнейшем плодотворно развивается прочная эпистолярная традиционность, рождается понятие «инстинно арзамасского письма»<sup>11</sup>. Эту арзамасскую стихию, завладевшую пере-

---

<sup>6</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. III, стр. 178.

<sup>7</sup> Обращение Батюшкова к Жуковскому, впоследствии мастеру галиматийной формы, знаменательно. По словам исследователя эпохи Е. Ковалевского, «Жуковский имел необыкновенную способность сопоставлять самые разнородные слова, рифмы и целые фразы одни другим, таким образом, что речь его, по-видимому, правильная и плавная, составляла совершенную бессмысленницу и самую забавную галиматью» (Е. Ковалевский. Граф Блудов и его время. СПб., 1866, стр. 109).

<sup>8</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. III, стр. 193.

<sup>9</sup> Там же, стр. 217.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Вяземский в письме А. Тургеневу от 20 ноября 1818 года замечает: «Посылаю и новое издание Дмитриева, которого я благодарил за экземпляр письмом, истинно арзамасским» («Остафьевский архив князей Вяземских», т. I. СПб., 1889, стр. 150).

пиской, полно выразил Вяземский. Сохранились и отъезды арзамасцев на письма Вяземского. Отъезды, позволяющие судить о главном, — комическом, шутовском стиле посланий. А. С. Пушкин в письме Жуковскому от 29 ноября 1824 года восторженно сообщает: «Получил я вчера письмо от Вяземского, уморительно смешное. Как мог он на Руси сохранить свою веселость?»<sup>12</sup> Позднее, в 1828 году, М. Орлов обращается к Вяземскому: «Твое письмо... заставило нас хохотать. Я не мог не вспомнить тех счастливых времен (арзамасских. — В. К.)... только от тебя ожидал не одной шутки, а целой Петриады»<sup>13</sup>.

Особо знаменательно письмо Вяземского Дашкову от 2 (14) ноября 1818 года. Письмо предназначено «потешать», причем в духе застольных арзамасских увеселений. «Прошептать глупость соседу за столом простиительно, но дурачиться так во все горло из Варшавы в Царьград бесстыдно», — роняет Вяземский<sup>14</sup>. Его «вздор» родствен арзамасским сходкам, когда их участники «священным сумбуром друг друга душили»<sup>15</sup>, плоть от плоти галиматийных выходов Жуковского. Письмо серьезно и вместе с тем дурачливо, дурачливость серьезно осознается как вздор и вместе с тем продолжается как дело, заслуживающее внимания, за игрой в пустячок стоит важность мыслей и новостей.

Письмо начинается с традиционного арзамасского удивления. Суть его состоит в наивных первовопросах человека, внезапно пробудившегося или до того находившегося в каком-то ослеплении, заблуждении — ампула многих арзамасских ораторов на заседаниях общества: «...оглядываюсь с головы до ног, дотрагиваюсь и спрашиваю у себя: он ко ли мне пишет? я ли его читаю? на земной ли мы еще планете, или, выспавши сон жизни, не очнулись мы уже в мире духовном?»<sup>16</sup>. Остранение открывает два плана — земной и загробный. Веселая путаница миров — земной или духовный, — конечно,

<sup>12</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XIII, стр. 124.

<sup>13</sup> М. Ф. Орлов. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963, стр. 241.

<sup>14</sup> Цит. по кн.: М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. М., 1969, стр. 35.

<sup>15</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 229.

<sup>16</sup> М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, стр. 34.

игра в мистический конец света. Вспоминается уложение дружеских заседаний: «Они (члены общества.—В. К.) удивление выражали по обычаю смехом»<sup>17</sup>. Комический эффект арзамасского удивления один из ранних приемов остранения в русской литературе.

Письмо Дашкова, на которое отвечает Вяземский, значительно задержалось. В связи с этим Вяземский утверждает, что «почта должна идти скорее от одной планеты к другой»<sup>18</sup>, чем от Константинополя до Варшавы. Космические сопоставления, своеобразный арзамасский планетарий, отвечали стремлениям членов общества подчеркнуть масштабность своих начинаний и замыслов. Тема вселенной нередко появляется в «Арзамасе».

Постепенно Вяземский переходит к делам российским, но прежде звучат ритуальные жалобы по поводу вечного рассеяния православного «Арзамаса» и ожидается второе пришествие Мессии. С приходом Мессии связывалась постоянная вера в то, что «арзамасцы тогда будут вместе, а беседчики порознь»<sup>19</sup>. Библейская тематика чрезвычайно распространена и в арзамасских протоколах. В мыслях о России возмущение Вяземского вызывают нападки Каченовского на Карамзина. Вяземский советует «отляпать ему (Каченовскому. — В. К.) голову» и прибить к Царьградским воротам. Причем сей подвиг «пойдет в Историю наряду с Олеговым щитом»<sup>20</sup>. Уподобление исторических событий и летописных преданий фактам жизни арзамасского содружества было постоянно в ходу у его участников. Они порой представляли мировую историю как историю «вечно живого» «Арзамаса» и вели свою летопись со времен Греции и Рима.

Повторяет Вяземский и философское кредо, весьма популярное в «Арзамасе» и составляющее его жизнеутверждающее праздничное воззрение: «...все к лучшему в лучшем из миров»<sup>21</sup>. Слова эти принадлежат вольтеровскому Панглосу. Тот же Дашков упоминает о литературном герое на заседаниях общества следующим обра-

---

<sup>17</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 190.

<sup>18</sup> М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, стр. 34.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

зом: «Пусть многоученный Панглос уверяет, что все на свете имеет свою предопределенную цель и всегда к лучшему»<sup>22</sup>. А в речи Блудова символически цитируются строчки Жуковского из «Певца во стане русских воинов»: «Гений Арзамаса над нами: «он ведет нас к лучшему концу стезей неизъяснимой»<sup>23</sup>. В другом месте протоколов говорится «о таинственной мудрости судьбы, все творящей во благо»<sup>24</sup>. Вяземский отдает дань идеологии кружка.

Рассматриваемое письмо запечатлевает, по замечанию его публикатора М. Гиллельсона, «неудовлетворенность Вяземского общественной и литературной обстановкой тех лет»<sup>25</sup>. Вместе с тем письмо пронизано радостным арзамасским мироощущением, и неудовлетворенность автора относительна, а в эмоционально-стилистическом контексте арзамасского «наречия» носит проходящий, не абсолютный характер.

Близки эпистолярной традиции в арзамасском кругу и поэтические послания. В них формируется привычно арзамасский понятийный ряд, живут и арзамасская образность, карикатуры, типологические ситуации.

Поэтическое послание В. Пушкина «К Жуковскому» (1810) и «К Д. В. Дашкову» (1811) и послание А. Воейкова «К Дашкову» (1810—1811) являются основополагающими для арзамасского круга. В. Пушкин именует шишковистов «безумцами», «стихомарателями», А. Воейков «зоилами и глупцами». Оба создают культ «доброго вкуса». Позитивная программа В. Пушкина, которую, безусловно, поддерживал А. Воейков арзамасским лозунгом «Воскресни, Карамзин и вкус», сводится к ряду четких положений: о природном таланте (в арзамасских протоколах сходное — Арзамас «любит все природное, кроме природной глупости Беседы»<sup>26</sup>), о нелепости словословия (в качестве примера Пушкин использует дежурную в арзамасском обиходе фигуру Третьяковского — «Но Третьяковского с Расином не равняю!»<sup>27</sup>), об

<sup>22</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 130.

<sup>23</sup> Там же, стр. 156.

<sup>24</sup> Там же, стр. 95.

<sup>25</sup> М. И. Гиллельсон. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество, стр. 38.

<sup>26</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 189.

<sup>27</sup> «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.». Л., 1953, стр. 234.

отказе от старых канонов искусства и обращении к возвышенному разуму («Нам нужны не слова — нам нужно просвещение») <sup>28</sup>. Послания В. Пушкина часто цитировались в арзамасском кругу и многие их афористические формулы делались крылатыми. Проходят в посланиях и постоянные мотивы арзамасского круга: всеобщее ослепление и мрак, «собор безграмотных славян» и Морфей, клевета и ад, славянская ересь и «свет наук». В. Пушкин создает идеологический словарь арзамасского «наречия».

Стихотворение К. Батюшкова «Мои пенаты» (послание к Жуковскому и Вяземскому, 1811—1812 гг.) носит уже не полемический, но внутренне устроительный характер. В нем набрасывается определенная программа жизни, этический кодекс, близкий «Арзамасу», — прочь богатство, фортуна, блистательные суеты. Рождается образ «беспечных счастливых, философов-ленивцев, врагов придворных уз...» <sup>29</sup>. Отдаленность пенатов от центра и внешняя изолированность напоминают стремления арзамасцев превратиться в провинциалов, далеких от столицы, скрывающихся в глуши. Возникает в «Пенатах» и заветный арзамасский образ единения великих мужей истории с современниками:

«И мертвые с живыми

Вступили в хор един» <sup>30</sup>.

Слиянность прошлого и настоящего — все вместе, ибо все бессмертно — трактуется Батюшковым совершенно в арзамасском ключе. Родственна арзамасцам и формула, по которой поэт (в данном случае Дмитриев) «скрыл истину шутя». Истина в арзамасской поэтике изображается, как правило, в облики шутки. Истина остается в безопасности, потому что скрыта за шуткой. Образ маскирующейся истины проходит через всю поэзию арзамасского круга. Достаточно вспомнить стихотворение В. Пушкина «Старушка и богиня Истина» или стихотворение Жуковского, прямо названное «Истина и басня». Обе предстают «везде сестрицами неразлучными».

В послании Жуковского «К Батюшкову» (1812) утверждается основополагающая поэтическая схема:

<sup>28</sup> «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.», стр. 268.

<sup>29</sup> К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., т. I, стр. 139.

<sup>30</sup> Там же, стр. 130.

в центре находится фантазия-богиня и ее чады: гений, «наука с свитком муз» и «зоркий вкус». В протоколах заседаний сказано: «все были воображением в Арзамасе»<sup>31</sup>, а в послании Жуковского говорится о «стране воображения»<sup>32</sup>, в которую уходит поэт. Печать фантазии лежит и на арзамасских протоколах, часто повествующих о всевозможных видениях.

Ярко арзамасским является и послание Жуковского к Воейкову «О, Воейков! Видно нам...» (1814). В нем Шишков с соратниками оказываются в храме, где ждут их ослабяившийся Феб и музы. Беседчики присягают своему вождю: «Брань и смерть Карамзину!»<sup>33</sup>. Начинается затейливое «священнодействие». Карикатурное изображение беседчиков, как и в арзамасских протоколах, склоняется к гротеску, который здесь рождается на стыке серьезного и комического, наиболее напряженных полюсов в арзамасском творчестве. Появление гротеска в произведениях арзамасцев и на заседаниях общества — одно из первых в русской литературе.

В послании Вяземского Батюшкову (1812) проводится идея веселого круга друзей и изоляции от «шайки скучной» беседчиков. Причем противопоставление веселья скуке — одно из ведущих в арзамасском «нареции», и понятие скуки становится даже своеобразной категорией поэтики. Так, Батюшков в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» цитирует слова Вольтера «все роды хороши, кроме скучного»<sup>34</sup>, а последними предсмертными словами В. Пушкина было упоминание о скуке, которую вызывают баллады Катенина. Категорией скуки на арзамасских заседаниях оценивалось и творчество «Беседы». Скука тесно связывалась с бездарным и официально сухим. Скучное не знало никаких оправданий и представлялось всегда неуместным.

Послание Вяземского к В. Л. Пушкину (1815) разворачивается в антонимических парах: высший свет противостоит кругу друзей, невежество, вероломство — таланту, тьма — «дневным лучам», пристрастие — «священной правде чувству», день зоила — вечности гения, мудрая молчаливость Карамзина — толпе крикунов. Подоб-

<sup>31</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 82.

<sup>32</sup> В. А. Жуковский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 99.

<sup>33</sup> Там же, стр. 83.

<sup>34</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. II, стр. 241.

ная бинарность мышления характерна и для творчества арзамасцев на заседаниях общества.

Серьезное и комическое органически слиты в послании А. С. Пушкина «К Жуковскому» (1816), «Кровавые стихи», разящие «Беседу», и традиционные насмешки над ней сопряжены. Арзамасские певцы именуется «парнасскими жрецами». Появляется в послании и популярный на арзамасских заседаниях образ Гения-покровителя («...И мнится, Гений ваш промчался надо мной!»<sup>35</sup>). Завистливым беседчикам противопоставляется благородство друзей и даровитость. Мотив арзамасского избранничества проходит через все произведения («Мне жребий вынул Феб...») <sup>36</sup>. Послание уже дышит радостью арзамасского могущества.

Важным материалом для изучения арзамасского «наречия» являются художественные произведения в основном сатирического плана, вышедшие из самого горнила складывающегося арзамасского содружества. Они столь характерны для общества, что где-то теряют личное авторство и начинают принадлежать всему «Арзамасу». В них программность и образный строй в немалой степени подготавливают характер арзамасских сходов.

К наиболее ранним произведениям, связанным с содружеством, относится «Видение на берегах Леты» К. Батюшкова (1809). Все мотивы «Видения» впоследствии становятся каноническими для арзамасского «наречия». Утомляемость от чтения бездарных стихов, чудесный сон и явление Аполлона, почитаемого позже покровителем «Арзамаса», «стихи и проза безрассудны», которые в миг тонут в Лете, «бессмертия лучи», венчающие избранных, и призыв Фонвизина к проверке подлинных ценностей на редкость близки Арзамасу: «Здесь будет встреча не по платьям, но по заслугам и уму»<sup>37</sup>. Отбрасываются официозные внешние критерии оценки. Провозглашается и впоследствии арзамасский тезис личной поэтической независимости («У всякого своя есть дума. Рассудок свой и вкус, и глаз»<sup>38</sup>). Мелькание карикатур, шаржей, колких замечаний живо напоминает обстановку дружеских сходов. Интересно, что

---

<sup>35</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. I, стр. 195.

<sup>36</sup> Там же, стр. 194.

<sup>37</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. I, стр. 78.

<sup>38</sup> Там же.

действие происходит в аду, а позже «Беседа» и близкие ей учреждения будут представляться членам кружка «пиитическим адом Арзамаса»<sup>39</sup>. Загробное царство изображается Батюшковым бытовым, сниженным и, как и весь остальной мир, осмысливается весело и свободно. Именно «Видение» Батюшкова и положило начало «арзамасским видениям».

В 1813 году К. Батюшков в сотрудничестве с А. Измайловым сочинили пародию на популярнейшее произведение Жуковского «Певец во стане русских воинов». Эту пародию они назвали «Певец в Беседе славянороссов». Стихотворение напоминало веселые поминки. Образ похорон, разложения и смерти является в нем господствующим. «Кладбище милое стихов, бумажные могилы»<sup>40</sup> используется позднее как мотив П. Вяземским в «Письме с Липецких вод», когда он напишет по поводу комедии Шаховского «Липецкие воды, или урок кокеткам», обращаясь к «Беседе»: «...торжествующий вкус совершит вскоре ваше погребение и, сооружая свой престол на бумажных могилах ваших, не возгласит в услышание и радость вселенны: мир усопшим гагарам!»<sup>41</sup>. А мотив гниющих виршей, съеденных мышами и продающихся вместо обертки на базаре для «салакушки с сельдями»<sup>42</sup>, многократно будет подхвачен на заседаниях общества. Книжная лавка Глазунова, в которой обитает «царство тленья и мышей»<sup>43</sup>, тоже навязчиво войдет в протоколы собраний. Появляется в «Певце в Беседе славянороссов» и мотив галиматьи — ей дышат славяне, — и мотив безрассудности и безвкусыя всего,

---

<sup>39</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 168.

<sup>40</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. I, стр. 170.

<sup>41</sup> «Российский музей», 1815, № 12, стр. 264—265.

<sup>42</sup> К. Н. Батюшков. Соч., т. I, стр. 168.

<sup>43</sup> Там же, стр. 170. Интересно, что подобные «арзамасские пассажи» встречаются в литературно-критической борьбе и много позднее. Так, спустя полвека Д. Писарев, резко и несправедливо отзывавшийся об «Арзамасе», неожиданно использует некоторые его мотивы в статье «Цветы невинного юмора», когда напишет о Фете: «...он сам отпел, сам похоронил ее (славу.— В. К.) и сам поставил над свежую могилую величественный памятник, из-под которого покойница уже никогда не встанет; памятник этот состоит не из гранита и мрамора, а из печатной бумаги; воздвигнут он не в обширных сердцах благородных россиян, а в тесных кладовых весьма неблагодарных книгопродавцев». (Д. И. Писарев. Соч. в 4-х т., т. II. М., 1955, стр. 333).

что они творят. «Певец в Беседе славянороссов» подготавливает образную основу арзамасской карикатуры.

Действие «Видения в какой-то огаде» (1815) Д. Блудова происходит в трактире, в котором по обыкновению сходится кружок провинциалов. Они совсем по-арзамасски идеализированно живут «вдали от столицы», «никогда не ссорились, но часто спорили»<sup>44</sup>. Однажды ночью собравшиеся услышали за стеной странный голос. Соседом оказывается, по многочисленным намекам, Шаховской. Он пребывает в магическом сне и витийствует о неизвестной Словеснице, где царит «мерзость и запустение»<sup>45</sup>. Внезапно открывается Шаховскому некий «мир извращенный»<sup>46</sup>. Характерное для арзамасского мирозерцания выворачивание мира наизнанку, обнаружение полной бессмыслицы окружающего, переименование всего, когда даже «предметы меняются в видах своих». Маки кажутся розами, ельник филадельфией, квасная гуща нектаром, гудки же лирами. Мир шиворот-навыворот объяснял деятельность беседчиков и давал ей оценку.

Логично завершает арзамасский цикл произведений «Парнасский адрес-календарь» (1818—1821) А. Воейкова. Полемика между «Арзамасом» и «Беседой» преподносится как справочник, пародирующий официальную форму государственного адрес-календаря. Если характеристики арзамасцев приближаются к шаржу и остроумному поощрению, то портреты беседчиков отличаются карикатурной очерченностью и сарказмом. К. Батюшков юмористически назван «обер-камергером граций»<sup>47</sup> — подчеркнуто совмещены официальный чин и поэзия. Арзамасцы обособлены от государственной иерархии, но не отказывались от нее и вводили на пародийных началах в парнасское царство. Д. Давыдов в том же роде поименован «адъютантом Аполлона»<sup>48</sup>. В. Пушкин «имеет в петлице листочек лавра с надписью: за Буянова»<sup>49</sup>. Пародируется также официальное награждение. Д. Дашков возведен «в министры юстиции» Парнаса, П. Вяземский назначается «министром полиции»,

---

<sup>44</sup> «Остафьевский архив князей Вяземских», т. I, стр. 409.

<sup>45</sup> Там же, стр. 410.

<sup>46</sup> Там же, стр. 411.

<sup>47</sup> «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.», стр. 597.

<sup>48</sup> Там же, стр. 598.

<sup>49</sup> Там же, стр. 599.

а Д. Блудов «секретарем бога Вкуса при отделении хороших стихов от бессмысленных»<sup>50</sup>. Арзамасцы, несомненно, осознавали свою деятельность как государственную важную. Шутки и игра в галиматью по существу напоминают «потешные полки», набирающие в веселье силу, независимость, власть. Игра в безвестных провинциалов — игра в крепнувших государственных деятелей и бессмертных писателей. Выдерживаются в «Парнасском адрес-календаре» и арзамасские категории ума и вкуса. Так, Жихарев вступает «в управление ума и вкуса»<sup>51</sup>, безусловно, пародирующего идею просвященного государственного руководства. В свою очередь А. Шишков и остальные члены «Беседы» заняты комическими деяниями. Шишков переписывает стихами Стоглав и Кормчую книгу. Д. Хвостов «обучает иппокренских лягушек квакать»<sup>52</sup>. Шихматов пишет «неведомо что, неведомо для кого»<sup>53</sup>. Абсурдное в деятельности «Беседы» становится отчетливым и разительно смешным. Все характеристики «Парнасского адрес-календаря» задуманы как намеки. Без намек и двусмысленности нельзя было бы ничего понять. Мешанина имен и произвольная схема расположения портретов должны, по всей вероятности, закрепить образ «хаоса» и «путаницы понятий» — вездесущие арзамасские образы. Адрес-календарь создается специально «для употребления в благошляхетском арзамасском обществе»<sup>54</sup>.

Содержательным документом арзамасского «наречия» являются, конечно, протоколы заседаний общества. Рассмотренные в единстве протоколы создают вполне определенное целое. По мнению Галахова, «их можно назвать как бы рапсодиями о членах Беседы, материалом для ирои-комической поэмы, о которой подумывал Жуковский, замечая при каждом странном явлении в деятельности шишковистов: «ей, быть Беседиаде»<sup>55</sup>. В предположении Галахова ценно указание на близость протоколов литературному произведению с ясно обозна-

---

<sup>50</sup> «Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.», стр. 597.

<sup>51</sup> Там же, стр. 599.

<sup>52</sup> Там же, стр. 600.

<sup>53</sup> Там же, стр. 599.

<sup>54</sup> Там же, стр. 597.

<sup>55</sup> А. Г а л а х о в. История русской словесности, древней и новой. т. 2. М., 1894, стр. 257.

ченным жанром ирои-комической поэмы. Упущено только то существенное, что ирои-комическая поэма создавалась коллективными усилиями. Она представляла опыт коллективного творца и уникальна в силу необычности своего рождения. Замысел подобной поэмы существовал среди арзамасцев с давних пор. К. Батюшков в письме Гнедичу от 9 февраля 1810 года замечал: «Какову мысль мне подал Жуковский! Именно—писать поэму: Распрю нового языка со старым, на образец Лютрена Буало»<sup>56</sup>. Еще в 1809 году К. Батюшков писал Гнедичу о сходном с Жуковским замысле ироико-комической поэмы: «Впрочем я буду писать Дунциаду, где всех помешу на месте»<sup>57</sup>. А на позднейших заседаниях «Арзамаса» говорится о протоколах собраний тоже именно как о «Дунциаде»<sup>58</sup>. Пояснением к намерениям поэта и названию протоколов общества может служить другое письмо Батюшкова Жуковскому от 1816 г. Его автор говорит о членах «Беседы»: «Они влюблены были в Дульцинею, которая никогда не существовала. Варвары, они исказили язык наш словенщиною!»<sup>59</sup>. Итак, замысел Батюшкова 1809 года совпадает с характером арзамасской «Дунциады», созданной в форме протоколов. Как ни называть протоколы «Арзамаса» — Дунциада или Беседиада—они наследуют ирои-комическую форму.

Другим важным организующим принципом арзамасских протоколов является форма речей ораторов. Речи задуманы как похвальное слово бессмыслице, как некрологи членам «Беседы». Похвальное слово обращено к лицам и предметам заведомо недостойным. Словословие втягивало в свою орбиту самые разнообразные мотивы, которые продолжают древнюю литературную традицию похвальных слов. В журнале «Воспоминание» (1832, № I) помещен богатый их перечень. Этот подытоживающий список свидетельствует о пристальном интересе эпохи к лжепанегирикам. Среди них много чрезвычайно близких арзамасской поэтике. Фаброний, Майер, Скалигер воспевают гуся (символ «Арзамаса»), Неккер — дурачество, Кричтон, Руссо — невежество, Ли-

<sup>56</sup> К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч. т. III, стр. 77.

<sup>57</sup> Там же, стр. 70.

<sup>58</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 174.

<sup>59</sup> К. Н. Б а т ю ш к о в. Соч., т. III, стр. 409.

кург — смех, Лукриан — смехотворство и шутовство, Антоний Галаги — подагру (в «Арзамасе» легендарной была подагра В. Пушкина), Платон — пьянство, Артада — сверчка (в «Арзамасе» прозвище А. С. Пушкина), Бузей — войну (поединок «Арзамаса» и «Беседы»), Эразм Роттердамский — глупость. Похвальные слова писали и арзамасцы: Карамзин — «Гимн глупцам», Батюшков — «Похвальное слово сну».

Похвальное слово иронизирует и издевается. В основе его лежит гиперболичность, порой гротеск. Похвальное слово открывает новые или периферийные темы, вводит их как равноправные в литературный обиход.

«Арзамас» любил превращения, изменения, постоянную обратимость и обращаемость мира. Идеей перевоплощения проникнуто ответное слово Светланы (Жуковского) на речь Громобоя (Жихарева). Экс-беседчик Жихарев «смертию получил бессмертие, пакостями невинность, грязью и смрадом — чистоту и благовоние»<sup>60</sup>. Крайности переходят одна в другую на протяжении всей речи. «Брат усопший, брат воскресший»<sup>61</sup>, — говорит Жуковский, а в другом месте из «прекрасного белого гуся» Жихарев превращается в уродца, покрытого «наростами, волдырями и волдырьками»<sup>62</sup>, символизирующими литературные опыты Жихарева-беседчика. И наоборот, вступив в «Арзамас», герой «уснул в пакости! Пробудился в велилепии». В конце речи Жуковский сравнивает Жихарева с Фениксом. Только Феникс и воскрес Фениксом. Иное дело Громобой: он «умер сердитою совою Беседы и воскрес горделивым гусем Арзамаса». О перевоплощении, протеевом начале говорит и сам Жихарев, ибо «отложивше ветхого человека, в нового облечемся»<sup>63</sup>. Пафос наступающих перемен в жизни эпохи, обновление мира, о котором мечтал «Арзамас», соответствовали любви к подобным переменам.

Примечательна речь С. С. Уварова, посвященная отпеванию поэтессы А. Буниной. Похвальное слово проникнуто одной из любимых метафор «Арзамаса» — уподоблению литературной продукции и литературных отношений образу эроса. Так, произведения Буниной име-

<sup>60</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 97.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же, стр. 99.

<sup>63</sup> Там же, стр. 101.

нуются ее «чадами». Комический эрос обрамляет многие мотивы протоколов. Ярко и даже грубо он входит, скажем, в яжелбицкие стихотворения В. Пушкина, читавшиеся в собрании «Арзамаса». Комический эрос раскрепощает всю серьезность человеческих отношений, бурлескно снижая их. Забывалось порой чувство меры. Не случайно яжелбицкие эпиграммы явились поводом для временного разжалования арзамасского старосты Вота—В. Пушкина. Комический эрос был близок арзамасцам своим радостно-воинственным и свободным, азартным началом.

Фантастические видения арзамасских протоколов, несомненно, пародировали романтические баллады Жуковского. Однако подлинная цель фантазмагии заключается в другом: вывести «Беседу» любой ценой из обычных житейских представлений, изобразить ее величайшей бесовской напастью, обрушившейся на литературу. Эстетическое кредо романтического толка сталкивалось с классицистическими, рационалистическими установками «Беседы». Фантастические видения «Арзамаса» пародировали и всевозможные мистические мотивы, превращая мистику в остро сатирические карикатуры. Такова речь Дашкова на девятнадцатом собрании общества. Некий колдун, клевет «Беседы», вводит Дашкова в святилище, в котором есть волшебное зеркало. Рассеивается туман, и в зеркале отражается похоронная процессия беседчиков. Она, как обычно, маскаратно костюмирована. Члены в «венках из репейника», в одежде, сшитой «из онуч и повойников», несут свинцовый гроб<sup>64</sup>.

Вся речь Дашкова пестрит «арзамасскими пассажами». Здесь и пристрастие к арзамасской афористичности, освещавшей жизнь через призму арзамасского мировосприятия («Но трудно добраться до смысла в творениях славянофилов, трудно и мечтам всегда заменить существование»), здесь и типично перифрастическая форма речи: «Запах жареного гуся, — говорит Дашков, — не приводил в приятное содрогание моих фибров той части тела, которою ревностный мститель Журавль наш тревожит лягушек и жаб...»<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 200.

<sup>65</sup> Там же, стр. 198.

М. Орлов при вступлении в «Арзамас» говорил о «божественном языке вдохновенности или тонком наречии насмешки»<sup>66</sup>, овладение которыми представлялось ему делом совсем не простым.

В духе иронико-комических фантазмагорий разворачивается действие в «Речи Н. И. Тургенева по случаю отъезда Д. В. Дашкова». Толпа беседчиков, составленная из «стариков, юношей и младенцев»<sup>67</sup> (зрелый возраст характеризовал в протоколах самих арзамасцев, что, кстати, соответствовало действительности), пытается переправиться через Неву. Моста нет. Д. Хвостов советует переправиться через реку, как в свое время Суворов переправлялся через Чертов мост. Тройной намек: Суворов доводится родней Хвостову, Чертов мост — каламбур, ведь члены «Беседы» представляли «бесовское зрелище», и на пути их адских интриг, несомненно, должен был появиться Чертов мост, наконец, героическое предание о переходе Суворова травестийно снижается, обнажая смехотворную воинственность «Беседы».

Н. Тургенев превращает изображение «Беседы» в некое действие. Пародируется не только поэтическое мышление беседчиков, но их ритуалы, тактика, жизненное поведение. «Беседа» является олицетворением не только консервативной враждебной литературной партии, но и воплощением определенного рода нелепого жизнеустройства. Смех «Арзамаса» — смех, вызывающий и сильный. Ведь за «Беседой», ее программой стояли государство и общественное мнение. Характерно позднее признание Вяземского по поводу деятельности Шишкова: «...Мы смеялись нелепости его манифестов; ...но между тем большинство, народ, Россия читали их с восторгом и умилением...»<sup>68</sup>. Смех «Арзамаса» опережал общественное развитие.

В речах участников собраний отразилась атмосфера неумной фантазии и бесконечной изобретательности. Шутка оформляет арзамасское «наречие». Беседчики именуется в протоколах «водяными скоморохами»<sup>69</sup>, а

---

<sup>66</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 206.

<sup>67</sup> Там же, стр. 217.

<sup>68</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. IX, СПб, 1884, стр. 195.

<sup>69</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 103.

Ахилл (Батюшков) сравнивается с «тосканским фигляр»<sup>70</sup>.

Следует коснуться еще одного вопроса об истоках арзамасского «наречия». Каким образом язык кружка разрывает с салонными канонами, отказывается от этикетных традиций времени и часто предстает площадным и грубым? Отчего столь часто проникают в арзамасскую литературу образы материально-телесного низа, всевозможные фарсовые и буффонадные приемы. Так, на протяжении всех протоколов общества происходит комическое уподобление головы заду. (О старосте Вот говорится: неизвестно, «что у него голова, а что задница»)<sup>71</sup>, а о беседчиках сказано, что у них седалище «в виде головы торчит на плечах»<sup>72</sup>. Мотив-образ Эоловой арфы (А. Тургенев) постоянно связывается с гротескным изображением тела, прежде всего утробы («Приблизьтесь к ее огромной утробе: оттуда изыдет вещание важных судеб Арзамаса»)<sup>73</sup>. И совсем уже гиперболизированным панегириком чреву является стихотворный отчет В. Жуковского:

«Сел Арзамас, и явилось в тот миг небывалое чудо;  
Нечто пузообразное, пупом венчанное, вздулось,  
Громко взбурчало, и вдруг гармонией Арфы стало  
бурчанье»<sup>74</sup>.

Почему в «Арзамасе» много пишут о подагре Воты? Откуда берутся низкие образы, включая и безудержное пьянство («Громобой был постыдно пьян, лежал у себя дома ногами горé, а головою низу»)<sup>75</sup>. Ссылка на бурлескный характер ирои-комической поэмы здесь явно недостаточна. Объяснение в другом: шуточное арзамасское общество так или иначе, но продолжает традиции потешных обществ Средневековья и использует средневековые литературные мотивы и формы. Об этом писал и Вяземский, сравнивая «Арзамас» со старой Италией: «В старой Италии было множество подобных академий, шуточных по названию и некоторым обрядам своим...»<sup>76</sup>.

<sup>70</sup> «Арзамас и арзамасские протоколы», стр. 188.

<sup>71</sup> Там же, стр. 154.

<sup>72</sup> Там же, стр. 102.

<sup>73</sup> Там же, стр. 206.

<sup>74</sup> Там же, стр. 224.

<sup>75</sup> Там же, стр. 85.

<sup>76</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 416.

В книге М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле» говорится о популярности жанра «нарочитой бессмыслицы» (сog-à-l'âne, то есть с петуха на осла), весьма напоминающим арзамасскую галиматью, и о blason («это была вольная и двусмысленная хвала-брань») <sup>77</sup>, чрезвычайно близким по форме похвальному слову арзамасских протоколов. Характерна и амбивалентная символика протоколов: живые покойники «Беседы» и бессмертные арзамасцы. Наблюдается в арзамасских протоколах и постоянное травестирование различных библейских изречений, столь свойственное комической литературе Средневековья. Арзамасские пародийные похороны прямо напоминают карнавалы. Сходны и некоторые пародийные тексты. Достаточно вспомнить пародию на волшебные мстивы «Отче наш», «Символ веры», а с другой стороны, знаменитый «Символ веры» Гнедича, антиклерикальные шутки Средневековья и внецерковные пародии арзамасцев. М. Бахтин пишет о том, что «одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа» <sup>78</sup>. В «Арзамасе» мотив переодевания также постоянен; меняется и социальный облик людей: столичная элита уподобляется жителям провинциальной глуши. Близка «Арзамасу» и традиция застольных бесед, застольных песен. Жанр пародийных пророчеств Средневековья напоминает речи пророчицы Кассандры. Выделяет М. Бахтин и «алогические сферы непубликуемой речи,.. где людей в сугубо фамильярных условиях предаются бесцельной и необузданной словесной игре или отпускают на вольную волю свое словесное воображение...» <sup>79</sup>. Подобная бесцельная игра характерна для всех арзамасских сходок. В другом месте М. Бахтин пишет о средневековой пародии, которая зиждется на гротескной концепции тела. Гротескное тело, особенно образ огромного брюха, является настойчивым мотивом арзамасских собраний.

«Арзамас» в условиях прочных европейских влияний просветительства совершает по сути своего рода лите-

---

<sup>77</sup> М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, стр. 460 и 465.

<sup>78</sup> Там же, стр. 91.

<sup>79</sup> Там же, стр. 459.

ратурный подвиг, ориентируясь на средневековую культуру.

Арзамасское «наречие» носит, несомненно, экспериментальный характер, напоминает литературную игру, содержит интересный творческий опыт. «Истинно арзамасское» письмо, послание, «видение» или похвальное слово протоколов представляют оригинальные литературные формы и канонизируют речевые навыки общества. Но арзамасское «наречие» не ограничивается только этими жанрами и проникает повсеместно в комическую литературу членов общества. Еще Ю. Тынянов писал: «Арзамас» был как бы сгущением всех форм шутилой полудомашней поэзии карамзинистов»<sup>80</sup>. Арзамасское «наречие» входит и в малые, и в крупные лирические формы. Прежде всего в многочисленные популярнейшие эпиграммы эпохи. Вяземский пишет, скажем, «Поэтический венок Шутовского» (1815), Батюшков «На поэму Петру Великому» (1812), Жуковский «Бесполезная скромность» (1814), А. С. Пушкин «Угрюмых тройка есть певцов» (1815) или «Пожарский, Минин, Гермоген» (1817). Среди крупных произведений можно выделить знаменитую поэму В. Л. Пушкина «Опасный сосед» (1811), которую участники дружеских сходок называли «арзамасской кормчею книгой», или такое значительное сатирическое произведение, как «Дом сумасшедших» (1814—1830) А. Воейкова.

Вне арзамасского «наречия» трудно растолковать и множество других произведений писателей-арзамасцев. В лирике Вяземского — это, к примеру, стихотворения «Объявление» и «Быль в преисподней» (1810), «Когда», «Липецкие воды», «Разгуляевскому обществу» (1815), «Как трудно жить» (1817) или «Послание к М. Т. Каченовскому» (1821). В лирике Жуковского — «Сказать вам коротко да ясно!» (1812) или «Ареопагу» (1815). В творчестве Батюшкова — «К друзьям» (1815) или «Я вижу тень Боброва» (1817), а также в его прозе: «Путешествие в замок Сирей» (1814), «Вечер у Кантемира» (1816), обсуждавшемся на арзамасских заседаниях, и, особенно, «Похвальное слово сну». Чрезвычайно влиятельны понятия, мотивы и образы арзамасского «на-

---

<sup>80</sup> Ю. Тынянов. Арханглы и новаторы. В кн.: Ю. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969, стр. 58.

речия» в лирике А. С. Пушкина. Поэт к ним обращается уже в первых произведениях. Прежде всего в «Бове» и «К другу-стихотворцу» (1814). В стихотворениях 1815 года «К Галичу», «К Дельвигу», «Моему Аристарху» или в знаменитых «Городок» и «Тень Фонвизина». В ряде более поздних стихотворений, скажем, «Усы», «Сон» (1816) или «Послания к цензору» (1822) и, конечно, в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825).

Арзамасское «наречие» не умирает с распадом арзамасского круга и после 1825 года. Так, к нему вновь обращается Пушкин-прозаик. И не только в упоминавшейся уже «Истории села Горюхина», но и в «Гробовщике».

Определяя пародийный литературный состав «Гробовщика», В. В. Виноградов справедливо указывал на «паутину литературных намеков, облегчающих повествование»<sup>81</sup>. Однако вне поля зрения исследователя оставалась арзамасская комическая традиция, многие арзамасские реминисценции «Гробовщика».

Пушкин, не без лукавства ссылаясь на героев Шекспира и Вальтера Скотта, пишет о «гробокопателях» (арзамасцы говорили — «мы, гробокопатели») как о «людях веселых и шутливых». Андриан Прохоров, напротив, угрюм. Пушкин это особо подчеркивает. Образ гробовщика, как и его приятеля чухонца Юрко (в протоколах — «чухны одной породы с членами «Беседы»), сопровождают намеки, связанные с беседчиками, которые часто «обитали» в сумасшедшем, или в «желтом доме». Гробовщик справляет новоселье в «желтом домике», а у Юрко некогда была «желтая будка».

В арзамасских протоколах желтый цвет символически обозначал принадлежность к «Беседе». О сединах Шишкова говорилось — «седожелтая голова», а у тех, кто связал себя с «Беседой», по лицу разливалась «желтизна сотрудничества». В «Гробовщике» желтым цветом — печать «Беседы» — отмечены и дочери Андриана (у них «желтые шляпки»), и покойница Грюхина («желтая как воск»), и мертвецы, явившиеся к гробовщику («желтые и синие лица»).

Арзамасцы называли произведения беседчиков «гробами» («книжные лавки наполнены разнообразными

---

<sup>81</sup> В. В. Виноградов. Стилль Пушкина. М., 1941, стр. 463.

гробами»). Для Прохорова гробы — «свои произведения», и к тому же у него есть «гробы всех цветов и всякого размера».

Как известно, «Беседа» состояла из четырех разрядов членов и сотрудников. Это служило поводом для постоянных арзамасских насмешек. На церемонии погребения очередного собрата беседчики «тащились по четверо в ряд». В протоколах упоминается и закупоренная бутылка с надписью — «Здравый смысл четырех рядов».

В самом начале «Гробовщика» сказано, что Андриан с «похоронными дрогами» отправился «в четвертый раз» к «желтому домику». На торжестве у немца-сапожника Юрко, между прочим, ел «за четверых». Причем Андриан «ему не уступал» (в черновом варианте «Андриан ел за четверых и молчал»). Интересно, что в черновиках Пушкина купчиха Трюхина умирала «уже четвертый год», а гробовщик, покидая старое жилище, прибил к воротам «четвероугольное объявление».

Арзамасские реминисценции, органично вплетаясь в ход повествования, разворачиваются в гибкую систему всевозможных намеков, создают свой особый пародийный план «Гробовщика».

В заключение следует подчеркнуть, что арзамасское «наречие», творчески преломившееся во многих произведениях писателей-арзамасцев, являлось результатом коллективных усилий членов общества, ярким опытом коллективного творчества.

**О СЮЖЕТОСЛОЖЕНИИ  
В ГРАЖДАНСКОЙ ЛИРИКЕ**

Почему-то принято считать среди критиков и литературоведов, что изящно может быть построена только «чистая поэзия». Гражданская — хороша только службой моменту. Поэтому все приемы самоновейших формальных, структуральных, семиотических изучений как бы и не касаются поэзии остро социальной. Достаточно и того, что она — «рупор идей». На примере поэзии декабристов можно доказать, что это глубокое заблуждение.

А попутно возникает другая смежная проблема: имеет ли лирика сюжет? Лирика говорит о чувствах и даже о «невыразимом». Иногда полагают, что сюжет имеют только эпос, драма, где есть событийный ряд. Там всё: и завязка, и развитие, и развязка. По-видимому, такое мнение и побуждает ученых к оценкам гражданской поэзии по законам голой публицистики.

В лирике сюжетом является последовательность развертывания чувства. Раз перед нами стихотворение, значит оно определенным образом построено, то есть имеет структуру. В лирическом стихотворении, в том числе и в гражданском, образы чувств выступают в определенной законосообразности: сам поэт решает, что будет первым, что вторым, где — теза, где — антитеза. А это и есть своего рода завязка и развязка. Почти всегда можно указать и ударный кульминационный стих, его смысловую и риторическую вершину, к которой тяготеет все остальное.

Есть определенная логика и в генезисе сюжета, как постепенный подход поэта к своей теме: часто, создавая шедевр, он оставляет многочисленные «пробы» по частям, в эскизах, в вариантах, в самоповторениях, чтобы потом все собрать воедино, выстроить сюжет.

Шедевром у Рылеева является стихотворение «Гражданин» (1825). Тут как раз органически сплелись все мотивы прежней его лирики. Основа есть уже в оде «Гражданское мужество». Но идея этого стихотворения парит над миром как абстрактная добродетель и трактуется сбивчиво, как «опора власти и народа». (Такого же рода сбивчивость и в «Вольности» Пушкина, где меч «вечного закона» «без выбора скользит» и равно сечет головы как тиранов, так и народных трибунов, когда они превышают свою власть.) Но дальше Рылеев оглядывает современность; он находит, что носителями гражданской добродетели являются и реальные люди, такие как Мордвинов, член государственного совета, независимый в своих суждениях, и Ермолов, герой Бородина, противник аракчеевщины, которого не миловали при дворе (декабристы даже рассчитывали на Ермолова в случае восстания). Ярко проходит в стихах Рылеева и древняя греческая, римская героиня по Плутарху: братья Гракхи, Брут. Все это для него символы гражданственности. «Офицеры гусарские» мнили себя Брутами и Периклами. В европейском масштабе символом гражданственности был для Рылеева его современник, Байрон, «парящий ум, светило века». Рылеев почтил его память стихотворением, в котором есть такие строчки:

Одни тираны и рабы  
Его внезапной смерти рады.

Проблему героини Рылеев решал и для себя лично, он искал в себе Ермолова и Байрона; он спешил «под знамена свободы» («Послание к А. И. Коссовскому»). Вглядывался он и в подрастающее поколение, поймет ли оно свой долг: «Пускай они возненавидят Неправду пламенной душой» («Вере Николаевне Столыпиной»).

Была еще характерная черта в поэзии декабристов, добровольно взятая на себя спартанская аскеза, отказ от личных страстей, когда любовь «не должна идти на ум», душа должна «жаждать одной только свободы», пока «отчизна страждет» («Ты посетить, мой друг, желала»). И вот перед нами «Гражданин».

Идея гражданского мужества сливалась с личным «я» поэта, настало «роковое время», в его накале сталкиваются две силы: герой, облеченный в «гражданина

сан», и праздное «изнеженное племя». Все жесты, изъявления героя полны сарказма и наступательного духа. Он клеймит «тяжкое иго самовластия» и готов сложить голову «за угнетенную свободу человека». В нем живет дух Мордвиновых, Столыпиных — всех, кого он упоминал в стихах, кому писал послания. Под конец в «Гражданине» возникают и символы всемирной значимости: Брут и Риго. И с этой высоты поэт обрушивается на «переродившихся славян», светскую чернь.

Но подлинная глубина стихотворенья не в прямых инвективах. На этом уровне обе силы могли бы и разойтись как несовместимые. Но Рылеев (как потом и Лермонтов в своей «Думе») не начисто отделяет себя от непроснувшихся, заблудившихся. У него слышатся везде: «мы», «наше», «нам». Поэт как бы открывает возможность этим юношам выйти из кризиса. Как и Лермонтов, он заставляет их «читать грядущий свой позор», предпочесть справедливые «потомков укоризны».

Первые восемь стихов и есть исходная завязка, обе силы — у барьера. Сам Рылеев — гражданин, и тут второго лирического «я» нет. Он на протяжении всего стихотворения до конца остается верным самому себе. Его не удивит катаклизм, мятеж. Он вместе с Брутом и Риго. Но в его сознании развивается тема «изнеженного племени». Повторяющееся двукратное осудительное «пусть» нагнетает ощущение грядущей кары, позора, катастрофы. Готовится еще более роковое время, «когда народ, восстав», спросит с них все, где они были. Не забудем, что перед нами рассуждения и чувства. Но между первым роковым временем и грядущим как бы происходит действие: до конца осознаются полярности. Это движение с нарастанием до кульминации и есть сюжет стихотворения, полного воинствующей тенденциозности с открытой эмблемой в заглавии «Гражданин».

А вот и другой шедевр декабристской гражданской лирики — ответ Одоевского на послание Пушкина «В Сибирь». Оба стихотворения живут в неразрывном симбиозе, послание «туда» и послание «оттуда»: и тема одна, и размер тот же (четырёхстопный ямб), и в обоих по 16 строк, разбитых на четыре четверостишья. Стихотворения конгениальные, может быть лучшие во всей русской классике.

Стихотворение Одоевского звончее пушкинского, в

нем больше поэтических находок. Смотрите, на каких выгодных для гражданской лирики перепадах строится сюжет послания Одоевского: «К мечам рванулись наши руки», «но лишь оковы обрели». Но потом из этой же самой звенящей стали герои снова скуют мечи, «грянут на царей». Дважды-трижды выжимаются все потенции эмоциональных значений из счастливо найденного образа. Это остроумие заражает читателя, вовлекает в сотворчество, именно в роли воспринимающей стороны.

На фоне этой динамики пушкинское послание выглядит более описательным и даже «вялым»: «не пропадет ваш скорбный труд». Но мы нарочно сказали «вялым». Нет, в философском смысле стихотворение Пушкина глубже и даже оптимистичнее. Оно целиком несет в себе то, что так счастливо было выражено Одоевским об «искре» и «пламени». Во-первых, Одоевский сам перефразировал стих Пушкина: «наш скорбный труд не пропадет»; во-вторых, Пушкин тоже говорит в конце о победе: «темницы рухнут». Вся разница в том, кто и что принесет свободу? Внешне монолитное стихотворение Одоевского целиком охватывает всю проблему в пределах возможностей одного поколения, делает ставку на способность самих декабристов восстать, сковать мечи из цепей и искру раздуть в пламя. И, освобождая себя, они освободят и народ. Все это делает честь гражданскому порыву Одоевского и его друзей. Но это был и их романтизм в политике: кажется, поражение восстания их ничему не научило: «мы скуем», «мы грянем». Еще раз скажем: перед этой верой в победу, перед этим оптимизмом в цепях склонялись все поколения. Но плохо было бы дело русской революции, если бы оно всецело оказалось связанным с судьбой декабристов, с их способностью снова восстать.

Мы понимаем, перед нами художественное произведение, своего рода романтическая парабола. В излишний буквализм толкования реалий стихотворения впадать не следует. Но ведь нельзя отказать стихотворению и в том, что оно состоит из реалий, и повод для него реальный, и пишет его узник из Сибири. Речь идет об известном факте в истории. Одоевский отвечает Пушкину.

Пушкин, воздавая должное подвигу декабристов, в целом считает их миссию завершенной: момент «искры» — это момент завязки. И тут Пушкин перед нами —

трезвый реалист. Момент «пламени»—это развязка, он развивает его иначе, может быть, не так бодро и призывно, но как бы вникая в смысл истории. Волны революции пошли от декабристов по всей России. Пушкин верит, что придут новые люди, новые поколения, и они довершат начатое дело. Пушкин оптимистичнее смотрит в будущее. Да, «оковы тяжкие падут», «темницы рухнут». Но свобода будет добыта другим «мечом», а декабристам, если они доживут, свобода вернет им мечи как символ их чести, те самые мечи, которые палачи сломали над их головами в день казни.

В гражданских стихах иногда не замечаешь некоторых логических несообразностей, даже некоторой невозможности метафор, эпитетов, сравнений. Что, например, такое у Одоевского: «струн вещей пламенные звуки»? «Звуки» «пламенные». Как можно представить последовательность во времени также цепь событий в стихе: «к мечам рванулись наши руки», «но лишь оковы обрели»? О каких событиях идет речь? Ведь декабристы уже в цепях, потом дошли «пламенные» звуки послания Пушкина, потом декабристы, словно ими вхоновленные, «рванулись к мечам» и снова «оковы обрели»? Тут нет логики. «К мечам» они «рванулись» однажды и раньше, на Сенатской площади. Заметим, что и у Пушкина в «Вольности» есть стих: «восстаньте, падшие рабы»<sup>1</sup>.

Стихотворения Пушкина — хороший фон для проекции: в нем главные эталоны поэзии той эпохи. Между прочим, его гражданственность, будучи не менее возвышенной, не носила добровольно аскетического характера, как у Рылеева. Пушкин, говоря о революции, «не становился на ходули». Он как бы хотел иметь дело с теми людьми, которых предоставляла ему история его

---

<sup>1</sup> Несколько лет назад у меня произошел интересный спор с известным пушкинистом. Он уверял, что «восстаньте» по точному смыслу Словаря языка Пушкина не означает восстания, а только «встаньте». Действительно, у Пушкина это слово чаще употребляется в таком значении. Но есть и другое: подняться против кого-либо, ополчиться. И уж, конечно, в его «Вольности» пафос знаменитых стихов такой, что только о восстании может идти речь: «Тираны мира, трепещите. А вы мужайтесь и внемлите, // Восстаньте, падшие рабы». Я в споре отвечал: «Когда рабы даже просто встают, они восстают. Никакой другой функции у рабов и быть не может».

времени, которые были вокруг него. С точки зрения Рылеева, стихи: «Мы ждем с томленьем упованья //Минуты вольности святой, Как ждет любовник молодой// Минуты верного свиданья» — могли показаться профанацией высокой темы. А между тем в сведении в единый фокус таких контрастов — высокого и простого — весь Пушкин.

Надо пересмотреть критерии оценки гражданской поэзии декабристов в эпических жанрах. Они слишком еще уничижительны, словно перед нами обычные поэмы или обычные «герои» и «среда».

Рылеев пролагает ту тропу, которая привела к «Пугачеву» Есенина, к «Владимиру Ильичу Ленину» Маяковского. В известной степени легче было писать «Кавказского пленника» или «Цыган». Тот самый «призрак-то свободы», который едва мелькнул в поэме Пушкина, он-то и должен был быть раскрыт в характере героя.

О «Думах» Рылеева мы все твердим мнение Пушкина: «...все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой». А покрой таков: описание места действия, речь героя и нравоучения. Добавим еще четвертый элемент: портрет героя, или, может быть, только силуэт. Пусть портрет несовершенно. Но эти элементы везде, в любой поэме, и в плохой, и в хорошей. Рылеев был одним из первых, кто стал вязать их «живым» узлом. И этому искусству предстояло выучиться в русской поэзии и Пушкину, и Козлову. Рылеев варьирует порядок в расстановке этих элементов: иногда начинает с ландшафта, или исторической обстановки, а иногда с портрета героя, а иногда прямо с его речи. С декларации: что такое отчизны верный сын? (дума «Волынский», дума «Державин», которая начинается с описания могилы поэта, «бича вельмож», «гражданина достойного»). Образ юноши-певца автором приподнят: ему внушается мысль последовать за Державиным, найти боевую программу жизни. Чаще Рылеев навязывает герою свою линию. Еще раз вернемся к главному.

Создает Рылеев не обычный образ, структуру разрабатывает чрезвычайно трудную: он стремится к целостному, развернутому повествованию на гражданскую тему. Перед Пушкиным эти задачи широкого эпоса встали после южных поэм. В конце «Кавказского пленника» он обещает поведать со временем о более значи-

тельном, воспеть «предания грозного Кавказа», древний поединок Мстислава и современные походы Цицианова и Ермолова. Это посложнее, как говорит Пушкин, чем срывание «диких цветов Кавказа». В «Полтаве», «Медном Всаднике» Пушкин достигает этого целостного слияния тех элементов, которые еще так грубо были намечены в «Думах» Рылеева. Дело было новое: гражданское свободолобие и тираноборчество эпически воспеть особенно трудно. Даже через сто лет к символике обращается Блок в своей поэме «Двенадцать», чтобы воспеть революцию. В «Дедушке», «Русских женщинах» Некрасова героини еще только говорят, скованы в действиях. Наверное, высочайшей вершиной в эпосе такого рода, где все точно и масштабно, одухотворено в герое изнутри и в авторском голосе, следует считать поэму Маяковского «В. И. Ленин».

Да, Рылеев погрешил против истории, выбирая не тех героев-граждан, навязывая им свои речи. Конечно, «Дмитрий Донской» не мог так говорить:

Летим и возвратим народу  
Залог блаженства чуждых стран:  
Святую праотцов свободу  
И древние права граждан.

Тут Пушкин был прав, его «Думы» и целят, а все невопад. Тут чистая агитационность «Дум» сковывала Рылеева. История для него — только сумма героических примеров, да и не все примеры он брал: Степан Разин и Пугачев оказывались не по плечу. Но не сознательно же губил свои намерения Рылеев, таковы были его возможности. А стремился он идти в чрезвычайно нужном направлении. Он давал понятия о другом историзме, который, может быть, поважнее колорита правдоподобия в деталях: он внушал мысль, что историю делают не цари, не по фатальной предопределенности, а простые люди, и они со своей волей, своим умом оказываются подлинно знаменитыми мужами. Историческим деятелем может быть только тираноборец, патриот, поборник народных прав. В думе «Иван Сусанин» Рылееву удалось слить воедино оба историзма: правду колорита с правдой исторического движения. Не даром Пушкин хвалил эту думу. Все в «Иване Сусанине» верно: и костромская глушь, и мужицкая изба, и слова героя (что ни скажет Сусанин, все без нажима, в кругозоре мужика

XVII века, так он и понимал свой долг — отдать жизнь за «царя-батюшку»). Только по общему смыслу событий отдать жизнь за Михаила-царя значило отдать за Россию, потому как хуже будет, если на кремлевском троне воссядет Сигизмунд или сын его Владислав. Правда истории сливается с правдой художественной.

В «Войнаровском» Рылеев пытался нарисовать целостный характер, наделенный сознанием смысла исторических событий. Правда, и тут остались некоторые огрехи против истории. Ни Мазепа, ни племянник его Войнаровский не были тираноборцами и гражданами в борьбе с Петром I. На Полтавском поле был прав только Петр. Все, кто был против,—исторически неправы. Для декабриста Рылеева Петр только царь, а раз царь, то всякая борьба с ним законна. Рылееву не хватает диалектики в понимании роли Петра; где он тиран, а где исторический герой. Как известно, не сразу к этому пониманию пришел и Пушкин. Мазепа был изменником как делу Петра в его борьбе против иностранного рабства, так и Украины, уже выбравшей союз с Россией. Попытка превратить Войнаровского в гражданина портит поэму. Но замысел развернуть эпическое повествование с героем мысли и дела грандиозен и верен. Пушкин и писал Рылееву: «С «Войнаровским» мирюсь».

В отличие от прямолинейных героев «дум» Войнаровский наделен чувствами сомнения в правоте своего выбора и дела. Он допускает мысль: «Ах, может, был я в заблужденьи». Его смущает весть о ликовании народа, встретившего «благославляя» полтавского героя. Рушилась вся философия жизни в романтично-эгоцентрическом понимании: «И Петр, и я—мы оба правы». Прав быть мог только один. «Не мог я цену дать ему, И относил то к самовластью, Что свет отнес к его уму». Сомнения нарастали у него по отношению к Мазепе: «мы в нем отечество любили», «не знаю я, хотел ли он //Спасти от бед народ Украины», но «Его сразил бы первый я, //Когда б он стал врагом свободы».

Была бы истинно великая поэма, если бы этот процесс познания, сложной духовной борьбы в Войнаровском завершился, и это явилось бы предметом изображения. Была бы преподана высшая философия перехода от одной веры к другой, нечто гамлетовское, но на «гражданском» материале. Ведь и декабристам прихо-

дѣлось разбираться в ближайших родственниках, сенаторах, генералах, в царях, придворных, истинных и мнимых патриотах, совершать переход от гражданственности патриотической 1812 года к гражданственности политической 1825 года, от того, что всех их объединяло, к тому, что разъединяло с классом, родней. Сколько повторялось потом таких историй с людьми, которые должны были выбирать, на чьей быть стороне. Тут ведь начало того, что потом будет в судьбе Рощина в «Хожении по мукам», в судьбе Григория Мелехова в «Тихом Доне». Вот, собственно, какую «тропу» проложил Рылеев... Как же трудно подобное было изобразить в произведении с сюжетом Рылееву.

Оценим по достоинству самую, эту не до конца состоявшуюся цельность характера Войнаровского, его текучесть, изменяемость, пафос исканий. Ведь это заглядывание в завтрашний день. Мы видим Войнаровского в схватках против степных кочевников, потом на Полтавском поле, потом в изгнании, потом в Сибири — это, так сказать, его военно-героическая сторона. Но мы видим его и молодым, раненым, за курганом, где находит его молодая казачка, он влюблен, женится на ней, — и вот мирная хата, чадолюбивый отец. Казачка и оказывается той первой «русской женщиной», которая затем добровольно отправится к нему, ссыльному, в Сибирь и там погибнет. Вся история рассказывается самим Войнаровским на разных этапах своей судьбы, с различными переживаниями своего субъективного отношения к случившемуся, с глубоким, как мы видели, самоанализом. И как бы для подтверждения исторической правды, отделяющей ее от романтической полуправды «Дум», вводится образ историка Миллера, которому Войнаровский там, в Сибири, с глазу на глаз поведал свою историю. Рассказ как бы удостоверяется: «с подлинным верно».

\* \* \*

Много было и других важных сторон в деятельности декабристов. Мы коснулись поэзии, ее гражданской стороны и ее сюжетосложения. Важно утвердить положение о наличии сюжета в лирике, об особых трудностях ее построения, когда она целиком посвящена гражданским мотивам и имеет дело с историческими лицами, с материалом особого «сопротивления».

**ПОИСКИ ГЕРОЯ**

**(По рукописям «Кавказского пленника»)**

Характером главного героя «Кавказского пленника» — первой своей романтической поэмы — Пушкин, как известно, остался недоволен.

«Характер Пленника неудачен»<sup>1</sup>, — горестно признается он сразу же после выхода поэмы в свет. И уже значительно позднее повторяет: «Кавказский пленник» — первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» (XI, 145). Что это? Свидетельство необычайной творческой строгости Пушкина, требовательности к себе, самокритичности? Безусловно. Но, думается, есть в этой оценке и правда объективная. Ведь в сущности она и лежит в основе «приговора» собственным творениям «взыскательного художника» — такого, к какому обращает Пушкин свои знаменитые слова:

Ты сам свой высший суд.  
Всех строже оценить сумеешь ты свой труд...

В данном случае «свой труд» Пушкин оценил по самому строгому счету. И любопытно, что собственная оценка поэта совпала и с отзывами о «Кавказском пленнике» современной ему критики. Нет, поэма была принята восторженно, но вот главный ее герой... Впрочем, предоставим слово первым пушкинским оппонентам.

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XIII. М.—Л., 1949, стр. 52. (Далее все ссылки даются по этому изданию. Том и страница указаны в тексте.)

П. А. Плетнев: «Характер его (героя. — С. С.) не совсем обдуман и, следовательно, не совсем удачен»<sup>2</sup>.

М. П. Погодин: «Характер Пленника странен и вовсе не понятен... в нем замечаются беспрестанные противоречия»<sup>3</sup>.

П. А. Вяземский: Характер героя «не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован... Он только означен слегка, мы почти должны угадывать намерение автора и мысленно пополнять недоконченное в его творении»<sup>4</sup>.

Какое удивительное единодушие! И как неожиданно отзывы современников перекликаются с тем, что сказал о своем герое сам Пушкин: «...первый неудачный опыт характера...». Правда, Пушкин еще и добавил: «...С которым я насилу сладил». Добавление, заметим, очень существенное. «Насилу сладил», т. е. старался сладить, все делал, чтобы сладить...

Речь, как видим, идет о мучительной, трудной работе. И потому вряд ли правы и Плетнев и Вяземский, бросившие Пушкину упрек в «необдуманности» характера героя, в «нетвердости руки автора», другими словами, — в некоторой, что ли, легковесности, поспешности его работы.

В чем же причины столь разноречивых высказываний, объединенных тем не менее одной общей мыслью — характер пленника неудачен? Разобраться в этом вопросе стоит прежде всего потому, что герой «Кавказского пленника» — явление большого историко-литературного масштаба, герой новый, необычный, не знавший себе образцов на русской почве, вызвавший целую волну подражаний.

К счастью, у нас есть возможность увидеть пленника не только таким, каким предстает он со страниц окончательного текста поэмы, а проследить самый процесс его становления, самый «рост» его под пером Пушкина.

---

<sup>2</sup> П. А. Плетнев. «Кавказский пленник». Повесть А. Пушкина. В кн.: «Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина». Хронологический сборник критико-библиографических статей. Собрал В. Зелинский, ч. I. М., 1887, стр. 99.

<sup>3</sup> М. П. Погодин. Статья в «Вестнике Европы», 1823, ч. 128, № I. Там же, стр. 109.

<sup>4</sup> П. А. Вяземский. О «Кавказском пленнике», повести А. Пушкина. Там же, стр. 103.

Мы располагаем пятью редакциями<sup>5</sup> «Кавказского пленника», позволяющими почти полностью воссоздать историю текста поэмы, а вместе с нею и историю формирования образа главного героя.

Первая черновая редакция поэмы с наибольшей степенью вероятности позволяет судить о тех задачах, которые ставил перед собой Пушкин, приступая к работе над ней.

Этот самый первый пушкинский текст — наиболее лирический вариант поэмы и та доля субъективности, которая вообще характерна для «Кавказского пленника», здесь особенно велика.

Герою поэмы, здесь, в черновике, посвящена большая и лучшая часть стихов. Хотя, как известно, «большой и лучшей частью» поэмы<sup>6</sup> сам Пушкин считал часть «этнографическую», связанную с изображением Кавказа, горцев. Однако Пушкин имел в виду окончательный, готовый текст поэмы. Здесь же, в черновой редакции — все иное. Иные авторские акценты, и смысловые, и эмоциональные, иной герой...

К нему, к герою, приковано внимание поэта, только он один занимает его воображение, все остальное — в тени, почти не обязательно... По-особому волнует и голос автора, повествующего о пленнике. И, наверное, потому и трагическое прошлое героя, и печальное его настоящее, и душевные терзания его, и одолевающие его страсти — все это необычайно отчетливо предстает перед нами со страниц первого пушкинского черновика.

Исповедь героя занимает в черновике центральное место. Большую же часть ее составляет рассказ пленни-

---

<sup>5</sup> 1) беловик начала поэмы, называвшейся тогда «Кавказ» (лл. 9—11 в «Записной книжке 1820—1822 гг.»);

2) основной черновик поэмы, следующий непосредственно за беловиком начальных строф и занимающий большую часть «Записной книжки 1820—1822 гг.» (лл. 11 об.—24 об., 26—28, 29—30 об., 40 об., 42 об., 59 об., 61, 62 об., 63, 64);

3) первая беловая редакция в так называемой «Первой кишиневской тетради» (занимает 23 листа);

4) вторая беловая редакция, представляющая собой отдельную тетрадку в 18 листов — «Чегодаевская рукопись»;

5) третий беловик — рукопись, посланная Пушкинным Гнедичу для напечатания («Гнедичевская»). Послужила оригиналом первого издания поэмы.

<sup>6</sup> «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей поэмы» (XIII, 52).

ка о своей роковой любви. Напомним, что и в окончательном тексте поэмы звучит этот мотив безответной страсти героя, незабытой, тревожащей до сих пор... Но звучит как-то приглушенно, робко. И потому не воспринимается как определяющий в душевной драме пленника.

Не то в черновике. Именно мотив трагической любви героя задает тон, отчетливо выделяясь своей яркостью, определенностью среди других мотивов, едва намеченных и не вполне убедительных.

Но уже в следующей редакции поэмы Пушкин значительно сокращает монолог пленника, и в ворохе черновых текстов остаются погребенными стихи, которым так и не суждено было увидеть свет. ...А ведь они многое могли бы объяснить в характере и поведении героя! Впрочем, судите сами.

Я помню, кратко порою  
Утраченной весны моей,  
Пленный жизнью молодою,  
Не зная света, ни людей,  
Я верил счастьем — в упоеньи  
Летели дни мои  
И сердце, полное мечтой,  
Дремало в милом заблужденьи.

Настроение безмятежной юности, полной надежд, верящей в счастливую свою звезду, передают эти стихи, несмотря на элегический их тон!

А вот наброски к последней строчке:

1. Хозяин
2. Веселый                    земли
3. Я царь земли

Как видим, поэт ищет точное слово, образ, стремясь передать наиболее характерное в мироощущении героя — избыток жизненных сил, так понятную для юности замкнутость в себе, своего рода эгоцентризм — «Я царь земли».

Я наслаждался — блеск и шум  
Пленяли мой беспечный ум,  
Веселье чувства увлекало,  
Но сердце втайне тосковало,  
И, чуждое молодых пиров,  
К иному счастью призывало...

Здесь характерно: «...Но сердце втайне тосковало...» Суэта, шум светской жизни (а герой со всем пылом

молодости окунулся в нее) не наполнили душу. К иным радостям звала она...

Безумец! Я любви желал,  
Другой не признавая власти,  
И скоро час ее настал —  
Я полюбил! Мятежной страсти  
Я пламень роковой познал.

\*

Я полюбил — ужасный час  
Решил судьбу мою!

\*

Услышал я неверный зов,  
Я полюбил — и сны молодые  
Слетели с изумленных вежд,  
С тех пор исчезли дни золотые,  
С тех пор не ведаю надежд...

И пусть час, решивший его судьбу, герой называет «ужасным», чувство, овладевшее им, еще очень сильно.

О милый друг — когда б ты знала,  
Когда б ты видела черты  
Неотразимой красоты,  
Когда б ты их воображала...  
Но нет — словам не передать  
Красу души ее небесной,  
О, если б мог я рассказать  
Ее (нрзб) звук чудесный...

После этих стихов, проникнутых живым чувством, трудно говорить о равнодушии, холодности пленника. А ведь именно эта черта характера героя особенно подчеркивается Пушкиным в окончательном тексте поэмы.

Кстати, заметим, что здесь в черновике пленник вообще выглядит более «земным», человечным; это скорее «слабый питомец нег», и уж никак не романтически приподнятый над толпой герой.

Итак, сохранившиеся черновые тексты поэмы дают возможность в какой-то степени судить о первоначальном пушкинском замысле, о художественной задаче, поставленной им на самом раннем этапе работы.

Скорее всего, это была задача **лирического самовыражения** и вряд ли «чисто реалистическая», как на то указывает Д. Д. Благой, ссылаясь на известное замечание Пушкина о своем герое: «Я в нем хотел изобразить

(выделено мною. — С. С.) это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которая сделалась отличительными чертами молодежи XIX века» (XIII, 52).

«Признание это, — пишет Д. Д. Благой, — представляет исключительный интерес и имеет огромное значение. Оно показывает, что, едва окончив свою сказочную поэму, в самом начале южного, по преимуществу, романтического периода своего творчества, Пушкин как художник уже ставит перед собой задачу **чисто реалистического порядка** (выделено мною. — С. С.) — стремится дать в лице своего главного действующего лица широчайшее типическое обобщение, центральный образ эпохи — наиболее характерную фигуру современности, своего рода героя века»<sup>7</sup>.

Вряд ли эти слова Пушкина являются достаточным основанием для подобного вывода.

Кстати, одно уточнение, несколько проясняющее суть дела: скорее всего, слово «изобразить» в пушкинском высказывании употреблено в значении «выразить»<sup>8</sup>. О том, что это возможно, свидетельствует «Словарь языка Пушкина»<sup>9</sup>.

Пушкинское заявление неожиданно приобретает новый смысловой оттенок: ведь речь уже идет не об «изображении» (т. е. объективном показе) «отличительных черт молодежи XIX века», а о «выражении», т. е. **поэтической** передаче определенных чувств, настроений этой молодежи.

А это уже вряд ли «чисто реалистическая» задача. Она несколько не противоречит той форме ее решения, которую избирает Пушкин (романтическая поэма).

Самым серьезным аргументом, позволяющим нам не согласиться с точкой зрения Д. Д. Благого, является изображенный Пушкиным характер, особенно в том виде, в каком предстает он со страниц чернового варианта

---

<sup>7</sup> Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина, ч. I. М.—Л., 1950, стр. 257.

<sup>8</sup> На эту любопытную и в данном случае весьма существенную деталь обратил наше внимание С. М. Бонди.

<sup>9</sup> Изобразить

1. выразить, воплотить в художественном образе, в повествовании, в рассказе («Пускай твои небрежные напевы изобразят уныние мое»). «Словарь языка Пушкина» в 4-х т., т. II. М.—Л., 1957, стр. 207.

поэмы — самой первой, непосредственной стадии воплощения авторского замысла.

Первый вариант «Кавказского пленника» — попытка лирического самораскрытия поэта. Не случайно позднее Пушкин и сам, говоря о неудавшемся, с его точки зрения, характере пленника, признается в лирической основе замысла, в совершенно сознательном сближении себя со своим героем: «...доказывает это, что я не гождусь в герои романтического стихотворения» (XIII, 52).

Но есть и еще одно, не менее важное подтверждение глубокой лиричности, может быть, даже автобиографичности замысла Пушкина. Это цикл его стихотворений, созданных в период, примерно совпадающий со временем написания поэмы. В них — те же настроения душевного одиночества, внутренней опустошенности. И трагический мотив неразделенной любви, так отчетливо прозвучавший в черновиках «Кавказского пленника», слышится во многих из этих стихотворений («Мне вас не жаль, года весны моей», «Погасло дневное светило» и др.). И не о той же ли горькой своей любви вспоминает Пушкин в последних строфах «Бахчисарайского фонтана»?

Я помню столь же милый взгляд  
И красоту еще земную,  
Все думы сердца к ней летят,  
Об ней в изгнании тоскую...  
Безумец! полно! перестань,  
Не оживляй тоски напрасной,  
Мятежным снам любви несчастной  
Заплачена тобою дань —  
Опомнись; долго ль узник томный,  
Тебе оковы лобызать  
И в свете лирою нескромной  
Свое безумство разглашать? <sup>10</sup>.

Кто знает, может быть, это нежелание «разглашать нескромной лирою свое безумство» и явилось одной из причин, заставивших Пушкина переработать большой монолог-исповедь своего героя...

Новая редакция исповеди до неузнаваемости непохожа на первоначальную.

---

<sup>10</sup> Показательно, что эти стихи так и не были Пушкиным напечатаны.

Рассказ героя о «золотых днях» юности, полной надежд, о жажде счастья, любви и, наконец, о несбывшихся мечтах, жестоких разочарованиях и о мучительной страсти, опустошившей душу, резко сокращается. Поэт становится более сдержанным; мотивы автобиографические, личные приглушаются. Убираются детали, делающие судьбу пленника особенно «жалостной».

Больше того! Пушкин вводит в поэму строки, свидетельствующие о незаурядной внутренней силе героя. Так, в первом беловнике появляются стихи, подчеркивающие холодное равнодушие пленника, его презрение к смерти.

Но русский равнодушно зрел  
Сии кровавые забавы,  
Любил он прежде игры славы  
И жаждой гибели горел.  
Невольник чести беспощадной  
Вблизи видал он свой конец  
На поединке твердый, хладный,  
Встречая гибельный свинец.

Пушкин, как видим, явно стремится «романтизировать» пленника, в чем-то приблизить его к образу традиционного «байронического» героя.

Тем не менее, вряд ли характер пленника и в окончательном тексте поэмы воспринимается как характер подобного рода (т. е. чисто «байронического» склада).

Пушкинский герой многогранен. Его душевный мир — это сочетание самых разнообразных чувств, эмоций, настроений.

Пленник холоден, разочарован, уныл, но в то же время полон внутреннего огня, страсти; он слаб, беспомощен, изнежен, но и — тверд, смел, горд, свободолюбив и т. д.

Все эти весьма разноплановые моменты душевного настроения героя, вероятно, и вызвали обвинения критики в «неясности, неопределенности» его характера.

Истоки же этой разноплановости, скорее всего, как мы имели возможность убедиться, в тех изменениях, которые претерпел поэтический замысел Пушкина в процессе создания поэмы.

Основная тенденция изменений — об этом красноречиво свидетельствуют черновики — путь от лирического «я» к обобщенному «мы». «Я» заставило звучать мотивы неразделенной любви, душевных переживаний по

этому поводу, мотивы внутренней опустошенности и усталости — следствия сердечной драмы. «Мы» вызвало к жизни тему «байронической» приподнятости над обыденностью, ощущения своей избранности и отсюда — внутренней гордости, холодности и т. п.

Два начала — эмоциональное, личное, в чем-то автобиографическое и объективное, так сказать, взгляд со стороны в какой-то момент «роста» поэмы — слились воедино. И как результат этого синтеза явился пленник со всей своей сложностью и противоречивостью, с целой гаммой самых «разнокачественных» чувств и переживаний.

В подобной психологической обрисовке характера уже было что-то очень пушкинское, самобытное, характеризующие художественную манеру поэта уже в период его романтического творчества. Тут подготавливалась возможность появления Онегина. Онегин, как и пленник, сложен и противоречив. И в нем мы видим сочетание чувств и эмоций, на первый взгляд «несочетаемых»: холодность и способность воспламениться, разочарованность, опустошенность и огромный запас потенциальных жизненных сил, эгоизм и склонность к самопожертвованию и т. п.

Однако Онегин удивительно жизнен, психологически достоверен и убедителен, тогда как пленнику явно не достает внутренней логики, доказательности.

Почему родственный поэтический материал привел к таким несхожим результатам? Пожалуй, ответить на этот вопрос поможет уяснение художественных принципов Пушкина-романтика, создателя «Кавказского пленника» и реалиста, автора «Евгения Онегина».

Для Пушкина-романтика главной художественной задачей была задача **выражения** тем или иным способом волнующих его чувств, настроений без попытки их мотивировки, анализа.

Главная же цель Пушкина-реалиста, напротив, заключалась в том, чтобы представить изображаемый характер не только эмоционально, экспрессивно, а изнутри, объективно, доказательно, подчинив его собственной внутренней логике, своим особым внутренним законам, подчас не зависящим даже от воли и желания автора.

Романтический же пленник был лишен этой необходимой логики в своем поведении и образе мыслей. Пуш-

кин не «изображал» его, а «выражал» с его помощью свои идеи, чувства, переживания. Но мыслей и эмоций, требующих поэтического выхода, оказалось значительно больше, нежели могло быть выражено средствами романтического творчества.

Так явно вступили в противоречие необычайное художественное чутье Пушкина, сумевшего разглядеть в себе и в своем современнике целый мир, сложный и разнообразный, и узость поэтических задач, которыми он ограничил себя. «Выразить» оказалось слишком мало. Характер пленника требовал объяснения. И он, действительно, был объяснен, но уже значительно позднее, когда явился Онегин.

ОБ ОДНОЙ НЕОБЫЧНОЙ ПУШКИНСКОЙ  
ДАТИРОВКЕ

Стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» известно едва ли не каждому из нас еще с ранних лет. Некоторые строки его стали крылатыми. Немало писалось о нем и в литературе о Пушкине. Мир пушкинского творчества так богат, многогранен и, можно сказать, как звездное небо бездонен, что, чем пристальнее вглядываешься, чем больше вслушиваешься и вдумываешься в почти любое из его творений, тем больше открываешь в нем нечто новое, до сих пор никем не замеченное, или должным образом не оцененное. Таков и данный случай.

Под окончательной редакцией перебеленного автографа стихотворения Пушкин поставил дату, которую с графической точностью воспроизвожу:

26 дек<абря>  
1829  
С. П. Б.  
3 часа 5 м<инут><sup>1</sup>

В рабочих тетрадах Пушкина очень много дат и хронологических помет, ставившихся автором в процессе творческой работы над тем или иным произведением. Но подобные пометы (с точностью до минуты) мы встречаем в рукописях Пушкина исключительно редко<sup>2</sup>. Меж-

<sup>1</sup> Скорее всего 3 часа 5 минут дня; если бы ночи, Пушкин, как сделано им, например, в черновиках первой главы «Евгения Онегина» («28 мая ночью»), вероятно, оговорил бы это.

<sup>2</sup> Мне удалось обнаружить их, не считая данного стихотворения, еще лишь в шести случаях, в том числе под финальной строфой «Евгения Онегина» («Болдино сент. 25 3—1/4» — надо думать 2 часа 45 минут), и в конце белой рукописи «Медного Всадника» («31 октябр. 1833. Болдино 5 ч. 5»). Эти столь точные даты — лишнее свидетельство того, какое большое значение придавал поэт этим двум своим величайшим созданиям. Остальные случаи менее значительны и требуют специального исследования.

ду тем эта, хотя и известная (она дана в разделе «Другие редакции и варианты» в советском Академическом собрании сочинений Пушкина)<sup>3</sup>, но не привлекающая к себе должного внимания, дата такого внимания, безусловно, заслуживает. Она не только дала мне возможность еще больше вжиться, вчувствоваться в прославленное пушкинское стихотворение, но и послужила толчком к тому, чтобы задаться вопросом о функции — назначении и тем самым значении — пушкинских хронологических помет под своими произведениями, а отсюда — на примере творческого опыта Пушкина — прийти (ибо Пушкин в данном отношении отнюдь не одинок) и к некоторым попутным соображениям более общего характера, связанным с психологией художественного творчества.

Пушкинские хронологические пометы явились большим подспорьем для последующих издателей и редакторов его сочинений и вообще исследователей-пушкинистов. Но, делая в своих творческих рукописях такие пометы, Пушкин едва ли именно этим и руководствовался. Это становится особенно наглядным при рассмотрении помет при его стихотворениях. В первый лицейский период, носивший все же (хотя уже тогда его замечательная поэтическая одаренность стала проявлять себя с небывалым блеском) ученический и потому, по преимуществу, условно литературный характер, таких помет — за единичными исключениями — он вовсе не делал. И лишь перед самым окончанием Лицея, задумав, возможно, по совету Жуковского и настояниям друзей, издать свои избранные стихи отдельной книгой и собрав для этого около сорока стихотворений, из числа до тех пор им не публиковавшихся, в особую тетрадь (так называемая «лицейская тетрадь»), он, скорее всего, по предложению того же Жуковского, проставил при каждом из них (надо думать по памяти) год написания.

Более или менее развернутые хронологические пометы Пушкина стали появляться в рукописях его стихов лишь после Лицея и в особенности начиная с кишиневского периода, когда сквозь условные литературные формы стало все сильнее и сильнее пробиваться индивидуально-лирическое начало поэта. Но и тогда он

<sup>3</sup> См. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 3. М.—Л., 1949, стр. 790. (Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию.)

довольно равнодушно отнеслся к хронологическим обозначениям своих стихов в печати. Первое отдельное издание их, в котором также принимал близкое участие Жуковский, было построено не по хронологическому, а по наиболее принятому в ту пору жанрово-тематическому признаку. В посланном Пушкину осенью 1825 года в его Михайловскую ссылку издателем этого сборника Плетневым проекте оглавления после названия стихотворения поставлен был и год его написания. Но сделано это было не во всех разделах. «Я, — писал в связи с этим поэту Плетнев, — страстен аккуратностью: хотел бы, чтобы ты выставил годы против каждой уж пьесы, даже самой маленькой. Это будет удовлетворительнее для читателя и красивее для оглавления»<sup>4</sup>. Пушкин внес в проект несколько мелких поправок, но дополнительно просимых Плетневым датировок так и не проставил. Правда, в следующем сборнике своих стихов он распределил их уже не традиционно (одно из проявлений его нарастающего историзма), а в хронологическом порядке. Но в рукописях Пушкина указывался чаще всего не только год, но и день написания (в иных случаях — год и месяц, редко — только день). Однако все эти развернутые даты и пометы в печать им не выносились. Следовательно, и делались они не в расчете на «читателя», а лишь для самого себя, по какой-то внутренней потребности.

Очень часто проводится метафорическая аналогия между «муками творчества» писателя и родовыми муками. И, думается, такие пометы Пушкина, когда (что чаще всего) они делались им под стихотворением, знаменовали не только завершение работы над ним, но как бы отмечали в сознании поэта своего рода «день рождения» — появление на свет его нового создания. В этом отношении особенно любопытна развернутая хронологическая запись, сделанная было Пушкиным после (как он тогда полагал) завершения работы над «Евгением Онегиным». В составленном им оглавлении роман, складывающийся из девяти «песен»-глав, был разбит на три части по три песни в каждой; каждой главе было придано ранее отсутствующее название, а после него указа-

---

<sup>4</sup> Письмо от 26 сентября 1825 года А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 13, стр. 232—234.

но место и время написания. Надо думать, проект такого оглавления был подготовлен для первого полного издания «Онегина» (вынужденное исключение первоначальной восьмой главы и сведение романа к восьми главам нарушало «дантовскую» стройность плана<sup>5</sup>, и проект отпал). Но, не ограничившись этим, Пушкин записал (и уже, несомненно, не имея в виду этого печатать) скрупулезно точный подсчет всего времени, которое потребовалось ему для «вынашивания» своего «плода» (см. посвящение романа Плетневу) — от возникновения замысла и первого приступа к работе над ним (перед черновиком первой главы поставлены две хронологические пометы: «9 мая» и несколько правее и ниже «28 мая ночью») до полного его воплощения: «1823 год 9 мая Кишенев — 1830, 25 сентября Болдино... 7 лет 4 месяца 17 дней». Все эти, тоже единственные в своем роде, хронологические пометы также наглядно показывают, какое особое значение Пушкин придавал свершению своего творческого «подвига», своей (по месту, как в творчестве самого поэта, так и во всей русской да и мировой литературе) «Божественной комедии», своему «Фаусту».

Но, помимо сказанного, видимо, был и еще один стимул для пушкинских хронологических помет. Когда просматриваешь все их подряд, многое выглядит здесь как бы совершенно случайным. Пометы делались Пушкиным отнюдь не при всех произведениях. Произведения порой весьма значительнее их не имеют (правда, следует учесть, что до нас дошли далеко не все автографы); а при ином совсем небольшом, даже всего лишь двухстрочном стихотворении («На перевод Илиады») имеются. Но вместе с тем сквозь эту пестроту и случайность (элемент которой несомненен) проглядывают и некоторые, бесспорно, не случайные черты. Хронологические пометы имеет почти все, что создано поэтом в знаменитые три месяца болдинской осени 1830 года (кстати, сюда как раз относится и «На перевод Илиады»). Пушкин сам дивился тому исключительному приливу творческой энергии, который он в ту пору остро в себе ощущал. «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез

<sup>5</sup> Подробнее об этом см. в моем исследовании «Il gran padre» (Пушкин и Данте). В сб.: «Дантовские чтения. 1973». Под общей редакцией И. Бэлзы. М., 1973, стр. 49—52.

сюда...»<sup>6</sup>, и затем следует общий сжатый перечень всего им написанного. Потребностью как-то зафиксировать, закрепить в своей памяти динамику этого необыкновенного прилива сил и, возможно, последовательностью создаваемого вызвано тоже небывалое обилие хронологических помет, которые, если их выписать подряд, представляют собой почти полный календарь болдинских творческих вдохновений.

Желанием поэта закрепить в памяти связь тех или иных своих лирических стихотворений с соответствующими жизненными реалиями объясняются и многие отдельные хронологические пометы. И надо сказать, что именно пометы этого рода как раз и являются для нас особенно значительными и ценными. Так, например, датировка послания к И. И. Пущину 13-м декабря 1826 года, т. е. кануном первой годовщины восстания декабристов, бросает дополнительный свет и на то душевное состояние, в котором писались Пушкиным эти стихи, и на само это стихотворение. В таком же роде и помета, сделанная под стихотворением «Арион»: «16 июля 1827», свидетельствующая, что поэтические раздумья Пушкина о своей связи с погибшими декабристами, об особой, иной, чем у них, судьбе его — «таинственного певца», о верности свободолюбивому — гражданско-патриотическому — пафосу своего «прежнего» творчества — возникли в дни, непосредственно примыкающие к первой же годовщине другой зловещей декабристской даты 13 июля 1826 года, также глубочайше потрясшей Пушкина и запомнившейся ему на всю жизнь казни пятерых и «каторги 120 друзей, братьев, товарищей» поэта. Т. Г. Цявловская недавно высказала предположение, что вызывавшая столь долго самые различные толкования запись Пушкина, которая сделана им на том листе рабочей тетради, где он дважды набросал рисунок виселицы с телами пяти повешенных: «И я бы мог как шут», является по своей метрической организованности (три полноударных ямбических стопы) словно бы началом некоего стихотворного замысла. Предположение это представляется весьма правдоподобным и вместе с тем устанавливает известную связь между записью и «Арионом». Тогда

---

<sup>6</sup> Письмо к Плетневу 9 декабря 1830 года. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 14, стр. 133.

этот замысел не был реализован. Роковая годовщина снова живо вызвала в сознании Пушкина мысли подобного же рода — и перед нами предстал, хотя написанный, очевидно, уже в ином ключе, облеченный в аллегорические и достаточно прозрачные (в особенности для современников поэта) формы древнего мифа, один из весьма примечательных периодов политической биографии поэта.

К наиболее «значащим» хронологическим пометам Пушкина относится дата: «26 мая 1828», поставленная под стихотворением «Дар напрасный, дар случайный...» и связанная уже с личной пушкинской «годовщиной»: в тот день ему исполнилось 29 лет. В виде исключения поэт не только вынес данную дату в печать, но и озаглавил ею свое стихотворение (при первой публикации в «Северных цветах на 1830 год» оно было названо: «26 мая 1828»; при повторной, в издании стихотворений Пушкина 1832 года это заглавие было дано в качестве своего рода «даты-эпиграфа»: «(26 мая 1828)». И в самом деле, жалобы на тему: зачем я появился на свет не раз звучали в мировой литературе и до него. Они составляют один из лейтмотивов «Книги Иова», которую Пушкин особенно ценил и даже собирался перевести на русский язык. «О горе нам, рожденным в свете!» — восклицал Державин в своей оде-элегии «На смерть князя Мещерского», которую Пушкин считал одним из лучших его произведений. Но бунтарские lamentации Иова были вызваны неожиданно и незаслуженно насланными на него Богом бедами и физическими страданиями. Воскликание потрясенного Державина было вызвано внезапной смертью друга. Никаких причин подобного рода ни в биографии Пушкина, ни в данном стихотворении нет.

В утверждениях поэта, что свою жизнь он считает не только напрасным и случайным «даром» (слово проникнутое горьким сарказмом), но и казнь, на которую обрекла его некая враждебная сила, что с пустым сердцем и праздным умом, не видя перед собой никакой цели, он томится безысходной тоской однозвучного житейского шума, нашла выражение, как и в ряде других его стихотворений второй половины 20-х годов («Три ключа», «Воспоминание»), та глубокая депрессия, которая охватила передовых людей эпохи в первое «ужасающее», по слову Герцена, десятилетие после трагедии

14 декабря. А то, что Пушкин пишет об этом, оглядывая всю свою жизнь в ее прошлом, настоящем и бесперспективном, как ему кажется, будущем именно в день своего рождения, придает стихотворению особенно острое психологическое звучание, подчеркивая и всю силу неудовлетворенности поэта окружающей его действительностью, и всю меру его, создавшего к этому времени «Цыган», «Бориса Годунова», готовящегося закончить «Онегина», требовательности к себе самому. Замечу, кстати, что органическая сращенность текста стихотворения с приданным ему поэтом заглавием-датой столь бесспорна, что несомненной ошибкой является снятие (по причинам чисто формального порядка) этого «хронологического» заглавия и перенос его во всех последних изданиях, начиная с самого авторитетного — большого Академического, в раздел примечаний.

Такой полной связи между особенно интересующей нас в данном этюде датой при стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и всем его содержанием не имеется. Можно было бы полагать, что именно потому она, как и подавляющее большинство пушкинских рукописных помет, только в рукописях и осталась. Однако в данном случае могли быть и другие причины. А необычная эта дата не только проясняет некоторые образные реалии произведения, но и, как никакая другая пушкинская хронологическая помета, представляет исключительный психологический интерес.

Напомню еще раз: Пушкин помечает, что стихотворение закончено им в Петербурге 26 декабря 1829 года в 3 часа 5 минут. 26 декабря — второй день одного из самых главных и потому особенно торжественно отмечавшихся церковных праздников — Рождества. И здесь — известная аналогия со стихотворением «Дар напрасный...». О неотступно преследующих поэта мыслях о неизбежности смерти — и смерти как полного уничтожения («Мне время тлеть»), причем не только одного себя, но и всех своих современников («И сколько здесь ни видно нас, // Мы все сойдем под вечны своды») — поэт пишет в день рождения того, кто по христианским религиозным представлениям побеждает смерть, несет всем верующим в него жизнь вечную. Этот подчеркиваемый датой контраст определяет собой и всю образную систему первой строфы пушкинских «Стансов» — заглавие стихотво-

ния при его первой публикации в «Литературной газете» 1830 года.

После нескольких отброшенных вариантов начала стихотворения, в окончательной редакции перебеленного автографа, под текстом которого, как сказано, Пушкиным и была сделана его знаменательная хронологическая помета, первая строфа сложилась так:

Кружусь ли я в толпе мятежной,  
Вкушаю ль сладостный покой,  
Но мысль о смерти неизбежной  
Везде близка, всегда со мной.

Основная тема стихотворения выражена здесь (в третьей и четвертой строках) прямо и точно, но первые две строки носят несколько общий характер. И вот, думается, именно поставленная поэтом дата: «26 декабря» послужила толчком к приданию указанному мной основному контрасту стихотворения (рождение Христа — мысли о смерти) конкретно-образной живописности. Полные праздничными людскими толпами шумные улицы, переполненный — «многолюдный» — праздничный храм, бесшабашно веселая праздничная пирушка — и внутренне чуждый всему этому многолюдству, шуму, блеску, веселью, замкнутый в свои, прямо противоположные этому, неотвязно преследующие поэта все те же думы. О чем эти «мечты» (несколько далее они называются мыслями, думами), в отличие от первоначального варианта первой строфы, в окончательной ее редакции мы еще ничего не знаем (сказано лишь: «Я предаюсь моим мечтам»). Но контраст между отнюдь не праздничным содержанием этих дум автор дает ощутить другим тончайшим поэтическим приемом — не словами, а звуками. И это находится в полном соответствии основному принципу пушкинской поэтики.

Искусство слова — поэзия, тем самым, и искусство мысли. «Мысль — истинная жизнь слова», — формулировал это Пушкин<sup>7</sup>. В то же время всем своим существом поэта он ощущал огромное значение заключенного в самих же словах-мыслях непосредственно чувственного, звукового — музыкального — их начала. «Союз волшебных звуков, чувств и дум» — так лапидарно и

---

<sup>7</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 11, стр. 270.

исключительно точно — тоже языком формулы — определяя Пушкин природу истинной поэзии. Причем в самом процессе воплощения творческого замысла он считал это звуковое начало даже исходным. Вспомним его (явно связанные с личным творческим опытом) строки о поэте, который, слышав «чутким слухом» «божественный глагол» — творческий призыв, бежит от «забот суетного света»: «И звуков, и смятенья полн».

Но, как и все остальные элементы создаваемого стихотворения, звуки, наиболее адекватные волнующим в данный момент поэта чувствам и думам, обретаются им не сразу. Это мы видим и на примере процесса работы Пушкина над «Стансами» 1829 года. «Куда б ни» — начинает поэт; «Куда б мне мой мятежный» — строка, с которой рифмуется: «Но мысль о смерти неизбежной». Во всех этих вариантах устойчиво сохраняется начальный гласный «у», а в рифме возникает звук «ж». Но оба эти звука, особенно второй, еще не выделяются из многих других. Но вот поэтом полностью складывается первая строка: «Кружусь ли я с толпой мятежной», в окончательном варианте этой строки: «Кружусь ли я в толпе мятежной». Здесь уже звуки «у» (повторяется дважды, причем второй раз под ударением и потому звучит с особенной силой) и «ж» (также дважды) начинают выделяться, как бы выдвигаются на первый план. Больше того, как показывает дальнейший ход работы, они-то и оказываются как раз теми, какие были нужны поэту для наиболее соответствующего выражения данных его переживаний — его чувств и дум. И, опираясь именно на них, Пушкин заново создает всю первую строфу, которая и является окончательной редакцией:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ль во многолюдный храм.  
Сижу ль меж юношей безумных...

Перед нами — три «у» в первой строке, одно во второй, два в третьей — и все под ударением, то есть звучат с максимальной силой. При трех из них симметрично — в начале каждой строки — и другой ведущий звук «ж». Мало того, звукосочетание «жу» образует (случай весьма редкий!) вторую, помимо конечных, систему рифм, начинающих каждую строку: «Брожу ли...», «Вхожу ль», «Сижу ль...». То, что это звукосочетание трижды

повторяется в рифму, также сообщает ему особенную силу звучания и тем самым особую впечатляемость.

О содержании своих чувств и дум поэт в первой строфе еще ничего не говорит, но оно уже звучит в ней музыкально, подсказывается ее выполняющей функцию своего рода «увертюры» и исключительно выразительной «инструментовкой» — теми «выстрадавшими, уныло пронзительными» звуками, о наличии которых в его поэзии Пушкин скажет вскоре (7 сентября 1830 года) в «Ответе ансниму» и которые действительно ударяют «по сердцам с неведомою силой».

Во второй строфе поэт уже прямо «говорит» нам об этом мучительном (жить с непрерывным сознанием неизбежности смерти, конечно, тяжело) своем состоянии. А в первой же строке третьей строфы, непосредственно перекликающейся своим началом с первой строфой, возвращается и ее пронзительно унылая инструментовка: «Гляжу ль на дуб уединенный (опять три «у», из них два ударных, опять начинающая ее четвертая рифма на «жу»). Этого нет в первой строке четвертой строфы, в которой повторяется основная тема стихотворения, и одновременно возникает новый, столь победно расцветающий в финале психологический мотив — нежной ласковой симпатии к «младой жизни», соответственно выражаемый звуками совсем иной эмоциональной окраски: «Младенца ль милого ласкаю» — ла-ла-ла (в слове «милого» «ло» звучит ближе к «ла»). Но уже в следующих строках (вновь мысль о неизбежной смерти) «пронзительно унылые» звуки снова появляются: «Уже я думаю: прости//Тебе я место уступаю...».

В заключительных, катаргических — «разрешающих» психологическую «трагедию» стихотворения — строфах подобная инструментовка отсутствует; только в двух, особенно выразительных и в той или иной степени возвращающих к трагической теме стихотворения, эпитетах — «бесчувственному телу» и «равнодушная природа» снова «ударяет по сердцам» ударное (в первом с двумя последующими неударными) «у».

Неслучайность именно такой инструментовки стихотворения, обретенный в ней Пушкиным гармонический союз звуков, чувств и дум, подтверждается тем, что в одном из последних его стихотворений и тоже о смерти («Кладбище», 1836) самым началом своим как бы про-

должающем маршруты первых трех строк «Стансов» 1829 года, они снова присутствуют: «Когда за городом задумчив я брожу//И на публичное кладбище захожу». Опять те же в основном ударные «у», тоже рифмующее звукосочетание «жу». Наряду с этим характерная звуковая связь имеется и между «Стансами» и последними строками стихотворения «Дар напрасный, дар случайный», также инструментованными на ударное «у»: «Сердце пусто, празден ум//И томит меня тоскою//Однозвучной жизни шум».

Мало того, эта пушкинская инструментовка «ударил по сердцу» и другого поэта — его непосредственного преемника — Лермонтова, не менее чем Пушкин чуткого к звуковой стороне слова, к музыке стиха (вспомним его стихотворение: «Есть речи — значенье//Темно иль ничтожно»). (Кстати, в первой редакции поэт озаглавил его прямо словами, несомненно, врезавшейся в его память пушкинской формулы: «Волшебные звуки».) Исследователями обнаружено в творчестве Лермонтова много реминисценций — отдельных слов, выражений — из Пушкина. Примером музыкальной, звуковой реминисценции (на них мало обращалось внимания) из пушкинского стихотворения «Брожу ли я...» может служить одно из самых чудесных лермонтовских созданий — стихотворение на родственную пушкинским стихам «На день рождения» и «Стансам» 1829 года тему о жизни, о смерти:

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу...  
Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? Жалею ли о чем?  
Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть...

Как видим, и здесь (помимо рифмующей переклички начинающего стихотворение слова: «Выхожу») сгущение лейтмотивных звуков пушкинских «Стансов».

Вспоминается в связи с этим и один трагический эпизод в биографии Л. Н. Толстого, о котором он рассказывает в письме к жене<sup>8</sup> и который имел решительное влияние на всю его последующую жизнь: «Было

---

<sup>8</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 83. М., 1938, стр. 167.

2 часа ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас, такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии, но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал и никому не дай бог испытать». О том, что это было за чувство, мы узнаем из задуманного Толстым рассказа «Записки сумасшедшего», в который полностью введен и этот автобиографический эпизод. Толстой и рассказчик «Записок» одинаково испытывают невыносимые «ужас», «жуть» при внезапно охватившей и потрясшей все их существо мысли о неизбежной смерти. Ужас, жуть — вряд ли можно говорить о непосредственной связи звуковой окраски этих толстовских слов с пушкинским «Брожу ли я...», хотя это стихотворение было известно Толстому, вероятно, тоже с детских лет (и, возможно, даже запомнилось ему наизусть), и потому ничего невероятного в этом не было бы. В данном случае важно другое. То, что Толстой прямо называет здесь словами-понятиями, в стихотворении Пушкина на аналогичную тему передано аналогичными же звуками.

Напомним и еще одну центральную как в композиционном отношении, так и по значению строфу, в которой выражение душевного состояния поэта, непрестанно думающего о смерти, достигает своей кульминации:

День каждый, каждую минуту  
Привык я думой провождать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж их старясь угадать.

Как видим, строфа эта звучит в том же музыкальном ключе (сгущенность звуков «у» и «ж»), что и «увертюрное» начало стихотворения. Но помимо этого она представляет в данном случае для нас и особый интерес, ибо с ней прямо перекликается, больше того, объясняется ею, освещает ее, как и вообще все стихотворение, особенно сильным светом, та единственная в своем роде дата, с точным указанием не только дня и часа — «години», но и минуты окончания Пушкиным первой перебеленной редакции (в ней эти строки уже имеются) стихотворения: 26 декабря.. 3 часа 5 минут. Дата эта не так уж далека от времени действительной години смерти Пушкина: 29 января... 2 часа 45 минут.

В этом сопоставлении, понятно, нет ничего мистического, тем более, что нет и совпадения. Но это дает возможность необыкновенно живо ощутить (даже увидеть движение, жест поэта), что Пушкин, «старавшийся» в каждом дне, в каждом часе угадать будущую годовщину своей, может быть, совсем уже близкой смерти («И чей-нибудь уж близок час») думал и чувствовал в тот момент, когда, специально взглянув, перед этим на часы, стал выводить дату под стихами: «А может быть именно эта дата и есть угадываемая годовщина?»

Рассказчик толстовских «Записок сумасшедшего», очевидно, воспроизводя то, о чем обещал сам Толстой рассказать жене, так писал о состоянии возникшем в нем, когда сознание неотвратимости конечного исхода жизни — смерти — так болезненно пронзило его сознание: «Ужас за свою погибающую жизнь... и тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно»<sup>9</sup>. Ничего подобного в пушкинских «Стансах» 1829 года мы не находим.

Ежечасная, ежеминутная мысль «о смерти неизбежной» поэтом, вскоре написавшем: «Я жить люблю, я жить хочу» (в первоначальном варианте: «...я долго жить хочу»<sup>10</sup> и еще энергичнее: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», не могла не омрачать его души, не переживаться весьма драматически. Но Пушкин-художник, замечательно умеющий «властвовать собой» — «править словом» и «держат на привязи мысль», и вообще, особенно в своей зрелой лирике, был, как правило, исключительно, целомудренно сдержан в проявлении своих чувств, никогда не вдаваясь в чрезмерные «подробности» и тем более не обнажая на показ свою душу. Яркий пример тому и это стихотворение, где говорится только о думах и мыслях поэта, а о тех чувствах, которые они не могли не вызывать, в нем полностью умалчивается. Неслучайность этого подчеркивается тем, что в первоначальных вариантах мелькали слова «грусть» («привык я грустью провождать» — «грустью» заменено на «думой»), «печаль» («печальны смутные...»),

<sup>9</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 26, стр. 470.

<sup>10</sup> Незавершенный набросок: «О нет, мне жизнь не надоела...». А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 3, стр. 447 и 1051.

«скорбь» («Вотще: судьбы не переломит»). Но из окончательного текста они устранены. Свои чувства поэт выразил звуками стихотворения и, помимо того, невольно как бы приподнял край завесы — как бы «проговорился» — поставленной под ним датой. Вероятно, именно поэтому, хотя дата эта была в своем роде не менее знаменательна, чем дата стихотворения «Дар напрасный, дар случайный», Пушкин, в отличие от последней, не счел возможным доводить ее до читателей.

Зная об этом, сильнее и глубже постигаешь лучезарность заключительного аккорда «Стансов» — приветливой улыбки поэта тем, кому он уступает место на земле, — «младой жизни», пусть еще бездумно и беспечно играющей у его гробового входа, любования вечной красотой, пусть уже не для него сияющей в вообще равнодушной к людским судьбам и страданиям, природы.

Только мудрый и добрый гений Пушкина мог совершить подобное чудо: сообщить острейшему ощущению неотвратимости личной смерти такое надличное, светлое, жизнеутверждающее разрешение.

**К ИЗУЧЕНИЮ ИСТОРИКО-СОЦИАЛЬНЫХ  
ИНТЕРЕСОВ ПУШКИНА**

**(Пушкин и Джамбатиста Вико)**

В ходе размышлений Пушкина о процессах литературного развития все более укреплялся его интерес к вопросам социологии и истории литературы. О роли представителей французской исторической школы Гизо, Тьерри, Минье, Баранта в пушкиноведении не раз упоминалось. Однако разыскания в этом направлении необходимо продолжать: здесь, несомненно, будут выявлены новые факты, расширяющие круг представлений о знакомстве Пушкина с мыслителями, сыгравшими свою роль в его изучении истории. Среди этих мыслителей может быть названо еще одно имя — великого представителя историко-социологической мысли XVIII в., итальянского мыслителя Джамбатиста Вико. Его знаменитая книга «Основание новой науки об общей природе нации»<sup>1</sup> явилась первой попыткой представить всю историю человечества как процесс, подчиненный определенным закономерностям, заложить основы исторического познания.

По теории «круговорота», развитой Вико, каждый народ проходит три эпохи — божественную, героическую и человеческую. Государство возникает во второй, героической эпохе и тогда господствует аристократия. В эпоху человеческую возникает демократическое государство, воцаряется свобода и естественная справедливость. На третьем этапе общество возвращается к первоначальному состоянию, а затем начинается новый круговорот. Ценность «новой науки», конечно, не в этой схеме, а в

---

<sup>1</sup> Французский перевод этой книги есть в личной библиотеке Пушкина: в ней имеются отчеркивания и закладки. (Giovanni-Battista. Vico. Principes de la Philosophie de l'histoire. Paris, 1827).

гуманизме, демократизме, народности идей, пронизывающих это произведение, в ненависти автора к социальной несправедливости. Положение Вико о том, что творцами истории являются сами люди (которое Вико развивал в противоречии с упоминанием в его сочинении о «божественном Промысле»), цитировал Маркс, а в письме к Лассалю Маркс советовал ему прочитать сочинения Вико, в которых видел «блестки гениальности»<sup>2</sup>.

Исключительно интересна его эстетическая концепция, согласно которой весь народ является поэтом. Вико остроумно показывает (развитие поэтического мышления от чувственного к рациональному, роль тропов — метафор и метонимий в простонародном языке) и говорит о «поэтической логике» обыкновенного языка. Внимание Пушкина привлекла мысль Вико, которую он отчеркнул на полях и заложил эту страницу закладкой:

«Народная речь — серьезное свидетельство о национальных обычаях времени, когда образуется язык»<sup>3</sup>.

Если эта мысль заинтересовала Пушкина в связи с его размышлениями о национальном своеобразии народа и языка, то две других также любопытны. Отчеркнуто на полях и заложено закладкой следующее положение Вико: «Великие страсти не облегчаются пением, как это наблюдается при преобладании печали или радости»<sup>4</sup>.

Третья, обратившая особое внимание Пушкина мысль (здесь также отчеркивание и закладка) касается поэтики: «Ямбический стих наиболее приближается к прозе и ямб — это стремительный размер, как говорит Гораций»<sup>5</sup>.

Если вторая из мыслей Вико могла как-то ассоциироваться с известным мнением Пушкина о народных песнях, то третья — существенна для объяснения связи сти-

---

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 399.

<sup>3</sup> Les façons de parler vulgaires sont les témoignages les plus graves dans les usages nationaux des temps où se formèrent les langues. (Giovanni-Battista Vico. Principes de la Philosophie de l'histoire, p. 48).

<sup>4</sup> Les grandes passions se soulagent par le chant, comme on l'observe dans l'excès de la douleur ou de la joie. (Giovanni-Battista Vico. Principes de la Philosophie de l'histoire, p. 49).

<sup>5</sup> Le vers iambique est celui qui se rapproche le plus de la prose, et l'aimbe est un mètre rapide, comme le dit Haroce. (Giovanni-Battista Vico. Principes de la Philosophie de l'histoire, p. 50).

ха и прозы: столь плавный переход его от поэзии к прозе, возможно, находит объяснение в том, что Пушкин, как известно, в основном «ямбический» поэт<sup>6</sup>.

О знакомстве с книгой Вико можно заключить и по другим признакам. Панорама великих исторических сдвигов, воплощенных в лаконических образах стихотворения «К вельможе» (1830) (век французского просвещения, «Дни Екатерины», французская революция, новые «младые поколения», эпоха, обозначенная именем Байрона), заканчивается словами, ассоциирующимися с идеей кругооборота Вико.

...И видишь оборот во всем кругообразный.

Книга Вико, которую читал Пушкин, разрезана лишь частично. Но сведения о Вико, которые он получил, ею не исчерпывались. В 1828 году, в № 8 журнала «Московский вестник» была напечатана статья «О Вико и его творениях». Пушкин был связан с «Московским вестником», внимательно следил за ним, а этот номер он, безусловно, читал, так как там напечатана статья «Нечто о характере поэзии Пушкина». О Вико в журнале написано в высоких, даже восторженных тонах. «Сочинения Вико давно уже известны в ученном свете, — читаем мы здесь, — но с некоторых пор обращают они на себя особенное внимание всей просвещенной Европы. Причина тому — новое направление, которое восприняли науки исторические». Вико пришлось «...открыть совершенно новый мир, указать новую точку, с которой должно взирать на историю всего человечества». Вико назван здесь гением. Далее излагаются основы его теории и отмечается, что, согласно Вико, «те же самые законы, которые управляют человечеством, управляют всем миром». В заключение автор с сожалением пишет: «...Между тем, как вся почти просвещенная Европа с восторгом читает творения Вико, у нас и имя сего писателя едва ли известно»<sup>7</sup>.

Но Пушкину имя Вико и его книга были известны. Труд должен быть учтен при анализе историко-философских взглядов Пушкина, которого, особенно в 30-е годы, интересовали идеи исторического развития, зависимости

<sup>6</sup> 84 пушкинских произведения написаны ямбом. (См. Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. М., 1934, стр. 24).

<sup>7</sup> «Московский вестник», 1828, № 8, стр. 391—392, 396.

человека от этого развития, что отражалось не только в его исторической и критической прозе, но и в лирике:

Вращается весь мир вокруг человека,  
Ужель один недвижим будет он.

Не только из статьи «Московского вестника» Пушкин почерпнул сведения о Вико и его концепции, но и из интереснейшей вступительной статьи Мишле и составленного им же перечня содержания «Новой науки». Мишле характеризует концепцию Вико уже с точки зрения достижений французской историографии XIX века. Мишле подчеркивает утверждение Вико о том, что человек — существо общественное. Главную мысль Вико он излагает так: «В бесконечном разнообразии действий и мыслей, нравов и языков, которое представляет нам история человека, мы находим часто однородные черты, однородные характеры. Нации, самые отдаленные во временных и географических отношениях, идут в политических переворотах, в переворотах языка путем замечательно аналогичным. Отделить постоянные явления от случайных и определить общие законы, которые управляют первыми, начертать общую, вечную историю, которая является во времени под формой историй частных: описать и реальный круг, в котором вращается реальный мир — вот предмет новой науки. Она составляет вместе и философию, и историю человечества»<sup>8</sup>.

Кроме характеристики, которую Мишле дает Вико, в его статье заключается ряд идей об общих задачах изучения истории, ее закономерностей, которые, как известно, интересовали Пушкина в работах мыслителей его времени.

Итак, в круг трудов ученых, которых Пушкин не только знал, но на которых он обратил внимание, следует включить и сочинения Джамбатиста Вико.

<sup>8</sup> Dans cette variété infinie d'actions et de pensées, de moeurs et de langues que nous présente l'histoire de l'homme, nous retrouvons souvent les mêmes traits, les mêmes caractères. Les nations les plus éloignées par les temps et par les lieux suivent dans leurs révolutions politiques, dans celles du langage, une marche singulièrement analogue. Dégager les phénomènes réguliers des accidents et déterminer les lois générales qui régissent les premiers, tracer l'histoire universelle, éternelle, qui se produit dans le temps sous la forme des histoires particulières, décrire le cercle idéal dans lequel tourne le monde réel, voilà l'objet de nouvelle science. Elle est tout à fois la philosophie et l'histoire de l'humanité. (Giovanni-Battista Vico. Principes de la Philosophie de l'histoire, p. XIII).

ПЕРВАЯ СТАТЬЯ ПУШКИНА  
ДЛЯ «МОСКОВСКОГО ВЕСТНИКА»

В собрания сочинений Пушкина входит статья, названная редакцией Академического издания «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»<sup>1</sup>.

Датируется она в разных изданиях не очень определенно, но довольно однообразно: 1825—1826<sup>2</sup>, 1826—1827<sup>3</sup>, 1826—1827 (начало)<sup>4</sup>.

Если мы сопоставим заглавие Академического издания с его датировкой — 1826—1827 (начало), — то неизбежно столкнемся с непримиримым противоречием<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> См. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XI «Критика и публицистика». М.—Л., 1949, стр. 41—42. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Под общ. ред. В. В. Гиппиуса, Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума. (В дальнейшем при ссылке на это издание том и страница указываются в тексте.)

<sup>2</sup> См. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XI, стр. 42 (под текстом); А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т., т. VII, 1951, стр. 663; А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т. Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова и др., т. VI. М., 1962, стр. 525.

<sup>3</sup> См. А. С. Пушкин. Собр. соч. в 6-ти т. Под ред. М. А. Цявловского, т. V. М., 1936, стр. 272; А. С. Пушкин. Собр. соч. в 9-ти т. Под ред. М. А. Цявловского, т. IX. М., 1937, стр. 55.

<sup>4</sup> См. В. И. Срезневский. Замечания по поводу двух статей В. К. Кюхельбекера. «Пушкин и его современники», вып. XXXVI. Пг., 1923, стр. 37; А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XI, стр. 533 (Примечания).

<sup>5</sup> Обоснования датировки Академического издания объясняются редакторами томов «Критики и публицистики» (т. XI и XII, 1949) следующим образом: «Слова «в последние два года» (с выхода «Мнемозины», ч. III) — т. е. с октября 1824 года». Имеется в виду первая фраза статьи Пушкина: «Статья о напр. (авлении нашей поэзии и Разг. (овор) с г. Булгариним, напечатанные в «Мнемозине», послужили основанием всего, что сказано было противу р. (о-мантической) литературы в последние 2 года». Вторая из статей,

Можно ли, в самом деле, представить себе, чтобы Пушкин, ожидая приговора декабристам или дождавшись его, вздумал бы заняться критикой статей Кюхельбекера? Пушкин, с такой болью отзывавшийся на судьбу декабристов? До споров ли с дорогим его сердцу другом было в эти трагические месяцы?!

Попытаемся вскрыть недоразумение, породившее это мнимое противоречие.

Попробуем, прежде всего, уточнить датировку статьи,—сейчас у нас больше возможностей, чем было во время подготовки к печати Академического издания: все рукописи Пушкина, хранившиеся в разных архивах Москвы и Ленинграда, объединены—после окончания работы над изданием—в одном месте—в Пушкинском Доме в Ленинграде. Это позволяет применять и палеографический метод,—мы можем сопоставлять бумагу, цвет чернил, характер почерка рукописей, прежде разобщенных. К тому же, во время работы для Академического издания, каждый редактор был занят узким кругом произведения, один—стихотворениями такого-то года, другой—ранними поэмами или поздними, третий—«Евгением Онегиным», четвертый—прозой, пятый—письмами и т. д.

о которых говорит Пушкин,—«Разговор с Ф. В. Булгариным»—напечатана в ч. III «Мнемозины», вышедшей в свет в октябре 1824 года.—Т. Ц. Там же—план «Отрывков из писем». (Т. е. в той же рукописи Пушкиным записаны условные заглавия («О Байроне», «О дворянстве», «O point d'honneur», «Прим.<еры> невежливости») отдельных заметок, часть которых Пушкин ввел в «Отрывки из писем, мысли и замечания» и напечатал в 1827 году в «Северных цветах на 1828 год».—Т. Ц.). См. В. И. Срезневский. Пушкин и его современники, вып. XXXVI, стр. 37—38. (Т. е. сообщено и раскрыто В. И. Срезневским в указанной публикации этого автографа—«Новый автограф Пушкина. Замечания по поводу двух статей В. К. Кюхельбекера».—Т. Ц.) (см. В. В. Гиппиус и Б. М. Эйхенбаум. Датировка произведений, входящих в XI том. Первоначально предполагалось, что вся «Критика и публицистика» Пушкина будет напечатана в одном и том же томе XI.—Т. Ц.).

Обоснования датировок «Критики публицистики» Пушкина были сделаны В. В. Гиппиусом и Б. М. Эйхенбаумом в 1937—1938 годах по почину М. А. Цявловского для Главной редакции Академического издания. Б. В. Томашевский в то время еще не входил в редакцию томов «Критики». Он был введен в редакцию этих томов после смерти В. В. Гиппиуса, погибшего 19 февраля 1942 года в Ленинграде во время блокады.

Один экземпляр машинописи этих неопубликованных «Обоснований датировок» хранится у меня.

Сейчас же исследователь не ограничен ни жанром, ни хронологией, — любые автографы доступны его изучению одновременно.

Пересмотром широких, неточных датировок я и занялась.

Автограф статьи «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» (ПД, № 292) оказался написанным бледными, сероватыми, разведенными водой, чернилами, знакомыми нам по рукописям, датируемым июлем 1826 года, но несколько менее жидкими.

Тому, что статья могла быть написанной в июле 1826 года, резко противилась мысль: не мог Пушкин поднимать литературного спора с Кюхельбекером в дни, когда решалась судьба его друга.

Именно в июле Пушкин вместе со всей Россией узнал о приговоре декабристам и о казни пятерых из них. Узнал он и о том, что Кюхельбекер был приговорен (в числе 31 человека) к смертной казни, на другой день ее заменили двадцатилетней каторгой.

Вопрос о датировании статьи оставался открытым до тех пор, пока в моих руках не оказалось двух писем Пушкина от 9 ноября 1826 года к Вяземскому и к Соболевскому. Они были написаны теми же разведенными серыми чернилами, как и июльские автографы, но менее водянистыми, т. е. точно такими же, как интересующая нас статья.

По-видимому, вернувшись в деревню после двухмесячного отсутствия, Пушкин не нашел в доме порядочных чернил и принужден был взяться за давно отставленную бутылку, чернила которой чуть загустели за те четыре месяца, что он их не касался.

Кроме названных писем и изучаемой нами статьи теми же чернилами была написана и черновая рукопись двух строф к шестой главе «Евгения Онегина» — «В сраженьи смелым быть похвально...» и «Но плакать и без раны можно...» (VI, 411—412).

Итак, статья была написана в Михайловском между двумя первыми поездками в Москву, т. е. между 9 и 25 ноября 1826 года, скорее в первые дни по возвращении в Михайловское, потому что в дальнейших рукописях, написанных в ноябре 1826 года, серые чернила в основном сменяются карандашом и рыжими чернилами; серые же попадают уже случайно.

Датировка статьи ноябрем 1826 года сразу проливает свет на ее рождение. В сентябре — октябре Пушкин сблизился в Москве с группой литературной молодежи и затеял с ними новый журнал — «Московский вестник». Мы знаем, каким горячим сторонником нового органа стал Пушкин на первых порах, сколько надежд он на него возлагал.

11 сентября 1826 года Погодин записывает в дневник: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. Борис Годунов — чудо. Альманаха не надо издавать, сказал он <Пушкин>, — пусть Погодин издаст в последний раз, а после станем издавать журнал. — Кого бы редактором, а то меня с Вяземским считают шельмами. — «Погодина», — сказал Веневитинов. Познакомьте меня с ним и со всеми, с кем бы можно говорить с удовольствием. <...> Между прочим приезжает сам Пушкин...»<sup>6</sup>. 13 сентября Погодин вновь записывает: «Думал об нем (журнале) — если бы согласился Пушкин, а прежде издать бы альманах вместе»<sup>7</sup>. В октябре Пушкин записывает перечень сотрудников «Московского вестника», вносит в их число и себя. Фамилию свою заменяет он обозначением «имя рек» и рисунком пушки<sup>8</sup>. Тогда же Погодин подписывает обязательство, в котором пункт 2-й гласит: «Платить с проданных тысячи двухсот экземпляров десять тысяч А. С. Пушкину»<sup>9</sup>. Рождение журнала отпраздновали обедом 24 октября в доме Хомякова<sup>10</sup>.

Впоследствии Вяземский вспоминал: «Я закабалил себя «Телеграфу». Почти в одно время закабалил себя Пушкин «Московскому вестнику». Но он скоро вышел из кабалы, а я втерся в свою всеми помышлениями и всем телом...»<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива. I. Дневники Погодина. «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. СПб., 1914, стр. 73—75.

<sup>7</sup> Там же, стр. 76.

<sup>8</sup> «Пушкин по документам архива М. П. Погодина». Публикация М. А. Цявловского. «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 680. (Факсимиле этого списка — на стр. 681).

<sup>9</sup> Там же, стр. 681.

<sup>10</sup> М. П. Погодин. Из воспоминаний о Пушкине. «Русский архив», 1865, № 1, стр. 100.

<sup>11</sup> П. А. Вяземский. Автобиографическое введение. В кн.: П. А. Вяземский. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. I. СПб., 1878, стр. XLVIII.

На первых порах Пушкин идей нового журнала горел.

Только что вернувшись из Москвы в Михайловское, 9 ноября 1826 года, он пишет Вяземскому: «Я ничего не говорил тебе о твоём решительном намерении соединиться с Полевым, а ей богу—грустно. Итак, никогда порядочные литераторы вместе у нас ничего не произведут! все в одиночку: Полевой, Погодин, Сушков, Завальевский, кто бы ни издавал журнал, все равно. Дело в том, что нам надо завладеть одним журналом и царствовать самовластно и единовластно. <...> Впрочем, ничего не ушло. Может быть не Погодин, а я буду хозяин нового журнала. Тогда как ты хочешь, а уж пошлешь Полевого к <...>» (XIII, 304—305).

Если не как хозяину журнала, то как главному участнику писал Пушкину Погодин 15 ноября: «Позволение издавать получено. Подписка открыта. Отрывок из Годунова отправлен в с.-петербургскую цензуру; но его, может быть, не пропустят (два года тому назад запрещено было помещать отрывки из пьес в журналах), а первый № непременно должно осветить вами: пришлите что-нибудь поскорее на такой случай. Еще — журналист ожидает обещанной инструкции» (XIII, 306).

Вновь приехав в Москву, Пушкин стал вербовать в журнал сотрудников: «Вы знаете по газетам,— писал он 21 декабря 1826 г. Языкову,— что я участвую в Московском вестнике, следственно и вы также. Адресуйте же ваши стихи в Москву на Молчановке в дом Ренкевичевой, оттуда передам их во храм бессмертия. Непременно будьте же наш. <...> Тригорское ваше с вашего позволения напечатано будет во 2 № Московского вестника. Рады ли вы журналу? Пора задушить альманахи — Дельвиг наш. Один Вяземский остался тверд и верен Телеграфу — жаль, но что же делать» (XIII, 314).

«Погодин не что иное как имя, звук пустой, дух же я, т. е. мы все православные. Подкрепи нас прозой своею и утешь стихами», — так писал Пушкин своему одесскому знакомому Василию Туманскому 26 января<sup>12</sup> 1827 г. (XIII, 319).

---

<sup>12</sup> Письмо Пушкина Туманскому датировано в Академическом издании: «Февраль (не позднее 23) 1827 г.» (XIII, 319). Однако на нижней части листа, от которого отрезана сноска с адресом кни-

Итак, «хозяин» «Московского вестника», «дух» его — Пушкин.

Первая книжка журнала открылась особенно важной для автора и для русской литературы публикацией первого появившегося в печати отрывка из трагедии «Борис Годунов». В десяти книжках из двадцати четырех за 1827 год печатались стихотворения Пушкина, иногда по два в номере.

«Вспомни, что у меня на руках Московский вестник и что я не могу его оставить на произвол судьбы и Погодина», — писал Пушкин Дельвигу 31 июля 1827 года (XIII, 334).

А Погодину, собиравшемуся издавать альманах «Урания», писал через месяц: «Вы хотите издать Уранию!! Et tu Brute!!..<sup>13</sup> Но подумайте: на что это будет похоже? Вы, издатель европейского журнала в азиатской Москве, Вы, честный литератор между лавочниками литературы, Вы!.. Нет, Вы не захотите марать себе рук альманашной грязью. У Вас много накопилось статей, которые не входят в журнал (цитирует он слова Погодина. — Т. Ц.); но каких же? Quod licet Urania, licet<sup>14</sup>, гем паче Московскому вестнику; не только licet, но decet<sup>15</sup>. Есть и другие причины (вновь повторяет он слова Погодина. — Т. Ц.). Какие? деньги? деньги будут, будут. Ради бога, не покидайте Вестника; на будущий год обещаю Вам безусловно деятельно участвовать в его издании: для того разрываю непременно все связи с альманашниками обеих столиц» (XIII, 340).

Вклад Пушкина в «Московский вестник» был огромен. За два первые года существования журнала (впоследствии он охладел к нему, а в 1830 году уже начала выходить «Литературная газета» Дельвига, и Пушкин не был заинтересован в поддержке чуждого ему по духу органа) он напечатал там «Сцену из трагедии «Борис Годунов», отрывок из повести «Граф Нулин», четыре отрывка из «Евгения Онегина», отрывок из неоконченной поэмы «Вадим». Напечатал он и передал в журнал

---

гопродавца Ширяева, остались верхушки цифр от отрезанной вместе с адресом датой. Судя по их конфигурации, это могут быть только цифры: 26.

<sup>13</sup> И ты Брут (лат.).

<sup>14</sup> Что дозволено Урании, дозволено (лат.).

<sup>15</sup> Подобаает (лат.).

в 1827 и 1828 годах двадцать четыре стихотворения. Да еще дал он Погодину весной и летом 1830 года два стихотворения.

Но ограничиваться поэзией Пушкин не думал.

Перечитывая тексты неизданных статей Пушкина конца двадцатых годов, мы по разным признакам отчетливо видим, что многие из них готовились к печати (об этом ниже).

Не исключением была и статья, известная под заглавием «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине». Не для себя же лавирует автор, чтобы, боже сохрани, не назвать арестованного Кюхельбекера по фамилии,— он обозначается то «человеком ученым и умным», то «атлетом, по-видимому, сильным и опытным», то просто «критиком».

Прояснившаяся датировка статьи не разрешает недоумения по поводу того, что Пушкин будто бы взялся за опровержение литературных мнений Кюхельбекера в дни, когда решалась судьба его друга (или уже решилась,— что это меняет?..). Туман рассеивается только тогда, когда мы освободимся от гипноза заглавия Академического издания.

Сущность статьи редакция видела в споре с Кюхельбекером. «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» — назвала она статью. Между тем статья в сущности не написана. Пушкин набросал лишь введение и ряд отдельных положений — три фрагмента.

«Черновой конспект замечаний на две статьи Кюхельбекера», — определяет Б. В. Томашевский<sup>16</sup>. Он примыкает здесь к В. И. Срезневскому, первому публикатору этого текста, справедливо назвавшему его «Замечания по поводу двух статей Кюхельбекера»<sup>17</sup>.

В написанной части статьи Пушкин действительно спорит с несколькими мыслями Кюхельбекера, изложенными в двух книжках «Мнемозины».

Но, если по самому началу критической статьи и можно составить себе представление о том, что за замысел лежит в ее основе, какую цель автор преследует,— то (беру на себя смелость не согласиться с ре-

<sup>16</sup> См. А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 663.

<sup>17</sup> «Пушкин и его современники», вып. XXXVI. Пб., 1923, стр. 34.

докторами статьи в Академическом издании), цель статьи Пушкина была не та, которая выдвинута редакцией.

Редакторское заглавие — вещь чрезвычайно ответственная, и в данном случае заглавие Академического издания уводит читателя в сторону от нужного направления мыслей.

Пушкин был великим мастером зачинов. В первых фразах его статей — историко-литературных, критических, — всегда можно провидеть тему статьи, ее замысел, иногда и тенденцию. Начинал он с ударного положения, выраженного нередко афористически, с положения, которое настраивало читателя на определенное восприятие мыслей.

Например: «Изю всех сочинений г-жи Сталь книга «Десятилетнее изгнание» должна была преимущественно обратить на себя внимание русских». Заглавие статьи: «О г-же Сталь и о г. М—ве» (Названо Пушкиным. — Т. Ц.). Направленность статьи — осуждение русского, критикующего книгу «знаменитой гостьи нашей», которая «почтила гостеприимство наше».

Или: «Любители нашей словесности были обрадованы предприятием графа Орлова, хотя и догадывались, что способ перевода, столь блестящий и столь недостаточный, нанесет несколько вреда басням неподражаемого нашего поэта. Многие с большим нетерпением ожидали предисловия г-на Лемонте». Статья посвящена предисловию Лемонте. Так и названо Пушкиным: «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова».

Или: «Наши критики не согласились еще в ясном определении различий между родами классическим и романтическим». Авторское заглавие: «О поэзии классической и романтической».

Или: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность». Пушкинское название «О народности в литературе».

Или: «Наконец появилось собрание стихотворений Баратынского, так давно и с таким нетерпением ожидаемое». — Не озаглавленная автором рецензия на «Стихотворения Евгения Баратынского» 1827 года.

Можно умножить до бесконечности число примеров.

Прочтем первую фразу статьи, названной редакторами «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»: «Статья «О направлении нашей поэзии» и «Разговор с г. Булгариным», напечатанные в «Мнемозине», послужили основанием всего того, что сказано было противу романтической литературы в последние два года».

Разве не слышится в этом построении введения, что подготавливается речь о романтической литературе? Акцент на статьях Кюхельбекера поставлен в заглавии Академического издания искусственно,— ему противятся все приведенные примеры заглавий. Он уводит от поднятых Пушкиным вопросов. Не ясно ли, что Кюхельбекер фигурирует здесь случайно, побочно, что он лишь отправная точка, что дело не в нем?

Правда, вся дальнейшая, написанная часть статьи посвящена разбору ошибочности суждений Кюхельбекера. Но, повторяю, не мог у Пушкина в это время родиться пафос критики Кюхельбекера.

Именно в этом было дело.

«Не участвуя непосредственно в той журнальной полемике, которая шла вокруг его произведений,— пишет С. М. Бонди в своей насыщенной мыслями и новыми пушкинскими текстами статье «Историко-литературные опыты Пушкина» (речь идет о Пушкине в 1825 году),— он горячо откликнулся на нее в своих письмах. Можно предположить, что, если Пушкина не удовлетворяли суждения о романтизме его друзей, то это происходило потому, что эти суждения, основываясь на «духе», в котором писано» то или иное произведение, казались ему недостаточно четкими, смазывающими существенные с точки зрения литературной борьбы различия, непригодными как лозунг в практической деятельности, в борьбе. В эту эпоху Пушкина в вопросе о классицизме и романтизме интересовала не исторически беспристрастная точка зрения, ищущая сближений, сводящая к общим началам внешне различное, а чисто прикладное разграничение, дающее возможность сразу и четко отличить единомышленников от врагов. С этой боевой точки зрения Пушкин, можно думать, считал существенным для классической литературы то обстоятельство, что каждое произведение рассматривалось там не изолированно, не просто как свободное создание поэта, с фор-

мой, свободно создаваемой в соответствии с замыслом, с содержанием, а в соотношении с традиционными жанрами, с выработанной традицией формой»<sup>18</sup>.

Актуальная статья о романтизме, о современной поэзии, как хлеб насущный, была нужна новому журналу.

Не обещал ли Пушкин Погодину, Веневитинову, Шевыреву и другим, оторвавшись от Москвы, на свободе, написать основополагающую статью для «Московского вестника»? Это понадобилось ему попутно.

Прежде чем проводить свою точку зрения, Пушкин должен был расчистить поле от ошибочных высказываний, утвердившихся в печати, и, в первую очередь, в статьях, «послуживших основанием всего, что сказано было противу романтической литературы за последние два года», т. е. в статьях Кюхельбекера.

Написанная часть статьи Пушкина, критическая, является введением к позитивной части — не написанной. В ней должен был Пушкин излагать собственные взгляды на романтическую литературу.

Вопросы эти беспокоили его давно. «Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет», — писал он 30 ноября 1825 года Бестужеву (XIII, 244).

И ранее сетовал он о том же Вяземскому: «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме. Об этом надобно будет на досуге потолковать, но не теперь; мочи нет устал» (письмо от 25 мая 1825 года — XIII, 184).

Потолковать на досуге на эти темы — и уже не в письме, а в живых разговорах — Пушкин получил, наконец, возможность, когда оказался окруженным литературной молодежью.

«Милый мой, Москва оставила во мне неприятное впечатление, но все-таки лучше с вами видеться, чем переписываться. К тому же журнал...» (письмо Вяземскому от 9 ноября 1826 года — XIII, 304). «Видеться» — т. е. разговаривать.

Беседы с сотрудниками «Московского вестника», а были они — по словам Пушкина — «ребята теплые,

---

<sup>18</sup> С. М. Бонди. Историко-литературные опыты Пушкина. «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 424.

упрямые» (XIII, 320), могли побудить его взяться, наконец, за изложение собственных воззрений на романтизм, на современную поэзию.

Может быть, даже намечалось поместить ее в первом номере журнала, выход которого предполагался к новому году. (Пушкин собирался вернуться в Москву к 1 декабря — «буду у вас к 1-му... она велела» — письмо Вяземскому от 9 ноября — XIII, 301.)

Обещать статью о романтической литературе Пушкин мог легко — вопросы, которые он должен был там поднять, были у него не только обдуманы, но и отчасти написаны. В статье 1825 года «О поэзии классической и романтической» определены оба эти понятия и сделан исторический обзор европейской поэзии.

«Трудно сказать, являлось ли в этой статье (речь идет о той же статье «О поэзии классической и романтической».— Т. Ц.) — обозрение французской литературы, самостоятельной темой или за ним должна была следовать глава о русской литературе, на которую она имела «исключительное влияние...», — пишет со свойственной ему научной осторожностью С. М. Бонди<sup>19</sup>. Однако, судя и по вышеприведенной выдержке из его статьи о «литературной борьбе», о «боевой точке зрения Пушкина», вероятнее представляется именно второе предположение.

Взявшись за статью о романтизме уже в 1826 году, Пушкин мог и отказаться от текста статьи 1825 года «О поэзии классической и романтической», написать все заново, предавшись всецело рассмотрению современной русской литературы.

В том или ином случае необходимо было новое введение, в котором нельзя было пройти мимо статей Кюхельбекера. Хотя и были они написаны «умно» и «доказательно», тем не менее «... многие из суждений его ошибочны во всех отношениях» (XI, 41). Пушкину и пришлось заняться их опровержением.

Вот ради чего обратился он к статьям Кюхельбекера. А они «послужили основанием всего, что сказано было противу романтической литературы в последние два года» (XI, 41).

---

<sup>19</sup> С. М. Бонди. Историко-литературные опыты Пушкина, стр. 429.

Попутно, вскользь, коснулся он и второстепенных ошибок в высказываниях Кюхельбекера. Эти побочные возражения отвлекли Пушкина, он отошел от центральной темы, прокламированной в первой фразе, и после нескольких положений оставил введение ненаписанным.

Вынужденное ли внешнее затруднение в форме полемики с неназываемым другом, заточенным декабристом, остудило порыв Пушкина? Или бесперспективной показалась ему работа, которой не миновать цензурных препон (она напоминала довольно прозрачно о «государственном преступнике»)? Или же почувствовал Пушкин несвоевременность споров (пусть литературных) с бедным Кюхлей, который нес свое одиночное заключение и лишен был ответного слова? Или, отвлекшись разъяснением понятий о вдохновении и восторге, Пушкин отошел от главной темы? Или, закончив написанную по поручению Николая I статью «О народном воспитании» (15 ноября), он спешил в Москву, куда выехал 25—26 ноября, чтобы явиться, как бомба 1 декабря» (письмо Зубкову от 1 декабря 1826 года из Пскова — (XIII, 311 и 562 — перевод)?—Так или иначе, у него не хватило времени для новой работы, и дальше нескольких положений введения дело не пошло.

Более года спустя, Пушкин вернулся к волнующей его теме. Взгляды на романтизм он изложил в статье, справедливо названной редакторами «Письмо к издателю «Московского вестника» (XI, 66—69).

«Он готовит вам письмо о Б. Годунове»,—писал Погдину 11 февраля 1828 года из Петербурга сотрудник «Московского вестника» В. П. Титов,—что он мне читал—славно». В статье этой Пушкин разъяснил свое понимание термина «романтизм» и сказал о «Борисе Годунове», что «написал трагедию истинно романтическую»<sup>20</sup>.

«...хочет приготовить еще смешную статью о Корсере и о способе переделывать поэмы в Романтические трагедии»,—продолжает Титов<sup>21</sup>. Статью эту мы читаем

<sup>20</sup> Слова Пушкина о «Борисе Годунове» — «трагедия истинно романтическая» — не термин Пушкина в значении нынешнего реализма, как это иногда понимают, а произведение подлинно романтическое, свободное от всяких классических условностей.

<sup>21</sup> «Пушкин по документам архива М. П. Погдина». Публикация М. А. Цявловского, «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934, стр. 697.

в собраниях сочинений Пушкина под названием «О трагедии В. Н. Олина «Корсер».

И она готовилась для того же журнала.

Для «Московского вестника» 1827 и 1828 годов предназначались следующие ненапечатанные статьи Пушкина: «Об альманахе «Северная лира», «Стихотворения Евгения Баратынского», «О трагедии В. Н. Олина «Корсер», «Письмо к издателю «Московского вестника», «Ответ на статью в журнале «Атеней» и «Поэма Баратынского «Бал»<sup>22</sup>.

И в 1830 году Пушкин отвез было Погодину только что написанный памфлет на Булгарина («О Записках Видока»), но «догадался», что Погодину «не хочется помещать» его, взял статью обратно и переслал ее в «Литературную газету».

Список статей, предназначавшихся для «Московского вестника»<sup>23</sup>, доводится, как я пыталась доказать, до восьми.

Первой в этом ряду следует теперь считать начатую в ноябре 1826 года и тут же оставленную статью о романтизме с намеченными возражениями Кюхельбекеру.

Принятое в изданиях заглавие ее «Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» следует снять и называть статью отныне или по первым словам: «Статья «О направлении нашей поэзии...», или, лучше, прямо: «О романтической литературе».

---

<sup>22</sup> См. А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т. Под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова и др. т. VI. «Критика и публицистика». М., 1962, стр. 526—532. См. «Путеводитель по Пушкину», а также: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 6-ти т. под ред. М. А. Цявловского. А. С. Пушкин. Собр. соч., в 9-ти т. Под ред. М. А. Цявловского. т. IX. М., 1937.

<sup>23</sup> См. примечания в кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т., т. VI, стр. 483.

**К ИСТОРИИ ОНЕГИНСКОЙ СТРОФЫ**

Обобщая изыскания многих ученых-стиховедов, анализировавших Онегинскую строфу, Б. В. Томашевский писал: «...по отношению к Онегинской строфе никакой традиции поиски не обнаружили. Подобной строфы еще не найдено ни в русской, ни в западной поэзии, предшествующей Пушкину. Искали эту конфигурацию рифм не только в строфических формах, но и в произведениях астрофического четырехстопного ямба... Между тем, до сих пор ни в пределах собственного творчества Пушкина, ни за его пределами подобной конфигурации стихов не найдено»<sup>1</sup>. И далее: «Таким образом, можно считать Онегинскую строфу совершенно оригинальной».

Воистину это так, строфа вполне оригинальная, но, как и многие действительно самобытные формы стиха, она возникла не на пустом месте, не вне литературной традиции, как западноевропейской, так и русской. И не удавшиеся в прошлом поиски этой традиции не дают оснований отрицать ее вовсе.

Напомним: одним из особенно любимых Пушкиным поэтов XVIII в. был Парни. В его поэме «Война богов» есть такие стихи:

...Se rapprochaient: une ivresse fatale  
Dans tous leurs sens allume les desirs;  
Et de Thais l'haleine virginale,  
Et d'Elinin les innocens soupirs,  
Sont confondus: la volupté timide,  
Et la langueur, et le baiser humide,  
Ouvrent déjà leurs lèvres... Par bonheur  
Pour eux, pour moi, pour le sage lecteur,  
Une coq chanta: le fracas du tonnerre  
N'eut pas produit un effet plus certain.

---

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, стр. 324.

Ce triple cri leur rappelle soudain  
Le reniment du coupable Saint Pierre,  
Et le remords que porta dans son coeur  
Du coq hëbreu le chant accusateur<sup>2</sup>.

Нетрудно заметить, что эти стихи рифмуются по формуле абабввггдееджж, т. е. точно так же, как Онегинская строфа. Конечно, это чистая случайность. Поэма Парни астрофична, в ней встречаются рифмы перекрестные, опоясывающие, парные, причем сколько-нибудь строгий порядок их чередования отсутствует. Однако все это создает довольно надежные предпосылки для того, чтобы в таком «беспорядке» рифм где-нибудь да промелькнули знакомые нам строфические контуры «Онегина». И хотя «Война богов» выдержана в стихотворном размере, очень далеко от русского четырехстопного ямба, которым писал свой роман Пушкин, — тождественность в конфигурации рифм приведенного отрывка и Онегинской строфы очевидна. Интересно, что в русском новейшем переводе Парни В. Г. Дмитриева, где конфигурация рифм не воспроизводится точно в том порядке, какой дан в оригинале, «Онегинская строфа» в месте, соответствующем цитированному отрывку, отсутствует, зато она — совершенно произвольно — появляется в другом месте<sup>3</sup>, где ее как раз, в соответствии с подлинником, не должно быть. Разумеется, было бы ничем не оправданным педантизмом упрекнуть за это нашего пе-

<sup>2</sup> «La guerre des dieux; poeme en dix chants». Par Evariste Parny, An VII, 1799, p. 137—138.

Приводим эти стихи в нашем переводе, передающем соответствующую конфигурацию рифм:

Пыл страсти, опьянение роковое  
Овладевают чувствами врасплох;  
Дыхание Тансы молодое  
И Элинина непорочный вздох  
Уже слились: и робкий зов желаний,  
И трепет неги, и огонь лобзаний  
Отверз уста им... К счастью для них,  
Для вас, читатель, для меня — в сей миг  
Петух пропел: так грома бы раскаты  
Не потрясли их, прянувших с одра,  
Как о грехе отступника Петра  
Вещавший крик, раздавшийся трикраты.  
Он совесть мучил и в сердца проник,  
Он обвинял, петуший этот крик.

<sup>3</sup> См. Эварист Парни. Война богов. Л., 1970, стр. 57.

реводчика, труд которого заслуживает самой высокой оценки.

Парни, естественно, не единственный предшественник Пушкина в области, интересующей нас. Назовем имя другого поэта, на этот раз величайшего поэта Европы, произведения которого автор «Онегина» любил больше, чем чьи-либо: Байрон! Вот 14 строк из его поэмы «Абидосская невеста», написанная, что особенно интересно, четырехстопным ямбом:

So lovelily the morning shone,  
That — let the old and weary sleep —  
I could not; and to view alone  
The fairest scences of land and deep,  
With none to listen and reply  
To thoughts with which my heart beat high  
Were irksome — for whate' er my mood,  
In sooth I love not solitude;  
I on Zuleika's slumber broke,  
And, as thou knowest that for me  
Soon turns the Haram's grating key,  
Before the guardian slaves awoke  
We to the cypress groves had flown,  
And made earth, main, and heaven our own! <sup>4</sup>

Это ведь тоже Онегинская строфа. Формула конфигурации рифм — та же. Кстати, «Абидосскую невесту» в 1826 году перевел на русский язык И. И. Козлов, уже к этому времени знакомый, по-видимому, с первыми главами «Онегина». Передавая приведенные строки Байрона, он изменил порядок рифм, но, как и в отмеченном выше случае с современным переводчиком Парни, воспроизвел Онегинскую строфу в другом месте (часть 2,

<sup>4</sup> Перевод этих строк (наш), передающий конфигурацию рифм, — следующий:

Столь сладостно рассвет сиял —  
Кто стар и слаб, пусть мирно спит,  
А я не мог; меня смущал  
Полей и волн роскошный вид:  
В ответ не слышно ничего  
Стенаньям сердца моего —  
Томительно и тяжело мне  
С собою быть наедине.  
И я Зулейки сон прервал,  
Войдя в гарем; в замке, скрипуч,  
Мне путь открывши, шелкнул ключ,  
Я с нею в рошу убежал,  
Пока дремал твой верный страж, —  
И весь цветущий мир стал *наш*.

глава 24, от стиха «И он как вихрь на склон прибрежный» до «Летят на белых парусах»<sup>5</sup>, где в оригинале у Байрона нет Онегинской строфы. Заметим попутно, что в поэме Байрона «Паризина» имеется своеобразный вариант «испорченной» Онегинской строфы — с «лишним» (искажающим формулу) стихом в ее середине: IX главка поэмы.

Кстати, Козлов, упомянутый здесь как переводчик Байрона, и в своих оригинальных стихах использовал форму Онегинской строфы. В этой связи можно сослаться на его поэму «Наталья Борисовна Долгорукая» (часть вторая, начало 12-й главки). Поэма написана в 1827 году, но и в ранних стихах Козлова встречается нечто аналогичное. Так, в стихотворении «К другу В. А. Ж.» предположительно датированном 1822 годом, есть в одном месте «Онегинская» конфигурация рифм: от стиха «Я слышу дивный арфы звон» до стиха «Рассказ деяний знаменитых». Правда, здесь Онегинская строфа имеет как бы «перевернутый» вид: там, где известной нам формуле соответствовал бы женский стих, у Козлова дан мужской, и наоборот — аБаБвВГГдЕЕдЖЖ «вместо» АбАбВВгГдЕеДжж (где строчная буква означает мужской стих, прописная — женский). Впрочем, сам Пушкин — в схематическом наброске, намечающем строфическую форму задуманного романа в стихах, цифрами и двумя-тремя словами по-французски не указал порядок расположения мужских и женских рифм<sup>6</sup>. Пушкинской схеме, таким образом, в равной мере соответствует любая строфа из «Онегина» и указанное место из стихотворения Козлова.

Подобные «перевертыши» Онегинской строфы отмечены нами и в поэме Пушкина «Руслан и Людмила»: от стиха «Ты, слушая мой легкий вздор» до стиха «Не шевелится шлем косматый!», от стиха «Бледнела утренняя тень» до стиха «И видят: в поле меж врагами...» (песнь шестая). Но, что еще более интересно: в «Руслане и Людмиле», написанной в 1820 году, т. е. за три года до начала работы над «Онегиным» — есть и Онегинская строфа в «чистом» виде, с правильным порядком женских и мужских рифм.

<sup>5</sup> И. И. Козлов. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960, стр. 366.

<sup>6</sup> См. В. В. Томашевский. Стих и язык, стр. 294, 295.

За отдаленными горами  
Нашли мы роковой подвал;  
Я разметал его руками  
И потаенный меч достал.  
Но нет! судьба того хотела:  
Меж нами ссора закипела —  
И было, признаюсь, о чем!  
Вопрос: кому владеть мечом?  
Я спорил, карла горячился;  
Бранились долго; наконец,  
Уловку выдумал хитрец,  
Притих и будто бы смягчился.  
— Оставим бесполезный спор,—  
Сказал мне важно Черномор...

(песнь третья)

В «Полтаве» — Пушкин ко времени работы над этой поэмой владел формой Онегинской строфы уже в совершенстве — такие конфигурации встречаются чаще. Укажем в песни первой отрывки от стиха «Покрыв семью свою позором» до стиха «Как некий дух, ему она...», от стиха «Он, думой думу развивая» до стиха «Гнушась мнимой клеветой», в песни второй — от стиха «И с сокрушением сердечным» до стиха «Я отвечал уже: ступай...», в песни третьей — («перевертыш») — от стиха «Смущенный взор изобразил» до стиха «Отряды конницы летучей».

Известно немало подражаний пушкинскому роману «Евгений Онегин». В некоторых из них соблюдена форма Онегинской строфы: такова лермонтовская «Тамбовская казначейша», известная пародия Д. Д. Минаева. В ряде же случаев сознательная ориентация на «Онегина» не связывала русских авторов необходимостью придерживаться пушкинской строфической формулы. Напомним о поэме А. И. Полежаева «Сашка», в которой есть явные реминисценции из «Онегина», но нет онегинской строфики, или о пародии неизвестного автора, которая называется «Иван Алексеевич, или Новый Евгений Онегин»<sup>7</sup>.

Однако пародии и подражания — не столь уже интересный для нашей темы материал, поскольку выявление в нем Онегинской строфики требует не специального исследования, не поиска, а всего лишь беглого взгляда

<sup>7</sup> Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.). Библиотека поэта. Л., 1960, стр. 307, 308,

да: имеется или отсутствует в данном памятнике данная строфа. Другое дело — произведения, которых соотнесенность с пушкинским романом не дает о себе знать явно. Случаи использования в них Онегинской строфы представляют особый интерес. Подчас в таких произведениях Онегинская строфа как бы замаскирована, причем способы и приемы маскировки могут быть самыми различными. Приведем несколько примеров из поэзии послепушкинской поры.

В 1846 году написана, а в 1859 году напечатана поэма Н. М. Языкова «Липы». Она вся состоит из Онегинских стрóf, однако, выдержана в размере не четырехстопного, а пятистопного ямба. «Лишняя» стопа в каждом стихе влияет на общее впечатление и делает почти незаметным строфическое сходство «Лип» с «Онегиным». К тому же Языков не во всех случаях обособил свои четырнадцатистишия в виде отдельных абзацев, а в одном случае даже выделил в качестве абзаца всего три стиха, что совсем уж затемняет «внешнее» строфическое сходство его поэмы с пушкинским романом.

Огарев вторую главку поэмы «Тюрьма» начал «перевертышем» Онегинской строфы того же типа, какой мы наблюдали в раннем стихотворении Козлова и в «Руслане и Людмиле» Пушкина: от стиха «Широкий, плоский двор. Кругом...» до стиха «Нет! Век солдата не отраден!» Возможно, это и чистая случайность.

Наконец, как особенно любопытный факт, отметим в стихотворении Некрасова «Поэт и гражданин» наличие замаскированной Онегинской строфы (вернее — ее знакомой уже нам модификации аБаБввГГдЕЕдЖЖ), мотивированное отчасти тем, что Поэт, герой некрасовского стихотворения, ссылается на стихи Пушкина (хотя и не на «Онегина»), видя в них образец совершенства и нравственное руководство. Вот как начинается заключительный монолог Поэта:

Не мудрено того добить,  
Кого уж добивать не надо.  
Ты прав: поэту легче жить —  
В свободном слове есть отрада.  
Но был ли я причастен ей?  
Ах, в годы юности моей,  
Печальной, бескорыстной, трудной,  
Короче — очень безрассудной, —  
Куда ретив был мой Пегас!

Не розы — я влетал крапиву  
В его размашистую гриву  
И гордо покидал Парнас.  
Без отвращения, без боязни  
Я шел в тюрьму и к месту казни...

Маскировка весьма искусная! (Хотя, с другой стороны, Некрасов вовсе не скрыл «присутствия» Пушкина и пушкинской темы в «Поэте и гражданине»). Онегинская строфа оказалась фактически неразличимой в обратном ракурсе рифм, в ее слитности с остальным текстом и незамкнутости ритмико-интонационного периода в четырнадцатом стихе — период замыкается несколькими стихами ниже. Однако поскольку у Пушкина в «Онегине» встречаются такого же типа enjambements, то можно считать, что отмеченная некрасовская «вольность» не разрушает Онегинскую строфическую форму, а лишь способствует ее сглаживанию, делает ее незаметной.

Мы рассмотрели некоторые факты из истории Онегинской строфы, намеренно минуя самый центр этой обширной темы — роман Пушкина «Евгений Онегин», достаточно обстоятельно в этом плане исследованный. Нас более интересовало то, что было «до» и «после». Особенно «до», поскольку, не оспаривая пушкинского приоритета в «изобретении» Онегинской строфы, представлялось в то же время необходимым сделать ряд уточнений, касающихся ее европейской предыстории, в том числе и предшествующей русской традиции.

Но, завершая эту статью, мы все-таки вернемся именно к Пушкину, к «Онегину», с той целью, чтобы сделать некоторые уточнения, касающиеся строения Онегинской строфы в пушкинском романе. Пусть это будет своего рода маленьким теоретическим приложением к нашей отнюдь не теоретико-стиховедческой (скорее историко-стиховедческой) работе. Хотелось бы указать на то, что формула, которой обычно мы пользуемся для обозначения Онегинской строфы, оправдывает себя не во всех случаях, не передает имеющих место в пушкинском тексте строфических модификаций. Согласно ей, Онегинская строфа насчитывает 7 рифм: А, б, В, г, Д, е, ж. Практически же рифм может быть меньше (одна и та же рифма может повторяться в строфе дважды). В первой главе «Онегина», состоящей из 60 строф, имеются 9 строф с шестью (вместо семи) рифмами. Конфигура-

ции их таковы: АБАБВВггДббДее (строфы XX, L, LVII), АБАБВВггДееДгг (III, XXXIII), АБАБВВггДееДбб (XXIII, XLIV), АБАБВВггДггДее (XLIX), АБАБВВббГддГее (XI). Подобные явления можно наблюдать и в других главах. Бывает, что повторяются не мужские, как в первой главе, а женские рифмы: АБАБВВггВддВее (глава третья, XXIII). И более того, нам известны случаи, когда в строфе даже не 6, а всего лишь 5 рифм: АБАБААббВггВдд (глава четвертая, XXXI и глава пятая, X). Воспроизведем тексты этих строф параллельно.

Не мадригалы Ленский пишет  
 В альбоме Ольги молодой;  
 Его перо любовью дышит,  
 Не хладно блещет остротой;  
 Что ни заметит, ни услышит  
 Об Ольге, он про то и пишет:  
 И полны истины живой  
 Текут элени рекой.  
 Так ты, Языков вдохновенный,  
 В порывах сердца своего,  
 Поешь, бог ведает, кого,  
 И свод элегий драгоценный  
 Представит некогда тебе  
 Всю повесть о твоей судьбе.

Татьяна, по совету няни  
 Сбираясь ночью ворожить,  
 Тихонько приказала в бане  
 На два прибора стол накрыть;  
 Но стало страшно вдруг

Татьяне...  
 И я — при мысли о Светлане  
 Мне стало страшно — так и  
 быть...

С Татьяной нам не ворожить.  
 Татьяна поясок шелковый  
 Сняла, разделась и в постель  
 Легла. Над нею вьется Лель,  
 А над подушкою пуховой  
 Девичье зеркало лежит.  
 Утихло все. Татьяна спит.

Итак, большая половина и той и другой строфы строится на повторяющихся рифмах: АБАБААбб... Если не столь устойчивые повторения рифм в строфах первой главы еще допустимо было бы объяснить чистой случайностью (мол, «недорассчитал» Пушкин), то здесь уже, очевидно, вполне сознательное нагнетение идентичных созвучий, тем более, что в качестве рифмуемых фигурируют порой одни и те же слова: *пишет* — *пишет*, *ворожить* — *ворожить* — явление тавтологической рифмы.

А бывает, что и нет тавтологической рифмы, и даже вообще никакой рифмы (разумеется, там, где ей и не положено быть), но в концовки стихов выдвинуты формы одного и того же слова или же слова однокорневые и потому явно созвучные: например, в пределах одной строфы — «Мы все учились понемногу» и «Онегин был по мненью многих», в пределах другой — «Высокой страсти не имея» и «Когда простой продукт имеет». Общая же формула Онегинской строфы этих оттенков не передает, не говоря уж о менее заметных и слышных звуковых со-

ответствиях. Что же делать? Отказываться вообще от формулы, третируя ее как бессильную? Нет, совершенствовать ее. Иметь в виду, что АБАБВВггДееДжж — это всего лишь контрольный ряд — и искать приемы и способы буквенного или какого-то иного кодирования всевозможных строфических модификаций. По-видимому, это и есть наиболее перспективный путь дальнейшего изучения Онегинской строфы, ведущий от общеизвестных истин в область неизведанного. И вопрос о том, как Пушкин варьировал строфические формы «Онегина», представляется нам отнюдь не менее важным (хотя и не таким щекотливым), нежели вопрос о пушкинском приоритете в изобретении Онегинской строфы, затронутый в начале нашей статьи.

**ИЗ ИСТОРИИ РАБОТЫ А. С. ПУШКИНА  
НАД СЮЖЕТОМ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»**

**(Альбом Онегина)**

В последнее время внимание исследователей «Евгения Онегина» все больше привлекает структура романа; при этом отдельные исследователи склонны недооценивать роль сюжета в композиции «Евгения Онегина». В качестве основных структурных принципов романа они называют такие, как «внефабульность, совмещенная действительность автора и героев, фрагментарность, зависящая от графических эквивалентов текста, и т. д.»<sup>1</sup> и почему-то не учитывают зависимость этих принципов от идейно-художественного замысла Пушкина в «Евгении Онегине» и особенностей развития сюжета. При подобном подходе к анализу структуры «Евгения Онегина» составляющие ее фрагменты (строфы, главы, тематически законченные куски текста и т. д.) неожиданно приобретают самостоятельность и свободу перемещения внутри художественного текста<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ю. Н. Чумаков. Состав художественного текста «Евгения Онегина». В сб.: «Пушкин и его современники». Уч. зап. ЛГПИ им. А. Герцена, № 434. Псков, 1970, стр. 24.

<sup>2</sup> Так, например, исходя из мысли о «внефабульном построении «Онегина», Ю. Н. Чумаков говорит, что строфы об Одессе из исключенной Пушкиным восьмой главы романа помещены автором в особый раздел «Отрывки из путешествия Онегина», вслед за замечаниями к роману, не вынужденно, под давлением обстоятельств, но потому, что «Пушкин хотел осуществить такой пропуск». «Во многом благодаря отрывкам из путешествия «Евгений Онегин» осуществляется как роман открытых и непредвиденных возможностей» (ук. соч., стр. 26). По нашему же мнению, «Отрывки из путешествия Онегина», действительно, входят в состав романа, но только не как «истинный конец» его, а как своеобразно включенное (без номера) большое примечание к XIII строфе восьмой главы романа.

Между тем история создания «Евгения Онегина» не подтверждает этой точки зрения и свидетельствует о том, что местоположение любого фрагмента романа в пределах основного текста зависит от авторского идейного задания, находящего свое воплощение, в частности, в единственно возможной логике сюжетного развития.

Интересный материал для подобных утверждений дает, например, история создания седьмой главы романа и не вошедшего в нее альбома главного героя.

Альбом Онегина впервые был опубликован в первом посмертном собрании сочинений Пушкина (т. IX, 1841 год). С тех пор его многократно перепечатывали, а в наше время этот законченный фрагмент, как правило, печатается в разделе «Из ранних редакций».

Пушкин написал альбом Онегина в 1828 году, обдумывая композицию и сюжет второй части «Евгения Онегина», во время работы над седьмой главой романа. Надо полагать, что еще в марте 1828 года вторая часть романа представлялась Пушкину состоящей минимум из шести глав, потому что в конце шестой главы, вышедшей из печати 23 марта, было написано: «Конец первой части» (VI, 641)<sup>3</sup>. По-видимому, к этой поре относился «первоначальный замысел», известный из воспоминаний М. Юзефовича, по которому «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов».

Седьмая глава, открывающая вторую часть романа, создавалась уже в иной исторической ситуации, наступившей после разгрома восстания декабристов. Чтобы понять характер и особенности нового исторического периода, а затем выразить свои впечатления о нем в очередных главах романа, требовалось время. Видимо, поэтому между написанием шестой и седьмой глав прошло два года. Интерес поэта к современности настоятельно требовал выхода героев его романа из усадебного уединения на широкие просторы России, а может быть также и за ее пределы. Действие романа должно было рано или поздно переместиться в Москву и Петербург.

---

<sup>3</sup> Все цитаты даются по изданию: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т. и Справочный том. М.—Л., 1937—1949, 1959, с указанием в тексте римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

Незадолго до начала работы над седьмой главой (август 1827, Михайловское) Пушкин еще не определил до конца ее состав и последовательность расположения отдельных фрагментов. Так, например, в 1827 году в «Московском вестнике», № 6 (цензурное разрешение от 21 февраля) он опубликовал строфы об Одессе под заглавием «Одесса» (из седьмой главы «Евгения Онегина») с указанием нумерации строф: с I по XIV. Возможно, что строфами об Одессе первоначально предполагалось начать седьмую главу. В начале 1828 года в «Московском вестнике», № 1 (цензурное разрешение от 9 января) появилось лирическое отступление о Москве (будущие XXXVI—XXXIX строфы седьмой главы), а также стихи о приезде Татьяны в Москву (будущие XLIV—LIII строфы седьмой главы). Опубликованный фрагмент был озаглавлен: «Москва. (Из Евгения Онегина)» и нумерации строф не имел. По-видимому, в то время Пушкин еще не решил окончательно вопрос о том, войдут ли эти строфы в состав седьмой главы.

Однако до 19 февраля 1828 года начало главы определилось: поэт написал I—XII строфы, в которых завершилась сюжетная линия: Ленский—Ольга. 19 февраля 1828 года началась работа над развитием сюжетной линии Татьяны. Пушкин пишет XIII—XXI строфы о страданиях своей героини, оставшейся в деревне в полном одиночестве, и о посещении ею кабинета Онегина. Среди книг Онегина Татьяна неожиданно нашла его дневник, черновой текст которого Пушкин создал тогда же, вслед за XIII—XXI строфами о Татьяне.

Позже, в Малинниках, Пушкин написал XXII—XXIV строфы о чтении героиней книг Онегина. Первая черновая редакция мотива книг о «современном человеке» — черновик XXII строфы — возникла, очевидно, в августе 1828 года. Она существенно отличается от второй редакции — черновик XXII, XXIII и XXIV строф, — которая возникла до 27 октября 1828 года.

В первой редакции среди авторов книг, принадлежащих Онегину —

Юм, Робертсон, Руссо, Мабли,  
Барон д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций,

Лок, Фонтенель, Дидрот,  
Ламот,  
Гораций, Кикерон, Лукреций  
(VI, 438)

выделялись имена крупнейших представителей французского Просвещения XVIII в., в том числе и тех, кто подготовил идеологически Французскую буржуазную революцию 1789—1794 годов.

В окончательной редакции Пушкин дает характеристику только нескольких художественных произведений новейшей романтической школы, Татьяне прежде неизвестных. Евгений «из опалы исключил» и возил с собою: «Певца Гяура и Жуана, ||Да с ним еще два-три романа,|| В которых отразился век».

В это время Пушкин намеревался с середины главы переключить внимание читателей на Онегина. Сразу же за черновыми XXII—XXIV строфами с характеристикой «современного человека» была написана строфа, в которую был введен мотив путешествия Онегина.

С ее открытием поздравим  
Татьяну милую мою —  
И в сторону свой путь направим,  
Чтоб не забыть о ком пою.  
Убив неопытного друга,  
Томленье сельского досуга  
Не мог Онегин перенести.  
Решился он в кибитку сесть —  
Раздался колокольчик звучный.  
Ямщик удалый засвистал,  
И наш Онегин поскакал  
Искать отраду жизни скучной —  
По отдаленным сторонам,  
Куда не зная точно сам

(VI, 442)

Пушкин некоторое время колебался в выборе источника новых впечатлений Татьяны об Онегине — альбом или книги.

В черновой рукописи после XXI строфы («Татьяна тихо удалась») (VI, 429) следовала никак не подготовленная предшествующим текстом XXIа строфа с описанием внешнего вида альбома («В сафьяне по краям закован»), после которой шел черновой текст альбома. Так, если в XXI строфе сказано:

Потом за книги принялась.

И ей открылся мир иной,

то в следующей XXIa речь шла не о книгах, а об альбоме:

В сафьяне<?> по краям закован,  
Сомкнут серебряным замком,  
Он был исписан, изрисован  
Рукой Онегина кругом.

(VI, 430)

Только из конца строфы читатель узнает, что речь идет о «дневнике мечтаний и проказ» Онегина.

В черновой рукописи Пушкин намеревался было сказать, что, обратившись к книгам героя, Татьяна увидела среди них его дневник, и он привлек ее внимание. Так, в черновике XXI строфы были зачеркнутые варианты 9-ой и 10 строк:

- а. Потом взялась она за книги,  
Но тут ее остановил
- б. Потом взялась она за книги,  
Но тут Татьяна

и окончательно в черновике:

Потом за книги принялась,  
Хотя ей было не до них

(VI, 429—430)

Намерение мотивировать введение альбома угадывается также в зачеркнутых вариантах начала строфы XXIa.

- а. Сказал ли я иль нет, не знаю,  
Но должно знать
- б. Альбом был по краям

И окончательно в черновике:

В сафьяне<?>по краям закован

(VI, 430)

В Малинниках же, после создания строф о книгах Онегина, прочитанных Татьяной, Пушкин доработал альбом и перебелил его (после 27 октября до 4 ноября 1828 года). По-видимому, он еще думал включить альбом Онегина в 7-ю главу (хотя окончательный вариант фрагмента о книгах уже был создан), потому что пронумеровал строфы, предшествующие дневнику (как это он обычно делал в белых рукописях): XXI — «Татьяна с ключницей простилась», XXII — «Опрятно по краям окован». Можно предположить, что колебания в выборе между альбомом и книгами не оставляли Пушкина

даже при перебеливании альбома и предшествующих ему двух строф. Так, сперва Пушкин переписал XXI строфу о книгах, затем он перебелил XXII строфу об альбоме. По-видимому, переписав эту строфу, поэт тогда же внес исправления в предшествующую XXI строфу. Он включил в нее упоминание об альбоме, оказавшемся между книг Онегина.

Потом за книги принялася,  
Хотя ей было не до книг,  
И вдруг открылся между их  
Альбом — и чтенью предалася  
Татьяна жадною душой,  
И ей открылся мир иной.

Тем самым была установлена смысловая связь между XXI и XXII строфами, которой не было ни в черновике, ни в перебеленном сначала тексте этих строф.

По всей вероятности, очень скоро он перечеркнул XXII строфу крест-накрест, а также несколькими вертикальными линиями<sup>4</sup> и восстановил с новыми добавлениями первоначальное чтение 9—12 стихов перебеленной XXI строфы:

Потом за книги принялася.  
Сперва ей было не до книг.  
Но показался выбор их  
Ей странен — чтенью предалася  
Татьяна жадною душой,  
И ей открылся мир иной.

Таким образом, в Малинниках на завершающей стадии работы над седьмой главой (после устойчивых колебаний) Пушкин отказался от включения в роман альбома Онегина. В этой же рабочей тетради, перебелив альбом, поэт неожиданно начал работать над черновиком будущей XXV строфы<sup>5</sup>. В этой строфе завершаются раздумья Татьяны об Онегине после знакомства с его книгами:

Часы бегут. Она забыла,  
Что дома ждут ее давно.  
Ужель загадку разрешила...  
Ужели слово найдено...

(VI, 617)

<sup>4</sup> В полном собр. соч. А. С. Пушкина в 16-ти т., (т. VI, стр. 613) не оговорено, что XXII строфу поэт зачеркнул.

<sup>5</sup> Этот черновой текст XXV строфы ошибочно печатается в разделе беловых рукописей (VI, 617) и отсутствует в разделе черновиков седьмой главы (VI, 442).

Работа над этой строфой свидетельствует, что Пушкин принял важное решение относительно дальнейшего развития сюжета: не переключать внимание с середины седьмой главы на Онегина, а продолжать разрабатывать тему Татьяны.

В эти же дни Пушкин записывает на второй странице второго чернового автографа «Анчара» (ПД — 102) слева от восьмой строфы и перпендикулярно к ней столбиком пункты плана окончания седьмой главы:

[Цыганка]  
[Зима]  
Дорога  
Москва  
Генерал  
Одесса

(Справочный том, 47)

План предшествовал окончанию работы над седьмой главой. Теперь ее предполагалось закончить строфами об Одессе, которые два года назад предназначались для начала главы. Если фрагменты о Москве и о пребывании в ней Татьяны, а также об Одессе были уже давно написаны и опубликованы, то строфы ХХІХ—ХХХV, LIV, в которых нашли воплощение пункты: «зима», «дорога» и «генерал», — Пушкин написал очень скоро после составления плана. При этом, дописывая окончание главы, Пушкин принял еще одно решение: строфы об Одессе в седьмую главу не вводить, а упоминание о героине, знаменующее возврат к теме Онегина, перенести из ХХІVа строфы чернового текста в последнюю — LV строфу окончательной редакции этой главы. Тем самым наметившийся было в черновике ХХІVа строфы мотив странствия Онегина был исключен из седьмой главы и развернут позже в большую картину путешествия Онегина в восьмой главе, куда попали и строфы об Одессе.

Все эти существенные изменения в развитии сюжета седьмой главы были осуществлены в очень короткий срок во второй половине октября 1828 года. Если переезд героини романа в древнюю столицу не был новостью для читателей, то предстоящее замужество ее после того, что было известно о Татьяне из опубликованных ранее глав и строф романа, выглядело неожиданным не только для читателей, но даже для самого

Пушкина. По-видимому, тогда он и сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она—замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее»<sup>6</sup>.

Такова в общих чертах история создания седьмой главы и альбома Онегина.

\*       \*  
\*

Альбом Онегина был исключен из седьмой главы и вообще из романа после долгих раздумий, и связано это было с изменением планов дальнейшей работы над произведением. Очевидно, во второй половине 1828 года Пушкин стал серьезно сомневаться в том, что он сможет осуществить первоначальный замысел романа из 12 глав, по которому в одной из очередных глав предполагалось говорить о восстании декабристов. Эти сомнения были вызваны как общей неблагоприятной политической обстановкой в стране, так и личными неприятностями: следствие по делу о принадлежности Пушкину «Андрея Шенье», а позже — «Гавриилиады»; установление тайного полицейского надзора; усиление цензурного гнета — требование для Пушкина «предварительной обычной цензуры», кроме царской, и др.<sup>7</sup> В письме Вяземскому от 1 сентября 1828 года из Петербурга Пушкин писал: «Ты зовешь меня в Пензу, а того и гляди, что я поеду далее. Прямо, прямо на восток» (XIV, 26). В эти же дни, работая над «Полтавой», Пушкин рисует в черновиках фигуры повешенных.

В октябре 1828 года определился план окончания романа в составе девяти глав: Татьяна переезжает в Москву и выходит замуж (седьмая глава), Онегин отправляется в путешествие по России (восьмая глава), после которого в Петербурге герои встречаются в последний раз и между ними происходит последнее объяснение (девятая глава). Этот замысел нашел свое отражение и в проекте издания сочинений Пушкина,

<sup>6</sup> Г. А. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. В кн.: «Толстовский ежегодник. 1912 г.». Издание Общества Толстовского Музея в Петербурге и Толстовского Общества в Москве. М., 1912, стр. 58.

<sup>7</sup> См. черновое письмо Пушкина Бенкендорфу от второй половины августа 1828 года (XIV, 25).

который, очевидно, возник в феврале — марте 1829 года и тогда же был сообщен Плетневу<sup>8</sup>. Но, пожалуй, самые веские доводы в пользу окончательного решения о романе из девяти глав можно найти, анализируя работу поэта над последними главами своего произведения и прежде всего над седьмой главой.

Сюжет «Евгения Онегина», как известно, строится на любовном конфликте. В соответствии с авторским замыслом главные герои романа должны были в определенные моменты развития действия объясняться. Особенности избранного Пушкиным сюжета давали ему возможность приблизить или отдалить сроки этого очередного личного объяснения. Давно уже отмеченное исследователями своеобразие сюжетного движения в романе состоит в том, что герои очень редко встречаются и почти не разговаривают, хотя образ Онегина постоянно присутствует в мыслях Татьяны (письмо Татьяны, сон героини, чтение книг Онегина). Посещения ею кабинета Онегина и чтение его книг — важная веха в развитии основного конфликта в романе и сюжетной линии героини. Эти обстоятельства «приготовили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина»<sup>9</sup>.

Первоначально же, как мы видели, Татьяна должна была составить себе представление об Онегине не столько по его книгам, о которых Пушкин сперва упоминал лишь в самой общей форме, сколько по его дневнику. Читая альбом молодого Онегина уже в новой редакции (VI, 613—617), Татьяна узнала бы, что Онегин находится в разладе с обществом и одинок в нем; что в свете его не любят за ум и за острый язык (новый вариант «Горя от ума»); что он добр (альбомные записи 1-я и 6-я); что общество опустошает и ожесточает пылкие души людей типа Онегина («в волненье жизни... мертвец и ветреный и нежный нрав» — запись 4-я). Ей бы открылась душа молодого Онегина

---

<sup>8</sup> См. письмо Плетнева от 29 марта 1829 года — «проект твоего нового издания хорош» (XIV, 41). См. также в кн.: «Ручкою Пушкина». (М., 1935), где цена «Евгения Онегина» в списке произведений обозначена — 45 руб., т. е. по 5 руб. за каждую из девяти глав (стр. 245).

<sup>9</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. VII. М., 1955, стр. 498.

до кризиса, о котором автор рассказал в первой главе, — человека умного, наблюдательного, пылкого, влюбленного; она узнала бы о том, что Онегин был увлечен замужней Р. С., что он умел поэтично и искренне отозваться о предмете своего увлечения (записи 5-я, 6-я, 9-я, 10-я, 11-я). Она бы обнаружила примеры колких суждений и злословия Онегина (муж Р. С. «чином от ума избавлен», женщины света «родились для гаремов иль для неволи теремов» и т. д.).

Этих знаний о главном герое романа и светском обществе Татьяне было бы недостаточно, чтобы она существенно приблизилась к правильному пониманию Онегина и причин, сформировавших этот тип на русской почве, как это отчасти произошло после чтения его книг. Зато она еще раз убедилась бы в том, что у Онегина есть нечто общее с ней (например, одиночество, доброта), а также и в том, что Онегин, действительно, не похож ни на Грандисона, ни на Сен-Пре, по образцу которых она нарисовала в своем воображении образ идеального молодого человека. Вообще получило бы новое подкрепление и дальнейшее развитие то полное загадок представление, которое сложилось у нее об Онегине после его «проповеди» в саду и посещения дома Лариных в день именин Татьяны.

Романтические же произведения, прочитанные Онегиным и сохранившиеся в его кабинете, «в которых отразился век и современный человек ||Изображен довольно верно», отчасти приоткрыли ей «тайну» Онегина. Читая новые для нее романы, сохранившие «отметку резкую ногтей» их владельца, деревенская барышня, не искушенная знанием жизни светского общества, приняла Онегина за подражание героям романтических произведений начала века. А этот мир ей чужд. Предчувствие того, что «не может он мне счастья дать», стало теперь уверенностью.

Чтение только дневника не дало бы оснований думать об Онегине как о подражании или как о «пародии». В этой связи мы не можем согласиться с А. И. Гербстманом, который пишет: «Если бы писатель, описывая в седьмой главе посещение Татьяной кабинета Онегина в его поместье, предоставил ей возможность проникнуть в его внутренний мир не по отметкам на полях прочитанных книг, а по «альбому Онегина», как это перво-

начально и предполагал автор, она все равно должна была бы придти к тем же самым выводам, к каким пришла в печатном тексте седьмой главы:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье...

Для постановки подобных вопросов у Татьяны, несомненно, имелись достаточные основания. Так, запись 7-я в «Альбоме Онегина» в белой рукописи полна презрения к русской литературе, якобы плетущейся в хвосте у зарубежной<sup>10</sup>. Нам представляется, что едва ли правильно говорить о презрении Онегина к русской литературе на основании этой записи. Пушкин в заметке «Причинами, замедлившими ход нашей словесности» писал в 1824—1825 годах примерно то же самое: «У нас еще нет ни словесности, ни книг, все наши знания, все наши понятия с младенчества почерпнули мы из книг иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке; просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных; и леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы уже давно готовы и всем известны» (XI, 21)<sup>11</sup>.

Читая альбом Онегина, Татьяна приблизилась бы к правильному пониманию героя, хотя он продолжал бы

---

<sup>10</sup> А. И. Гербстман. «Евгений Онегин» и «Зеленая лампа» (материалы к диссертации). Алма-Ата, 1957, стр. 25.

<sup>11</sup> См. также письмо Пушкина Вяземскому из Михайловского от 13.VII 1825 года: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться на подобии французского (ясного точного языка прозы — т. е. языка мыслей). Об этом есть у меня строфы 3 и в «Онегине» (XIII, 187). Пушкин имел в виду XXXI и XXXII строфы в белой рукописи третьей главы романа, которые были зачеркнуты и часть стихов из которых позже перешла в альбом Онегина. (См. VI, 583).

оставаться для нее в большей или меньшей мере загадкой. Не решив же для себя, что ж он такое, и не определив своего отношения к нему после того, что ей стало известно об Онегине во время его пребывания в деревне, посещения их дома и из его дневника, Татьяна внутренне не подготовилась бы к столь быстрому решению выйти замуж. Она, очевидно, более решительно сопротивлялась бы настояниям матери уехать в Москву, ее мольбам «с слезами заклинаний» согласиться на замужество.

Для полного представления о характере Онегина Татьяне нужно было бы прочитать и книги с его пометами, и его альбом как важное к ним дополнение. Но в этом случае нарушился бы один из основных принципов сюжетного развития в романе, основанный на взаимном непонимании главными героями друг друга и на преодолении этого непонимания только при их последней встрече; стали бы невозможными восьмая и девятая главы в том виде, в каком они известны нам.

Альбом Онегина становился излишним и в том случае, если бы Пушкин адресовал его не Татьяне, а читателям (как это одно время предполагалось). Дело в том, что в процессе создания дневника Онегина и строф о «современном человеке» Пушкин уточнял свои представления о герое времени. Обращает внимание широта замысла поэта — связать образ Онегина с европейской традицией в изображении «сына века», показать его как тип не только русский, но и европейский, отражающий общие закономерности в развитии русской и европейской действительности первой трети XIX века. Роман «Евгений Онегин» приобретал общеевропейские масштабы в изображении героя времени, а русская литература становилась в один ряд с передовыми европейскими литературами. Размышляя над образом Онегина, Пушкин как бы проверяет вопросами Татьяны свою концепцию «героя времени».

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

XXV

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

В свете авторских оценок героя, которые Пушкин дает на протяжении романа, ясно, что Онегин для автора — не пародия. Татьяна же, как мы отметили выше, вполне естественно могла подумать и подумала об Онегине как о пародии. В этом заключалась одна из ее ошибок в понимании и оценке Онегина, как это хорошо показал С. М. Бонди<sup>12</sup>.

В вопросах Татьяны проявилась одна из особенностей реализма Пушкина. В первых главах романа поэт как бы наблюдал своего героя со стороны: как он выглядит, что и как говорит, чем занимается. Теперь же автор как бы суммирует впечатления об Онегине, стремится осмыслить его как характерное явление современной ему действительности. При этом Пушкин как бы приглашает своих читателей задуматься вместе с ним над вопросами Татьяны, вновь и вновь проанализировать и оценить поведение героя, его образ мыслей.

Поставив Онегина в один ряд с героями века в других западных литературах (например, с Чайльд Гарольдом Байрона или Адольфом Бенжамена Констана), Пушкин сделал важный шаг в обобщении сущности Онегина как типа не только русской действительности. В соответствии с такой обобщающей оценкой героя мотив путешествия Онегина, очевидно, только намечавшийся в седьмой главе (см. пункт плана — «Одесса» и оставшуюся в черновике строфу XXIVa), приобрел в глазах автора большое самостоятельное значение. Пушкин нашел важный, хотя и не новый сюжетный ход, давший ему возможность показать общественную подоснову переживаний Онегина. Если бы Пушкину разрешили выехать в Европу, чего он безуспешно добивался в 1828 году, то Онегин, по всей вероятности, последовал бы за автором.

Альбом Онегина вместе с характеристикой «современного человека», став средоточием раздумий автора о взаимоотношениях героя и общества уже в последкабрьский период, как бы превратился в предварительный набросок для себя развивающегося характера Онегина. Действительно, в альбоме мы находим ряд

---

<sup>12</sup> См. С. М. Бонди. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М., 1957, стр. 30.

мотивов и сюжетных ситуаций, развитых позже в восьмой и девятой главах романа.

1. Защита Онегина от нападок света (в характеристике героя от I лица — запись 1-я):

Меня не любят и клеветуют,  
В кругу мужчин несносен я.  
Девчонки предо мной тренежут,  
Косятся дамы на меня.  
За что? За то, что разговоры  
Принять мы рады за дела

и т. д.

Позже эта характеристика прозвучит уже в авторском отступлении (VIII глава, IX строфа).

2. Роман Онегина с замужней Р. С. В образе Р. С. намечен ряд особенностей, которыми позже Пушкин наделит Татьяну — знатную даму («какая вольность в обхождении, в улыбке, в томном глаз движении какая нега и душа!», она понимает Онегина (как поймет его в конце романа Татьяна): «И знали ль вы до сей поры, что просто — очень вы добры?». Мотив ухаживания за Р. С. будет развит в девятой главе уже применительно к Татьяне. По всей вероятности, Онегин написал любовное письмо Р. С.: «— — — я вас люблю etc» (запись 10-я). В этой записи можно видеть «зерно» будущего письма Онегина Татьяне.

В свое время М. Гофман заметил: «Запись эту нельзя понимать, как подлинную запись в альбоме Онегина, потому что так обыкновенно Пушкин записывал для памяти уже написанные, хорошо известные ему стихи (так в рукописи Рум. Музея записано «Сокровища родного слова»). Тире перед «я вас люблю» указывают на пропуск каких-то стихов (может быть, в силу того, что они требовали переделки, приспособления), «etc» — говорит о том, что после «я вас люблю» должны также следовать стихи. По аналогии с 7-й записью («Сокровища родного слова»), в которой поэт повторил одну из откинутых строф третьей главы (XXVIa), возможно, искать и 10-ю запись альбома в пропущенных строфах. Кажется, мы и нашли ее в той же третьей главе (XXIIIa строфа):

Но вы кокетки записные,  
Я вас люблю — хоть это грех.  
Улыбки, ласки заказные  
Вы расточаете для всех.

Ко всем стремите взор приятный,  
Кому слова невероятны,  
Того уверит поцелуй.  
Кто хочет — волен: торжествуй.  
Я прежде сам бывал доволен  
Единым взором ваших глаз,  
Теперь лишь уважаю вас,  
Но холодной опытностью болен  
И сам готов я вам помочь,  
Но ем за двух и сплю всю ночь.

Конечно, высказанное нами предположение может быть только предположением, тем более, однако, вероятным, что эта строфа вполне подходит к альбому Онегина (возможно, что Пушкин несколько переделал бы эту строфу, и в частности — первый стих ее)<sup>13</sup>.

Предположение М. Гофмана нам кажется спорным. Обращаясь к альбому Онегина, Пушкин его перебелил. Эту новую редакцию дневника можно рассматривать как текст завершённый. Пушкин внес в беловик альбома 7-ю запись (условно помеченную в черновике альбома несколькими словами), выбрав уже готовый и сравнительно большой текст из зачеркнутых XXXI и XXXII строф беловика третьей главы. Можно предположить, что то же самое он проделал бы и с записью 10-й (т. е. переписал бы и XXVII зачеркнутую строфу из того же беловика третьей главы. См. VI, 581), если бы нашел нужным ее расширить. Дневниковые же записи Онегина, посвященные Р. С., имеют свою внутреннюю логику. Принятая автором последовательность их включения позволяет проследить развитие чувства Онегина к Р. С. Запись 10-я — своеобразно выраженная кульминация любовных переживаний героя романа в один из ранних периодов его жизни.

3. Негативная оценка нравов светского общества («Боймся мы графини -овой, как вы боитесь паука» — VI, 614; «... знать глупа, ...чернь подла» — VI, 431). Позже эти дневниковые записи получают свое развитие в сатирических строфах восьмой (девятой) главы.

---

<sup>13</sup> М. Л. Гофман. Пропущенные строфы «Евгения Онегина». В кн.: «Пушкин и его современники». Материалы и исследования, вып. XXXIII—XXXV. Пг., 1922, стр. 181—182. Б. В. Томашевский, по-видимому, разделял это предположение М. Гофмана (См. VI, 617).

4. Мотивы «безумной тоски» и скуки Онегина (тоска — «груз меня гнетущий», «сила роковая» — VI, 433; «Но скуку — чем ее смирим», «Какая скука в модном круге» — VI, 434 и т. д.). Они станут лейтмотивом переживаний Онегина в восьмой главе «Странствие» (см. «Отрывки из путешествия Онегина»), будут упоминаться в девятой главе.

\*       \*  
\*

Итак, работа над седьмой главой совпала по времени со значительными изменениями в плане продолжения и завершения «Евгения Онегина», в результате чего роман сократился до 9 глав. Это повлекло за собой более энергичное развитие действия в романе (переезд Татьяны в Москву, путешествие Онегина по России) и потребовало убедительной мотивировки неожиданного замужества Татьяны (чтение книг Онегина, а не его дневника).

При всей кажущейся фрагментарности и пестроте содержания «Евгения Онегина» в романе есть строгая логика в организации сложного и богатого поэтического материала. Художественная идея о герое времени организует композицию «Евгения Онегина», отдельных его глав и фрагментов.

Образ автора объединяет эпические и лирические фрагменты текста. Роман движется отнюдь не «постоянным переключением из плана автора в план героев и обратно»<sup>14</sup>, а развитием любовного конфликта, лежащего в основе сюжета «Евгения Онегина». «Переключение» же планов — не двигатель фабулы, но всего лишь прием воплощения в строфах романа эпизодов, относящихся к вымышленным героям, и авторских отступлений. Логика развития сюжета определяет место этих фрагментов, их последовательность в структуре целого. Так, например, фрагмент — лирическое отступление — об Одессе мыслился и в начале седьмой главы, и в ее конце; затем он перешел в восьмую главу и, наконец, «закрепился» в «Отрывках из путешествия Онегина». Тем не менее всякий раз условием включения его в ос-

---

<sup>14</sup> Ю. Н. Чумаков. Ук. соч., стр. 24.

новой текст романа (или как важное дополнение к нему рядом с примечаниями) являлось соседство этих лирических строф об Одессе со строфами о странствиях героя и его встрече в Одессе с автором. Включение лирического отступления о Москве в седьмую главу подготовлено и обусловлено рассказом в соседних строфах о приезде Татьяны в Москву.

Альбом Онегина — тематически и художественно законченный фрагмент, не вошедший, однако, в текст романа. В процессе работы над альбомом и над характеристикой книг Онегина Пушкин углубил концепцию образа Онегина как одной из разновидностей «современного человека». Эта концепция помогла ему определить план завершения романа, а альбом превратился в своеобразный конспект последующего развития сюжета восьмой и девятой глав. Дополнительные сведения, которые читатель получал об Онегине из его дневника, как бы опережали наметившееся развитие характера Онегина в сюжете еще не написанных заключительных глав. Защита и известное оправдание Онегина, содержащиеся в альбоме, были преждевременными на данном этапе развития романа и с точки зрения намечавшегося развития сюжета. При определившемся плане завершения романа дневник становился лишним, и, заботясь о ясности и стройности композиции произведения в целом, Пушкин пожертвовал большим законченным отрывком из седьмой главы, содержащим альбом Онегина.

**«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ЗАМЫСЕЛ  
«СВЕТСКОЙ ПОВЕСТИ» 30-х годов  
XIX в.  
[К характеристике Онегина  
в седьмой главе романа]**

Строфы XXI—XXV седьмой главы «Евгения Онегина», интересно интерпретированные С. М. Бонди во вступительной статье к осуществленному им изданию романа<sup>1</sup>, играют важную роль в характеристике Онегина. Особенно это относится к строфе XXII, посвященной оценке «современного человека», «довольно верно» изображенного в книгах, входящих в круг чтения Онегина. История работы над ней помогает поэтому уточнить развитие образа героя на том этапе его эволюции, когда характеристика Онегина претерпевает наиболее существенные изменения, а его оценка, мотивированная размышлениями Татьяны, становится более резкой<sup>2</sup>.

Первый вариант этой строфы мы находим в рабочей тетради (альбоме) Пушкина 1828—1833<sup>3</sup>. Он относится к тому времени, когда поэт оставляет замысел включить в седьмую главу романа «Альбом Онегина», в котором, по-видимому, Татьяна, минуя книги Онегина, должна была найти объяснение характера героя (см. черновые варианты XXI строфы: «Потом взялась она за книги. || Но тут ее остановил»; «Потом взялась она за

---

<sup>1</sup> См. А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Роман в стихах. Предисловие, примечания и пояснительные статьи С. Бонди. М., 1957, стр. 29—30.

<sup>2</sup> Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин». В кн.: «А. С. Пушкин». Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, стр. 160; И. Семенко. Эволюция Онегина (К спорам о пушкинском романе). «Русская литература», 1960, № 2, стр. 122.

<sup>3</sup> См.: Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом), ф. 244, оп. I, № 838 (прежний шифр ЛБ 2371), л. 17.

книги. || Но тут Татьяна...»; VI, 429<sup>4</sup>). Отказавшись от этого, Пушкин сосредоточивает внимание на строфе XXII, характеризующей круг чтения Онегина. Первоначальный текст ее, к которому Пушкин обращается после некоторого перерыва<sup>5</sup>, принципиально не меняет характеристики героя: круг его чтения обнаруживает в Онегине человека с широкими умственными запросами, объясняющими его скептическое отношение к окружающему обществу.

В сих избранных томах  
Пожалуй (?) Вам знакомых  
Весьма немного [Вы б] нашли  
Юм, Робертсон, Руссо, Мабли,  
Бар(он) д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций,  
Лок, Фонтенель, Дидрот,  
Ламот,  
Гораций, Кикерон, Лукреций  
(VI, 436)<sup>6</sup>

К этой строфе Пушкин возвратился не скоро; новый ее вариант появится лишь во второй половине октября 1828 года<sup>7</sup>; в августе — сентябре этого же года он работает над черновой рукописью первой части отрывка

<sup>4</sup> Здесь и далее цитаты даются по изданию: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т. и Справочный том. М.—Л., 1937—1949, 1959 с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы.

<sup>5</sup> «Альбом Онегина» появляется в процессе работы Пушкина над начальными строфами седьмой главы «Евгения Онегина» (между 19 февраля, которым датирована строфа XIII, и 5 апреля 1828 года, которым датировано начало «Полтавы»), и в тетради ПД № 838 (ЛБ 2371) находится на лл. 7 об.—10; первый же вариант строфы XXII появляется лишь летом 1828 года (на л. 16 помещена запись от 25 июня о смерти няни; см.: «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты. М.—Л., 1935, стр. 315—316; на л. 17, наряду с текстом XXII строфы седьмой главы «Евгения Онегина», находится также часть черновой рукописи стихотворения «Предчувствие», относящейся, как полагает Т. Г. Цявловская, тоже к июню 1828 года; см. ее ст.: Дневник А. А. Олениной. В кн.: «А. С. Пушкин». Исследования и материалы, т. II. М.—Л., 1958, стр. 259).

<sup>6</sup> Г. А. Гуковский считает, что этот список был отброшен Пушкиным как «не идущий Онегину на этом этапе романа» (См. Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 207). Однако это соображение может относиться лишь к последующему изменению его образа, намеченному уже переработкой этой строфы.

<sup>7</sup> Второй вариант строфы XXII седьмой главы «Евгения Онегина» также находится на л. 68 тетради ПД № 838 (ЛБ 2371) и появляется непосредственно после того, как заполняются лл. 36 об.—

«Гости съезжались на дачу» (лл. 27—36 об. тетради ПД № 838), в котором вновь обращается к характеру героя и отчасти ситуации, восходящим к его роману в стихах. Генезис «светской повести», задуманной Пушкиным, может, таким образом, быть в значительной мере объяснен близостью ее замысла к «Евгению Онегину», и это подтверждается совпадением его во времени с разработкой аналогичной темы в романе.

Роль «Евгения Онегина» в формировании замысла «светской повести» и в постановке темы «светского человека» и его взаимоотношений с высшим обществом, несомненно, велика. Наиболее существенные черты онегинского типа как носителя скептического сознания явственно проступают в облике героя в отрывке «Гости съезжались на дачу» Минского, как и в позднейшей модификации этого образа в отрывке «На углу маленькой площади». По-видимому, работа над «Альбомом Онегина», предшествовавшая первому варианту XXII строфы седьмой главы романа, более всего способствовала появлению замысла прозаической повести о «светском человеке» («l'homme du monde»), план которой относится к лету 1828 года. Положение мыслящего человека в высшем обществе и судьба, которая ожидает его, если он не найдет в себе сил противодействовать ему, приобретает для Пушкина в конце 20-х годов особую актуальность, чем и вызвано параллельное обращение к этой теме и в последних главах «Евгения Онегина» и в незавершенной прозе рубежа 30-х годов.

Изображение взаимоотношений Минского и Зинаиды Вольской, составляющих сюжетную основу задуманной повести, глубоко раскрывает этот конфликт. Явившись испытанием характера Минского, его отношение к Вольской обнаружило духовную опустошенность «светского человека», каким он предстает в тексте отрывка. Насколько можно судить по планам повести, таков именно и был замысел Пушкина в целом: герой определен здесь как «тщеславный эгоист» («in egoïste volui teux»;

---

67 об., содержащие в себе большую часть черновой рукописи «Полтавы» (см. V, 189, 198, 201—309); последние (лл. 67, 67 об.) датируются временем между 16 и 19 октября 1828 года (см.: Н. В. Измайлов. К истории создания «Полтавы» Пушкина. Уч. зап. Чкаловского (Оренбургского) гос. пед. ин-та, сер. филол. наук, 1949, вып. 3, стр. 68).

VIII, 554), и это определение, как и поведение героя в планах, вполне соответствует облику Минского. Это становится источником трагедии: Минский воспринимает связь с Зинаидой, как обычный светский роман, не предвидя иных последствий.

«Минский угадывал ее сердце; самолюбие его было тронут<sup>8</sup>; не полагая, чтоб легкомыслие могло быть соединено с сильными страстями, он предвидел связь безо всяких важных последствий, лишнюю женщину в списке ветреных своих любовниц, и хладнокровно обдумывал свою победу. Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, то отказался б от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием лени и благоприличию» (VIII, 40).

Эта концовка первой главки намечает дальнейшее развитие действия повести: поступая как «светский человек», герой, согласно планам, жертвует чувством своей возлюбленной и предпочитает ей выгодную женитьбу, усугубляя тем драму героини.

В еще большей степени свойственно это герою другого, более позднего отрывка «На углу маленькой площади», Валеряна Володского, образ которого представляет собой иное проявление типа «светского человека». В сравнении с Минским, Володский — несколько сниженный вариант этого образа<sup>9</sup>. По верному замечанию В. Я. Брюсова, боязнь «общественного мнения», присущая и Минскому, в Володском изображена «в карикатуре»<sup>10</sup>, что, однако, не лишает обоих персонажей типологической общности, позволяющей рассматривать их как своеобразную вариацию онегинского типа. А. А. Ахматова в своем исследовании «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина» показала взаимосвязь «Евгения Онегина» и прозаических отрывков Пушкина с романом французского писателя. Характеризуя героя отрывка «На углу маленькой площади», А. А. Ахматова отмечала: «Создавая современного героя,

---

<sup>8</sup> Ср. вариант: «Самолюбие одно было в нем тронут<sup>о</sup>» (VIII, 553).

<sup>9</sup> См. комментарий в кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 6-ти т., т. IV. М., 1936, стр. 762—763.

<sup>10</sup> См. В. Брюсов. Неоконченные повести из светской жизни. В кн.: «Мой Пушкин». М.—Л., 1929, стр. 103.

«сына века сего» — светского человека, столь же тщеславного и эгоистического, как Адольф, Пушкин заимствовал готовый характер, по своему объяснив, снизив и разоблачив его, согласно с характеристикой героя Б. Константа, данной в VII главе «Евгения Онегина»<sup>11</sup>. Имеется в виду та характеристика «современного человека», которая содержится в XXII строфе седьмой главы романа и была повторена (до ее опубликования) в заметке Пушкина о переводе «Адольфа», напечатанной в «Литературной газете»; «Адольф» принадлежит к числу двух или трех романов,

В которых отразился век,  
И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.  
(XI, 87)

Строфа эта в окончательной редакции создается уже на основе второго ее варианта, к работе над которым Пушкин приступает, как уже говорилось, во второй половине октября 1828 года приблизительно одновременно со второй главкой отрывка «Гости съезжались на дачу», обрывающейся в самом начале<sup>12</sup>.

Таким образом, замысел «светской повести» продолжал занимать Пушкина в то время, которое отделяло второй вариант XXII строфы седьмой главы «Евгения Онегина» от ее первого варианта. Это очень важно, так как позволяет прийти к выводу, что работа над отрывком «Гости съезжались на дачу» способствовала изменению текста этой строфы, а следовательно, и всей концепции седьмой главы романа. Разработка в прозе

<sup>11</sup> «А. С. Пушкин». Временник Пушкинской комиссии, т. I. М.—Л., 1936, стр. 10.

<sup>12</sup> Вторая главка отрывка «Гости съезжались на дачу» находится, как и первая, в тетради ПД № 838 (ЛБ 2371), однако, писалась она в другое время и с другого конца тетради (лл. 98 и 96) одновременно с работой над началом второй песни «Полтавы». Текст поэмы на лл. 97 об.—94 об. представляет собой позднейшую вставку в ранее написанный текст, завершение же «Полтавы» (без «Посвящения») датировано 16 октября 1828 года (См. Н. В. Измайлов. Ук. соч., стр. 66). Текст же второго варианта XXII строфы помещается вслед за черновой рукописью основной части «Полтавы».

образа «светского человека», как модификации онегинского типа сыграла свою роль в определении того пути, которым пошел поэт, завершая работу над седьмой главой «Евгения Онегина». «Нравственный облик героя», который, по словам Ю. М. Лотмана, раскрывается теперь в этой главе, занимал Пушкина и в отрывке «Гости съезжались на дачу», также посвященном отрицанию «эгоистического индивидуализма»<sup>13</sup>, хотя, быть может, и не столь категорическому, как в оценке Онегина в седьмой главе романа. Первоначально связанный с Онегиным, особенно с тем его обликом, который предстал бы перед читателем в его альбоме, Минский формируется уже скорее как отрицательный образ, и именно это вместе с соответствующими литературными ассоциациями могло помочь Пушкину в уточнении представления о том типе «современного человека», характеристика которого применяется теперь к Онегину через заново воссозданный круг его чтения.

Второй вариант XXII строфы седьмой главы «Евгения Онегина», близкий к ее окончательному тексту, прямо называет те произведения, которые воплощают в себе этот тип.

(Хотя) мы знаем, что Евгений  
Издавна чтенья разлюбил  
Лю<бимых> несколько творений  
Он по привычке лишь возил —  
Мельмот, Рене, Адольф Констана,  
Да с ним еще два-три романа,  
В которых отразился век  
[И] современный человек  
Изображен довольно верно  
С своей безнравственной душой  
[Често]любивой и [сухой],  
Мечтанью преданный безмерно  
С мятежным сумрачным умом —  
Люющий(?) хладный яд кругом.

(VI, 438—439)

Черты этого «современного человека», пусть не в полном объеме, применимы, конечно, и к Минскому, и к Онегину. В свою очередь, новая концепция «современного человека», подготовленная в значительной мере образом Минского, и в особенности разоблачение Онегина в глазах Татьяны («Уж не пародия ли он?»; VI, 149), способствовали появлению новой, сниженной мо-

<sup>13</sup> См. Ю. М. Лотман. Ук. соч., стр. 159.

дифференциации онегинского типа в лице Валериана Володского, связанного к тому же, как это показывает исследование А. А. Ахматовой, с «Адольфом» Б. Константа.

Оттенок пародийности, свойственный этому образу, соответствует резким характеристикам XXIV строфы седьмой главы «Евгения Онегина»: «Чужих причуд истолкованье, || Слов модных полный лексикон...» (VI, 149; ср. в вариантах: «Карикатура лепетанье || Он тень, карманный лексикон...»; «Довольно слабый перевод || Чужих пороков и хлопот» и т. д.; см. VI, 441—442).

Соотношение героев «светской повести» с Онегиным впоследствии, однако, усложняется. В сравнении с Онегиным восьмой главы романа они выступают уже как своего рода противовес его образу<sup>14</sup>; типологически близкие ему и отчасти варьирующие его черты, они в то же время резче оттеняли неожиданность и глубину его переживаний в той ситуации, в которую был поставлен герой в последней главе романа, также отчасти подготовленной ситуацией «светской повести». Отпочковавшись от «Евгения Онегина», замысел светской повести сам в свою очередь стал оказывать воздействие на дальнейшую работу над романом в стихах. История создания одной лишь строфы «Евгения Онегина» включается, таким образом, в комплекс творческих процессов, связывающих воедино работу Пушкина над создававшимися одновременно произведениями, взаимно дополняющими и уточняющими концепцию того образа «современного человека», воплощением которого явились герои стихотворного романа и прозаических набросков.

---

<sup>14</sup> В подобном же соотношении с образом Татьяны оказывается и Зинаида Вольская. См.: В. Брюсов. Мой Пушкин, стр. 98; А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958, стр. 82. А. А. Ахматова считает, что образ Зинаиды Вольской возникает в связи с желанием Пушкина «изобразить противовес светлой и чистой Татьяне страшную темную грешную женскую душу»: этот образ характеризуется ею как «анти-Татьяна». См. Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Публикация, вступительная заметка и примечания Э. Герштейн («Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 201, 199). Образ, аналогичный Зинаиде Вольской и восходящий, по-видимому, к одному прототипу, мимолетно возникает в восьмой главе «Евгения Онегина» (см. сопоставление Татьяны с Ниной Воронской в XX строфе); возникшее вне романа сопоставление было, таким образом, перенесено на его страницы, подтверждая тесную связь прозаических замыслов Пушкина с решением художественных задач, стоявших перед ним как автором романа в стихах.

ЗАБЫТАЯ СТАРИНА

(Из наблюдений над текстом  
«Медного Всадника»)

Вначале Первой части своей «петербургской повести» Пушкин, описав мрачный ноябрьский вечер, когда происходит действие, говорит о ее герсе Евгении:

Прозванья нам его не нужно,  
Хотя в минувши времена  
Оно, быть может, и блистало,  
И под пером Карамзина  
В родных преданьях прозвучало;  
Но ныне светом и мелвой  
Оно забыто. Наш герой  
Живет в Коломне; где-то служит —  
Дичится знатных и не тужит  
*Ни о почиющей родне,  
Ни о забытой старине.*<sup>1</sup>

(V, 138)<sup>2</sup>

В этих одиннадцати строках пушкинской поэмы дается полно и отчетливо выраженный, несмотря на сжатость, облик ее героя: он — потоком древнего и знатного дворянского рода, к началу XIX века обедневшего и деклассированного настолько, что в петербургском обществе о нем (и даже о его «прозванье») совершенно забыли; он — бедняк, живущий на глухой окраине города («в Коломне»), мелкий чиновник, даже (как выясняется в дальнейшем) еще не имеющий определенного

<sup>1</sup> Подчеркнуто нами. — Н. И.

<sup>2</sup> Все цитаты из произведений Пушкина даются по «большому» Академическому изданию первого собрания его сочинений (в 16-ти т., М.—Л., 1937—1949, и дополнительный, Справочный т., 1959). При цитатах в тексте отмечаются в скобках: том (римской цифрой) и страница (арабской); указания на произведения Пушкина, сделанные без цитирования, в тексте и в сносках отмечаются, помимо тех же сведений, словом «Акад.».

Места и чина; чужой забывшему его «свету», но и сам забыл о своем происхождении и об историческом прошлом своих предков... В последних двух строках, подчеркнутых нами в приведенном отрывке, заключается глубокий, полный значения для поэта, историко-философский смысл, довершающий определение «ничтожного героя» «петербургской повести», каким он является в начале ее, накануне великого народного бедствия, составляющего центральный сюжетный узел — петербургского наводнения 7 ноября 1824 года.

Попытке раскрыть этот смысл и посвящена наша статья.

\* \* \*

История творческой работы Пушкина над «Медным Всадником» и над предшествующим ему другим, незаконченным произведением — «новым романом» или «смирной (любовной) повестью» в Онегинских строфах, — называемым, по фамилии его героя «Езерский» — детально изучена в трудах пушкинистов-текстологов<sup>3</sup>. Изучены и сомнения поэта при выполнении его замысла, и сложные переработки образа героя, идущие от первых набросков «Езерского» до «Медного Всадника». Напомним основные моменты творческой истории поэмы.

Начиная в Болдине, в октябре 1833 года, новую «Петербургскую повесть», Пушкин в двух случаях воспользовался материалом покинутого им «Езерского». Это, во-первых, вступительное описание бурного осеннего вечера в Петербурге, неизменно присутствующее во всех набросках и редакциях «Езерского» и в сокращении составившее стихи 1—9 Первой части «Медного

---

<sup>3</sup> См. в особенности: нашу статью «Из истории замысла и создания «Медного Всадника». В сб.: «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX. М., 1930; статью С. М. Бонди «Езерский» и «Медный Всадник». В «Комментарии» к фототипическому изданию рукописей А. С. Пушкина: «Альбом 1833—1835 гг.» (тетрадь № 2374 Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина). М., 1939, стр. 35—51, а также «Историю заполнения альбома» (там же, стр. 16—22 (далее сокращенно: *Бонди*); работу О. С. Соловьевой «Езерский» и «Медный Всадник». История текста». В кн.: «А. С. Пушкин. Исследования и материалы», т. III. М.—Л., 1960, стр. 268—344 (далее сокращенно: *Соловьева*).

Всадника» (что, однако, вовсе не доказывает сюжетной связи или тождества между этими произведениями); во-вторых, характеристика героя поэмы — в окончательном тексте «Медного Всадника» стихи 10—26 Первой части. К этой характеристике, бо́льшая часть которой (стихи 16—26) приведена в начале нашей статьи, Пушкин пришел далеко не сразу.

В работе над «Езерским», после многих колебаний в обрисовке героя — от богатого светского денди типа Онегина до бедняка-чиновника — Пушкин остановился на последнем варианте: его герой — потомок древнего, некогда знатного и богатого, теперь обедневшего дворянского рода, мелкий чиновник, который «жалованьем жил || И регистратором служил» (V, 101).

Эту же трактовку, опять-таки с большими колебаниями с попытками ввести некоторые другие, генеалогические и полемические элементы «Езерского», Пушкин перенес сначала и в свою новую поэму, «переплавляя» Онегинские строфы в астрофические стихи свободной рифмовкой — излюбленную им эпическую форму. Колебания заключаются прежде всего в определении социального лица героя:

В то время молодой сосед  
Вошел в свой т<есный?> кабинет<sup>4</sup>.

И вслед за этим, после полузачеркнутого вопроса:

[Угодно ль моего] Героя  
(V, 443)

следует указать на его имя:

В то время из гостей домой  
Пришел — Евгений молодой  
(Так будем нашего Героя  
Мы звать — затем что мой <язык>  
Уж [к] звуку этому привык...  
(V, 444)

Стихи эти без существенных изменений, вошли в окончательный текст «Медного Всадника». За ними поставлен привычный у Пушкина росчерк, означающий перерыв или глубокую паузу в тексте, т. е. момент раздумий, после чего следующие две страницы черновой

<sup>4</sup> *Вариант:* в свой тихий кабинет (V, 443). Оба варианта, говорящие о «кабинете» героя, указывают на его сравнительную обеспеченность, и оба отвергнуты.

рукописи (ПД № 845, лл. 10<sub>2</sub> — 11<sub>1</sub>) заняты разнообразными поисками продолжения — раскрытием личности героя и рассуждениями вокруг нее. В этих поисках Пушкин следует оставленному им «Езерскому», повторяя некоторые его строфы, перерабатывая их в астрофические стихи и пробуя развивать полемические темы. Здесь видим попытки применить к новому герою родословие Езерских:

Угодно знать происхождение  
И род и племя и года...  
(V, 444)

Параллельно с этим:

—мой Евгений  
Происходил от поколений  
Чей дерзкий парус среди морей  
Был ужасом минувших дней  
(V, 444)

Эти попытки брошены, родословие не развито, но тут же набросано в почти законченном виде полемическое рассуждение об аристократической гордости и писателях-дворянах, показывающее, насколько большее значение придавал поэт вопросу о древности и знатности рода своего героя:

К тому же это подражанье  
Поэту Б-(айрону) наш род  
(Как говорит о том преданье)  
Не то(лько) был отменно горд  
Высо(ким) даром песноп(енья)  
Но и рожденья  
Ламартин  
(Я слышал) тоже дворянин  
Юго, не знаю  
В России же мы (т. е. писатели.—Н. И.) все  
дворяне  
Все кроме двух иль трех—зато  
Мы их и ставим ни во что...  
(V, 417)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ср. набросок к «Езерскому»:

Поэту-лорду подражая,  
Он был большой аристократ,  
Т. е.— он помнил...  
(V, 409)

В Академическом издании, а также в исследовании С. М. Бонди эти стихи рассматриваются как незаконченная Онегинская строфа и по-

Параллельно с этим отрывком намечается конкретная социальная и личная характеристика героя:

Он был [чиновник] небогатый  
Безродный, круглый сирота...  
(V, 444—445)

\*

Без роду, племени, связей,  
[Без денег — т. е. без друзей]  
(V, 445)

Но, если выражения «круглый сирота» и отсутствие «связей» означали только раннюю утрату Евгением своих родителей, отсутствие родственников и одиночество, не противоречащие его знатному происхождению, то выражения «безродный», «без роду, племени» явно вступали с ним в противоречие, особенно второе: оно имеет двойкий смысл и, совпадая с сиротством героя, в то же время намекает на его незнатное, быть может различное происхождение, а это явно не соответствовало замыслу Пушкина.

Взяв себе «ничтожного героя», он мог бы — и это было бы вполне естественно — сделать его бедным мелким чиновником, подобным многочисленным персонажам позднейшей «натуральной школы», начиная с гоголевского Акакия Акакиевича. Но это, повторяем, противоречило творческим намерениям поэта — и он настойчиво указывает на его происхождение из древнего дворянского рода. Оба определения — «безродный», «без роду, племени» — были отвергнуты, и на следующей странице черновика дается такая характеристика Евгения, которая подчеркивает его безличность, принадлежность к массе ему подобных «ничтожных героев», не затрагивала его знатного дворянского происхождения:

Евгений —  
гражданин столичный,  
Каких встречаете вы тьму  
От вас нисколько не отличный  
Ни по лицу ни по уму...  
(и т. д.— V, 445)

---

этому введены в черновые тексты «Езерского», хотя находятся среди черновиков «Медного Всадника». Теперь, пересмотрев этот вопрос, мы приходим к убеждению, что права О. С. Соловьева, доказывающая, что этот набросок, не составляющий Онегинской строфы, связан с работой над «Медным Всадником» и не должен из него изыматься (см. *Бонди*, стр. 48; *Соловьева*, стр. 309).

И далее следует, в неотбеленных набросках, спор с критиком или читателем о праве поэта «воспевать» «ничтожного героя» — спор, носящий явно иронический характер и направленный против современных «великих людей», лжегероев, от которых «нет уж нам прохода», и утверждающий свободу и независимость поэта от «услужливых глупцов», зовущих его на проторенные дороги<sup>6</sup>.

Все эти наброски, эти полемические отступления, связанные с разными строфами оставленного «Езерско-го»<sup>7</sup>, не получили в черновиках «Медного Всадника» дальнейшего развития и обработки: сатирический тон их не соответствовал определенившемуся уже с самого начала работы сосредоточенно-трагическому характеру новой поэмы и ее композиции.

Возвращаясь во второй тетради (ПД № 839), где продолжалась работа над черновиком «Медного Всадника», к характеристике героя поэмы, Пушкин довел ее почти до окончательного вида (приведенного выше, в начале статьи), прибавив к ней несколько дополнительных черт, связанных опять-таки с оставленным «Езерским»:

наш герой  
Живет в чулане — где-то служит  
Дичится знатных — и не тужит  
[Что дед его великий <муж>  
Имел 16 т(ысяч) душ! ...]  
(V, 462; ср. V, 101 и 414)

\*

[Не знает он]  
О том, что в тереме забытом  
В пыли гниют его права  
(V, 463; ср. V, 101 и 416)

Вас спесь боярская не гложет  
И век Вас верно просветлил  
Кто б ни был <ваш родоначальник>  
(V, 464; ср. V, 99)

\*

От этой слабости безвредной  
Булг<арин> отучить <?> не мог  
Меня (хоть был он очень строг)  
(V, 464; ср. V, 100)

<sup>6</sup> См. *Акад.*, V, стр. 445—446.

<sup>7</sup> См. там же, стр. 101—103, 410—412, 416—417.

Но и эти едва намеченные наброски были оставлены без отделки: ни конкретные данные о предках Евгения, ни указание на их забытый терем, ни в особенности полемическое обращение к читателю — современному дворянину-карьеристу, равнодушному к прошлому своего рода, или столь же полемическое упоминание поэта о своей «слабости безвредной» к истории его предков, и о противнике времен «Литературной газеты» — Булгарине — словом, ни одно из подобных отступлений не могло найти себе места в напряженной и предельно сжатой характеристике героя новой «петербургской повести». Отбросив все уводящие в сторону детали и все рассуждения, Пушкин сохранил в черновике и довел до окончательного текста две самых основных, определяющих черты своего героя: во-первых, принадлежность Евгения к древнему, некогда знатному и богатому историческому роду: его «прозвание» прозвучало «в родных преданьях», «под пером Карамзина» (т. е. в восьмивековой период, охваченный «Историей государства Российского», и не позднее конца XVI — первых лет XVII века; а во-вторых, пренебрежение героя к своим предкам и их исторической роли, забвение им исторического прошлого вообще.

Из этого вытекают важные для Пушкина следствия. Хорошо известно, какое большое значение придавал поэт своему родовому прошлому — не пустому чванству знатным происхождением, но сознанию своей органической связи с историей России через своих предков — участников этой истории. Об этом он писал не раз — напомним некоторые из его высказываний такого рода, находящиеся в художественных произведениях и в критико-публицистической прозе, и в исторических, и мемуарных трудах.

Так, мы читаем в статье «Отрывки из писем, мысли и замечания», написанной и опубликованной в 1827 году, т. е. в период работы над его первым историческим романом «Арапом Петра Великого», где героем является его прадед: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие». «Государственное правило, — говорит Карамзин, — ставит уважение к предкам в достоинство человеку образованному». «Греки в самом своем унижении помнили славное происхождение свое, и

тем самым уже были достойны своего освобождения. Может ли быть пороком в частном человеке то, что почитается добродетелью в целом народе?» (XI, 55).

Подобные же мысли высказывались Пушкиным неоднократно и позднее, — в особенности в ряде статей и набросков 1830 года, вызванных борьбой «Литературной газеты» против Булгарина и Полевого. По убеждению Пушкина, уважение дворянства к памяти предков есть залог его независимости в отношении властей, что имеет определенное политическое значение в самодержавном государстве и отозвалось в движении декабристов.

Набросок к ненаписанной статье 1830—1831 года содержит общее высказывание: «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости; кочующие племена не имеют ни истории, ни дворянства» (XI, 184). Это положение конкретизируется в другой статье 1830 года: «...Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим. И у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездой двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т. е. историей отечества. И это ставите вы ему в достоинство...» (XI, 162)<sup>8</sup>.

В беллетристической форме размышления Пушкина о значении древнего дворянства, о его отношении к новой аристократии, его современном материальном и моральном падении и пренебрежении дворян к своему прошлому, выражены в неоконченных повестях из современной жизни, 1828—1829 годов — «Гости съезжались на дачу...», так называемом «Романе в письмах» и др. В один из набросков к первой из этих повестей входит разговор «русского» с «путешествующим испанцем», причем «русский», выражая, очевидно, мнения автора, говорит: «Мы так положительны, что стоим на коленях перед настоящим случаем, успехом, но очарование древностью, благодарность к прошедшему и уважение к нравственным достоинствам для нас не существует. Карамзин недавно рассказал нам нашу историю. Но едва ли мы вслушались. Мы гордимся не славою предков,

<sup>8</sup> Выражение «дорожит звездой двоюродного дядюшки» почти буквально перенесено, в таком же контексте, в «Езерского» («Гордаясь (...) Звездой двоюродного дяди» — V, 99) и в другие произведения.

но чином какого-нибудь дяди или балами двоюродной сестры. [Заметьте], что неуважение к предкам есть первый признак дикости и безнравственности...» (VIII, 42) <sup>9</sup>.

Те же вопросы составляют идейный центр неоконченной повести, известной под названием «Роман в письмах». «Аристократия чиновная не заменит аристократии родовой», — пишет своему другу Владимир \*\* — «Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа. Но каковы семейственные воспоминания у детей коллежского асессора (т. е. чиновника, недавно получившего дворянство по своему чину. — Н. И.)...» (VIII, 53).

Эти сентенции, в течение десяти лет упорно повторяющие одни и те же мысли, нет надобности приумножать, да они и общеизвестны. Следует еще напомнить, что в законченной и отделанной форме (хотя и с оттенком иронии) мы их находим в ряде строф «Езерского» — второй половине V («...Но извините: статья может...»), VI («Кто б ни был ваш родоначальник...»), VII («Я сам — хоть в книжках и словестно...»), VIII («Мне жаль, что сих родов боярских...») и следующих (V, 99—100, 405) <sup>10</sup>. Материал этих строф, как было показано, Пушкин пробовал переработать для «Медного Всадника», раскрывая своего нового «ничтожного героя» — бедного чиновника Евгения. Но от этих попыток он отказался — и занимавшая его мысль нашла краткое и исчерпывающее выражение в двух строках поэмы. Евгений, потомок знатного рода,

не тужит  
Ни о почиющей родне,  
Ни о забытой старине.  
(V, 138)

«Почиющая родня» — это знатные предки Евгения, прославленные «в двух-трех строках Карамзина»; «за-

<sup>9</sup> Ср. «Отрывок» («Несмотря на великие преимущества...», 1830), имеющий в значительной мере автобиографический характер: «Приятель мой происходил от одного из древнейших дворянских наших родов... Он столько же дорожил тремя строчками летописца, в коих упомянуто было о предках его, как модный камер-юнкер тремя звездами двоюродного своего дяди. Будучи беден, как и почти все наше старинное дворянство...» и т. д. (VIII, 410).

<sup>10</sup> Часть этих строф, с некоторой переработкой, вошла в «Родословную моего героя (Отрывок из сатирической поэмы)», напечатанную в «Современнике» в 1836 году (III, 426—427).

бытая старина» — все историческое прошлое, неразрывно, казалось бы, связывавшее историю его рода с историей отечества. Это прошлое настолько прочно забыто «правнуком бедным», что напоминание о нем, о минувшем блеске его «прозванья» выражено поэтом даже с оттенком сомнения — «Оно (т. е. «прозвание». — *Н. И.*), *быть может*, и блистало...» Но это значит только то, что оно упало в полную неизвестность — и объективно, в общественном смысле, и субъективно, в собственных глазах последнего потомка.

Что же из этого следует? Евгений, как и сам Пушкин, «Могучих предков правнук бедный» («Езерский»), «Родов дряхлеющих (или униженных) обломок» («Моя родословная»), — но, в противоположность Пушкину, он забыл о прошлом своего рода, о его историческом значении, он живет в ограниченном и узком мирке мелкочиновничьего (или, что почти то же, мещанского) быта, и это отчетливо выражается в его размышлениях о своем настоящем и в его мечтаниях о будущем, где «независимость и честь», которые он «должен был себе доставить» упорным трудом, — это обеспеченное положение уважаемого в своем кругу чиновника, но никак не та политическая независимость и не та личная честь, которые так ценил Пушкин. Отказывая ему в сознании и памяти исторического прошлого, поэт низводит его в самую низшую общественную ступень и во всяком случае выключает из совершающихся перед ним событий общественной жизни — из той «страшной стихии мятежей», которая, год спустя после наводнения, привела на площадь 14 декабря «одних дворян» (XII, 334—335)<sup>11</sup>. Может ли такой человек, во всем чуждый идеалам поэта, быть героем его поэмы — героем не только сюжетным, бытовым, но и идейным? Очевидно, нет, и такое парадоксальное положение сохраняется до того события, которое, разрушив мечты Евгения о маленьком личном счастье, перевернуло всю его жизнь.

Первый момент еще неосознанного духовного прозрения Евгений испытывает тогда, когда, в разгар наводнения, он сидит «На звере мраморном верхом»,

---

<sup>11</sup> Запись в дневнике Пушкина от 22 декабря 1834 года, излагающая его разговор с вел. князем Михаилом Павловичем о положении русского дворянства, о его роли в восстании декабристов и в будущем «при первом новом возмущении».

страшась «не за себя», а за тех, кого он любит, — смотрит в отчаянии на волны, встающие «Из возмущенной глубины», и на обращенного к нему спиной «кумира на бронзовом коне». И тут у него является страшная мысль:

иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба над землей?

(V, 141—142)

С этой мыслью он внутренне перерождается: он уже не мелкий чиновник, занятый мыслями о своей бедности, об устройстве «смирненного и простого» приюта, и не деклассированный дворянин, забывший о славе предков, — здесь впервые он чувствует себя *человеком*, в сознании которого как бы слились воедино все бедствия, испытываемые в тот час многими тысячами людей. И тут он как будто впервые видит перед собой кумира-создателя, строителя и властелина города, воплощающего в себе трагическую судьбу своего создания.

Перелом между тем, чем еще накануне вечером был Евгений, и тем, что он, пусть и смутно, но сознал теперь, когда оказался среди наводнения, один на один перед «кумиром», составляет первую кульминацию поэмы, завершающую ее Первую часть. На таких переломах и противопоставлениях построена вся поэма, начиная с ее Вступления («где прежде — ныне там») и продолжая рассказом об Александре I, вышедшем на балкон Зимнего дворца посмотреть на наводнение. Язвительная ирония в изображении царя, который «печален, смутен» может только «в думе, скорбными очами» глядеть пассивно «на злое бедствие», говоря при этом: «С божией стихией // Царям не совладать», — прикрыта внешне почтительной хвалою («Покойный царь еще Россией // Со славой правил»), но от этого становится еще язвительнее, тем более, что этот бессильный царь, «нечаянно пригретый славой», невольно противопоставляется другому, тому, кто стоит «В неколебимой вышине, // Над возмущенною Невою»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Такой же глубокий контраст дан в III песне «Полтавы» между образами двух полководцев — Петра (стр. 180—211 — «Тогда-то, свыше вдохновенный...») и Карла (стр. 216—228 — «И перед синими рядами...»), — но и здесь по отношению к Карлу XII нет никакой иронии.

Так же противопоставлены бедствия наводнения с их кульминацией — безумием Евгения на месте исчезнувшего дома — и восстановленный на другой день «порядок прежний», в котором вершиной торжествующей пошлости является граф Хвостов с его «бессмертными стихами».

И для того так унижил Пушкин в начале своего героя, для того сделал его не просто разночинцем, человеком из общественных низов, «без роду, племени», но потомком древнего и знатного рода, лишь забывшим и свое происхождение, и историческое прошлое, что для поэта равносильно «дикости, подлости и невежеству», чтобы в трагические часы великого народного бедствия показать его *человеком*, во всем значении этого понятия. И здесь мы не можем не вспомнить еще одно, чрезвычайно важное высказывание Пушкина, следующее непосредственно за приведенными выше словами о «дикости и невежестве»: «Конечно, есть достоинство выше знатности рода, именно: достоинство личное <...> Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные...» (XI, 162). Эта мысль о личном достоинстве человека не только уравнивает, но и перевешивает то, что писал Пушкин о значении древнего дворянства.

За кратким моментом самосознания во время наводнения наступает у обезумевшего от горя Евгения долгий период духовного затмения, когда он «свой несчастный век // Влачил, ни зверь ни человек, // Ни то ни се, ни житель света // Ни призрак мертвый...». Но когда он вновь «очутился под столбами // Большого дома», где, за год до того, сидя «На звере мраморном верхом», он смотрел на наводнение и на бронзового «кумира», — он вновь обретает сознание, вновь «Прояснились в нем страшно мысли». Он опять становится человеком и бросает в лицо «горделивому истукану» свой человеческий вызов, свою угрозу:

«Добро, строитель чудотворный!»

«Ужо тебе!...»

(V, 148)

Его вызов именно *человеческий*, он исходит не от потомка униженного Петром и его преемниками старо-

дворянского рода, не от мелкого чиновника, но от *человека*, потрясенного общим и личным бедствием. Евгений бросает его тому, кого он считает непосредственным виновником своего несчастья — тому, «чьей волей роковой // Под морем город основался».

Его угроза вызывает гнев «грозного царя» — не бездушного «горделивого истукана», воплотившего в себя (как думают некоторые исследователи) самодержавную, бесчеловечную власть, — но того, кем этот истукан одухотворен, всадника, который некогда, на Полтавском поле, «промчался пред полками, // «Могущ и радостен как бой» (V, 57), а теперь, на «площади пустой», является воплощением суровой, но разумной исторической необходимости. Этой необходимости принужден подчиниться Евгений, который «с той поры, когда случилось идти той площадью ему», «картуз изношенный сымал, // Смущенных глаз не подымал // И шел стороной...» (V, 148—149).

Но потом он вновь, еще раз, обретает свое человеческое лицо, свое достоинство в эпилоге поэмы, когда на пустынном острове находит — каким образом — этого не объясняет поэт — «домишко ветхий», и умирает у его порога, тем самым соединившись посмертно со своей погибшей невестой.

В этом многозначительном эпилоге, утверждающем человечность Евгения, заключается, по нашему мнению, тот вывод, к которому приходит поэт после ряда чередующихся контрастов, проходящих через всю поэму и составляющих сущность поставленной им историко-философской проблемы. Рассматривается эта проблема диалектически, в борьбе двух противоречивых начал, воплощенных в Петре и Евгении. Противоречие между ними не находит себе — и не могло в то время найти — разрешения. Но важно то, что поэт, начав с тщательно продуманного, до предела уничижительного подбора черт своего «ничтожного героя», потом проводит его через испытанные им потрясения, к утверждению его подлинной, высокой, почти героической человечности. А исходным пунктом, с которого начинается этот сложный процесс, являются те две строки, которые мы выделили в начале изложения.

**ОБРАЗ СИЛЬВИО В ПОВЕСТИ  
А. С. ПУШКИНА «ВЫСТРЕЛ»**

Не будет преувеличением, если мы скажем, что образ главного героя «Выстрела» Сильвио является загадкой, которая до настоящего времени не получила в литературоведении однозначного решения. Обратившись к истории изучения этой повести в русской и советской критике, нетрудно убедиться в том, что образ Сильвио окружен множеством толкований, самых противоречивых. Так, например, Н. И. Черняев<sup>1</sup> видит в Сильвио воплощение христианской заповеди «не убий», А. Искоз (А. С. Долинин)<sup>2</sup> — индивидуалиста, жаждущего власти. И. Кроль<sup>3</sup> рассматривает Сильвио как мстительного злодея, Б. С. Мейлах<sup>4</sup>, Н. Я. Берковский<sup>5</sup> и В. Г. Одинокоев<sup>6</sup> — как плебея, бунтаря против сословных привилегий. А. Г. Гукасова<sup>7</sup> говорит о героическом характере Сильвио, А. Л. Слонимский утверждает, что Сильвио лишь «изображается как натура исключительная, а в сущности, это такой же обыватель, как и сам рассказчик (разве стреляет лучше)»<sup>8</sup>. Таким образом, Сильвио

---

<sup>1</sup> См. Н. И. Черняев. «Выстрел». В кн.: Н. И. Черняев. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900.

<sup>2</sup> См. А. Искоз (А. С. Долинин). Повести Белкина. В кн.: «Сочинения А. С. Пушкина». (Под ред. С. А. Венгерова) в 6-ти т., т. VI. СПб, 1910.

<sup>3</sup> См. И. Кроль. «Повести Белкина». В сб.: «Пушкин и театр». Л., 1937.

<sup>4</sup> См. Б. С. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., 1958.

<sup>5</sup> См. Н. Я. Берковский. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). В сб.: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». М.—Л., 1960.

<sup>6</sup> См. В. Г. Одинокоев. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Новосибирск, 1971.

<sup>7</sup> См. А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» Пушкина. М., 1949.

<sup>8</sup> А. Л. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 511.

оказывается то мстителем, то чуть ли не революционером, то обывателем, то героем. Помимо явной односторонности отдельных из приведенных нами толкований, следует заметить, что все они, противореча друг другу, содержат в себе следующее противоречие: если Сильвио — мститель, индивидуалист, обыватель, то зачем Пушкин приводит Сильвио к смерти за свободу Греции, да еще в самом героическом сражении под Скулянами? Если же Сильвио — герой, бунтарь против сословных привилегий, революционер — то почему Пушкин рассказывает о его действительно героическом деянии лишь одной заключительной фразой, отводя главное место в повести рассказу о дуэли Сильвио с графом? Лишней оказывается или сама повесть, или ее заключение. Попытка дать истолкование образа Сильвио, которое не противоречило бы логике всей повести, найти закономерность в развитии реалистического характера, созданного Пушкиным, является главной целью данной работы.

Анализ образа Сильвио в какой-то мере усложняется, а в какой-то мере упрощается тем, что Сильвио связан с множеством прототипов. Разумеется, прототипы не могут иметь решающего значения для исследователя литературы. Художественный образ — всегда обобщение. Поэтому нельзя согласиться с Л. П. Гроссманом, который, рассказывая о прототипе Сильвио — кишиневском знакомце Пушкина И. П. Липранди, утверждает следующее: «Художественный метод Пушкина сводится прежде всего к фиксации реальных черт его модели»<sup>9</sup>. Вместе с тем нельзя не признать, что биографические сведения о прототипах Сильвио помогают лучше уяснить, к какой первичной социальной группе относится пушкинский герой, понять ее характерные особенности. В этом отношении определенный интерес представляет статья Н. О. Лернера<sup>10</sup>, где в отличие от Л. П. Гроссмана указывается на множество реальных лиц, в чем-либо сходных с Сильвио. Н. О. Лернер говорит о том, что Сильвио являет собой социально-психологический тип

---

<sup>9</sup> Л. Гроссман. Исторический фон «Выстрела» (к истории политических обществ и тайной полиции 20-х гг.). «Новый мир», 1929, № 5.

<sup>10</sup> См. Н. О. Лернер. К генезису «Выстрела». В сб.: «Звенья», т. V. М.—Л., 1935.

пушкинской эпохи, поскольку его бреттерские черты свойственны особой категории людей, к которой можно отнести и хорошо известных Пушкину Ф. И. Толстого — «американца», М. С. Лунина, А. И. Якубовича. В статье Н. О. Лернера заслуживает внимание и указание на то, что в Сильвио есть как персональные, так и литературные черты. Среди «литературных» прототипов Сильвио Н. О. Лернер особо отмечает романтических героев Бестужева-Марлинского. Сближает Сильвио с героями Бестужева-Марлинского и В. В. Виноградов. «Сильвио — сродни героям Марлинского, — пишет исследователь. — Но в реалистическом освещении он выглядит иначе, жизненное и сложнее»<sup>11</sup>. Сопоставление Сильвио с героями Бестужева-Марлинского позволит с наибольшей наглядностью выявить новаторство Пушкина-реалиста, поэтому следует остановиться на специфике творчества Бестужева-Марлинского более подробно.

Белинский, как известно, сурово осудил Бестужева-Марлинского за «бесхарактерность характеров», подчеркнув, что эта бесхарактерность является общей чертой всех его героев. Замечание критика верно лишь в том смысле, что реалистического характера Бестужев-Марлинский действительно не создал. Изображение характера как совокупности национальных, исторических, социальных и психологических факторов, формирующих личность, явилось достижением реализма. Романтизм лишь поставил проблему характера, но не разрешил ее. Вместе с тем признание романтизмом изображения независимой личности главной задачей искусства, интерес к внутреннему миру личности, установка на показ психологического характера — все это было, несомненно, прогрессивным явлением в русской литературе. Стремление романтизма к изображению психологии героя является связующим звеном между романтизмом и реализмом, что позволяет говорить о влиянии Бестужева-Марлинского на Лермонтова, а затем и на Л. Толстого. Однако романтизм далек от реализма как в общей своей концепции, так и в творческом методе, в принципах изображения характера. Это отличие особенно заметно там, где романтик и реалист описывают одно и то же социально-историческое явление, создавая

---

<sup>11</sup> В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941, стр. 575.

на его основе романтический и реалистический характеры. Таким социально-историческим явлением, нашедшим отражение и в творчестве Бестужева-Марлинского, и в творчестве Пушкина, было «гусарство», своеобразное явление в русской армии 1800—1810 годов.

К теме «гусарства» Бестужев-Марлинский обратился еще в 1823 году во время работы над повестью «Вечер на бивуаке». (Один из эпиграфов к «Выстрелу» Пушкин взял из этой повести.) Уже в начале «Вечера на бивуаке» писатель пытается воскресить романтическую обстановку наполеоновских войн, создать атмосферу гусарской храбрости и молодечества.

«Добро пожаловать, князь! Насилу мы тебя к себе залучили, где пропадал?» — приветствуют гусары князя Ольского.

«Спрашиваются ли такие вопросы? Обыкновенно, перед своим взводом, рубил, колол, побеждал!»<sup>12</sup> — лихо отвечает князь.

Однако Бестужев-Марлинский не описывает военные подвиги Ольского, а заставляет его самого рассказать о поездке к французам на обед, в которой показной удали больше, нежели истинной храбрости. Анекдот Ольского помогает автору показать лишь внешнюю сторону «гусарства», создать условно-романтическую обстановку, на фоне которой появляется главный герой повести — полковник Мечин. Бестужев-Марлинский далек от изображения социально-исторической обусловленности характера своего героя. Абстрактное изображение «гусарства» — только намек на среду, сформировавшую характер Мечина, который раскрывается в романтических ситуациях его собственного рассказа о любви к княжне Софье, о дуэли с соперником, жажде мести и т. д. Характер Мечина с самого начала повествования задан Бестужевым-Марлинским как характер романтического героя с бурными страстями. «Вы знаете, — говорит Мечин, — что природа влила в меня знойные страсти, которыми увлекаюсь в радости — до восторга, в досаде — до исступления или отчаяния» (49). Этот

---

<sup>12</sup> А. А. Бестужев-Марлинский. Вечер на бивуаке. Соч. в 2-х т., т. I. М., 1958, стр. 46—47. (В дальнейшем при ссылке на это издание страницы будут указаны в тексте.)

общий очерк психологической характеристики героя Бестужев-Марлинский проясняет в резких контурах его душевных переживаний, вызванных внешними причинами. Удостоверившись в неверности возлюбленной, Мечин признается: «Гордость зажгла во мне кровь, ревность разорвала сердце. Я кипел, грыз себе губы...» (51). Желая отомстить сопернику, он неистовствует. «Бешенство и месть запалили кровь мою», — говорит он. «Мне беспрестанно мечталось: гром пистолета, огонь, кровь, трупы» (52). Однако случай, подстроенный другом Мечина Владовым, избавляет его от убийства, а время залечивает сердечные раны. Встретившись на Кавказе с тяжелобольной Софьей, брошенной негодяем-мужем, соперником Мечина, Мечин забывает былую обиду, ухаживает за умирающей возлюбленной и оплакивает ее смерть. Такой перелом в чувствах романтического героя, мелодраматическая окраска его переживаний определяются авторской волей Бестужева-Марлинского в большей степени, чем логикой психологического развития характера.

Создавая характер главного героя, писатель использует прием контраста. Бурные страсти Мечина контрастируют с холодной рассудительностью Владова. Благородство Мечина дано в контрасте с низостью его соперника, «человека без чести и без правил». Прием контраста, переходящего в контраст благородного романтического героя и светского общества, характерен и для последующих произведений Бестужева-Марлинского, для повестей 30-х годов, где писатель вновь обращается к теме «гусарства».

Одна из таких повестей — «Испытание» (1830) — изображает «гусарство» 30-х годов. Это все тот же условно-романтический фон, на котором изображаются условно-романтические герои — майор Стрелинский и эскадронный командир Гремин. Последний ничем не отличается от Мечина: он также благороден, наделен бурными страстями, резкими, ничем, кроме авторской воли, не мотивированными переходами от любви к ненависти и от доверия к подозрительности. Образ благородного гусара Стрелинского (он покидает светский Петербург для того, чтобы посвятить себя заботам о благосостоянии своих крестьян) — не что иное, как рупор авторских идей. Неслучайно Белинский заметил, что Бестужев-

Марлинский «повторяет себя в каждом новом произведении»<sup>13</sup>.

Доминирующая роль авторской личности, которая сказалась в «Испытании» и в многочисленных авторских отступлениях, в субъективно-лирическом построении повести, в языке повествования, не могла не привести Бестужева-Марлинского к однообразию его романтических героев. «Все герои его повестей, — писал Белинский, — сбиты на одну колодку и отличаются друг от друга только именами»<sup>14</sup>. Конечно, созданный писателем романтический характер отражал реальность, но был далек от реалистического характера, который создал Пушкин в своем Сильвио.

Для анализа принципов изображения пушкинского героя обратимся к тексту «Выстрела». Первая трудность, с которой мы здесь сталкиваемся, — сложность структуры повествования, как, впрочем, и во всех «Повестях Белкина». На это впервые обратил внимание В. В. Виноградов, рассмотревший сложные стилистические отношения между издателем А. П., Белкиным, биографом Белкина и рассказчиками<sup>15</sup>. Разработанная В. В. Виноградовым теория многосубъектности повествования в «Повестях Белкина», наблюдения о зависимости многосубъектности повествования с объективным заданием Пушкина были творчески использованы последующими исследователями «Повестей Белкина», в частности С. Г. Бочаровым<sup>16</sup> и К. Штедке<sup>17</sup>. Действительно, нельзя не согласиться с тем, что структура повествования в «Повестях Белкина» определяется требованием Пушкина объективного изображения реальной действительности. Пушкин отказывается от един-

<sup>13</sup> В. Г. Белинский. Литературные мечтания. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. I. М., 1953, стр. 83.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> См. В. В. Виноградов. О стиле Пушкина. В сб.: «Литературное наследство», кн. 16—18. М., 1934; В. В. Виноградов. Стиль Пушкина; В. В. Виноградов. К изучению языка и стиля пушкинской прозы (работа Пушкина над повестью «Станционный смотритель»). «Русский язык в школе», 1949, № 3.

<sup>16</sup> См. С. Г. Бочаров. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель»). В сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., 1969.

<sup>17</sup> См. К. Штедке. К вопросу о повествовательных структурах в период русского романтизма. В сб.: «Проблемы теории и истории литературы». Изд-во МГУ, 1971.

ственной авторской точки зрения на изображаемое. Поэтому он демонстративно отделяет себя от своего произведения, приписывая его вымышленному автору — Белкину. В то же время, Пушкина не удовлетворяет и возможная в данном случае субъективность Белкина. Поэтому Белкин лишь записывает рассказы, слышанные им от «разных особ». «Разные особы», рассказчики, смотрят на мир со своей точки зрения, но в их восприятие Пушкин включает и восприятие других персонажей повестей, которые в свою очередь также выступают в роли рассказчиков, как граф и Сильвио в повести «Выстрел». Множественностью субъектов повествования, которые смотрят на мир с разных точек зрения, дают субъективное восприятие и отражение различных сторон действительности, и достигается ее объективное изображение.

Анализируя содержание «Повестей Белкина», нельзя не учитывать сложную многосубъектную структуру повествования. Так, в повести «Выстрел» образ рассказчика, подполковника И. Л. П., помимо стилистического и композиционного значения<sup>18</sup>, является важным, прежде всего, для понимания образа главного героя Сильвио. Пожалуй, недооценкой роли рассказчика отчасти объясняются противоречивые толкования этого пушкинского героя. Сильвио показан Пушкиным через восприятие подполковника И. Л. П. Подполковник же, вспоминая о Сильвио, признается читателям: «Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести»<sup>19</sup>. Поэтому образ Сильвио окружен в его рассказе ореолом загадочности, овеян романтикой в духе произведений Бестужева-Марлинского. Однако, заинтриговав читателей рассказом подполковника И. Л. П., который склонен видеть в Сильвио романтического героя со злодейскими, даже демоническими чертами, Пушкин заставляет самого Сильвио рассказать о первой половине его прерванной дуэли с графом. Здесь романтик-

---

<sup>18</sup> О композиционной роли рассказчика в «Выстреле» см. Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955.

<sup>19</sup> А. С. Пушкин. Повести Белкина. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. VIII. М.—Л., 1949, стр. 67. (В последующем все сноски даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы).

рассказчик уступает место Пушкину-реалисту. Обратимся к рассказу Сильвио.

«Вы знаете... что я служил в гусарском полку», — так начинает его Сильвио. «Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию. В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдовым. Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом. Товарищи меня обожали, а полковые командиры, поминутно сменяемые, смотрели на меня, как на необходимое зло» (VIII, 69).

В этом отрывке Пушкин, как и Бестужев-Марлинский, описывает одно из своеобразных бытовых и психологических явлений в русской армии 1800—1810 годов — «гусарство», которое проявлялось прежде всего в бесшабашном молодечестве, показной удали, эффектном позерстве («В наше время буйство было в моде». «Мы хвастались пьянством». «Дуэли в нашем полку случались поминутно»). Для того чтобы лучше передать атмосферу «гусарства», Пушкин упоминает славного Бурцова, который был воспет в стихах Давыдовым как лихой рубака, веселый собутыльник, «ера, забияка». Этот обобщенный и во многом приукрашенный образ гусара-бреттера пользовался большой популярностью среди военной молодежи. В последующем он нашел отражение в образе Долохова в романе Л. Толстого «Война и мир». Изображая «гусарство» в повести «Выстрел», Пушкин не стремится к созданию условного фона повествования, как это делает Бестужев-Марлинский. «Гусарство» необходимо Пушкину для того, чтобы показать объективную основу, условия, сформировавшие характер Сильвио. Используя термины социальной психологии, можно сказать, что «гусарство» является той первичной социальной группой, которая программирует характер Сильвио. Сильвио — типичный бреттер со всеми гусарскими доблестями. В то же время, в отличие от своих товарищей, Сильвио — первый бреттер армии («я был первым буйном по армии». «Я перепил славного Бурцова». «Я на всех (дуэлях) бывал или участником, или свидетелем»). Привычка первенствовать — психологическая основа характера Сильвио. Пушкин наделяет

своего героя не бурными романтическими страстями, а лишь одной страстью — страстью первенства. Об этом говорит сам Сильвио: «Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстью» (VIII, 69). Первенство Сильвио было признано его товарищами («Товарищи меня обожали») и составляло единственный смысл его жизни.

Характер Сильвио раскрывается в его столкновении с графом Б., причем следует заметить, что Пушкин не использует в данном случае излюбленный Бестужевым-Марлинским прием контраста характеров. Герои Пушкина не исключают, а скорее взаимно дополняют друг друга. Граф Б. — гусар, который в еще большей степени, чем Сильвио, приближается к идеалу бреттера.

«Отроду не встречал счастливца столь блистательного!» — так описывает Сильвио своего соперника, которого, в отличие от соперника Мечина, вовсе не отличает низость души и бесчестность поступков. «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые у него не переводились, и представьте себе, какое действие он должен был произвести между ними» (VIII, 69).

Неравенство Сильвио, небогатого и, вероятно, незнатного дворянина, и графа, богатого человека знатной фамилии, не является, с нашей точки зрения, главной причиной соперничества между ними, хотя на этом и настаивают Б. С. Мейлах и Н. Я. Берковский. Если бы графа отличало только громкое имя и деньги, вряд ли бы он вообще привлек внимание первого бреттера армии. Дело в том, что у графа были еще и «молодость, ум, красота, веселость самая бешеная, храбрость самая беспечная». Обладая такими качествами, этот баловень судьбы легко смог отвоевать у Сильвио первенство. Борьба за первенство и определяет взаимоотношения пушкинских героев.

Показательно, что Пушкин, изображая стремление Сильвио во чтобы то ни стало отстоять свое право называться первым бреттером армии, не дает психологического анализа, и показывает лишь действия героя. Сильвио сам начинает борьбу за первенство, холодно приняв своего соперника. Возненавидев графа за его быстрый успех, Сильвио ищет с ним ссоры, пишет на

него эпиграммы. Наконец, он наносит оскорбление графу, который вызывает его на дуэль. Для Сильвио цель дуэли — доказать свое превосходство над противником, заставить его проявить недостойную гусара трусость. Разумеется, Пушкин не дает такой прямой мотивировки намерений героя, однако она логически вытекает из самого повествования. «Жизнь его наконец была в моих руках», — рассказывает Сильвио. «Я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства» (VIII, 70). Однако граф сохранил благородное спокойствие перед лицом смерти и презрение к своему противнику, облеченное к тому же в насмешливую, оскорбительную для него позу. Поэтому Сильвио и не убивает графа, так как его бесстрашие даже в этом случае все равно не давало бы Сильвио морального права считать себя первым бреттером армии.

«Злобная мысль мелькнула в уме моем» (VIII, 70), — говорит Сильвио, т. е. внезапно он принял решение выждать время, улучшить тот момент, когда сами жизненные обстоятельства заставят графа проявить робость и смятение под его пистолетом.

Сильвио окончательно принял это решение, ушел в отставку и шесть лет посвятил ежедневным упражнениям в стрельбе, готовясь к решающей встрече с графом.

Выйдя в отставку, Сильвио не смог оторваться от военной среды. Поэтому он живет в местечке\*\*\*, где стоит полк и где всегда можно найти привычное ему общество. Впрочем, в этом обществе, среди офицеров нового поколения, Сильвио чувствует себя одиноким.

Интересно отметить, что исторически действительно сложились два поколения военной молодежи. Об этом свидетельствуют мемуары и дневники современников Пушкина. Так, например, Павел Вяземский, сын П. А. Вяземского, вспоминал: «Для нашего поколения, воспитывавшегося в царствование Николая Павловича, выходки Пушкина уже казались дикими. Пушкин и его друзья, воспитанные во время наполеоновских войн, под влиянием героического разгула этой эпохи, щеголяли воинским удалством и каким-то презрением к требованиям гражданского строя. Пушкин как будто дорожил последними отголосками беззаветного удалства, видя в них последние проявления заживо схороняемой

самобытности жизни»<sup>20</sup>. В дневнике А. Н. Вульфа читаем следующее: «Нониче уже буйство молодежи уже прошло: это заметно по университетам, где нет более реномистов, по корпусам, где уже не бунтуют и не бьют учителей и наконец по полкам, где даже и гусары (название прежде однозначущее с буйном) не пьянствуют и не бушуют... — Всякое время должно иметь и свои обычаи; скоро может, не только у нас не будет Бурцовых, но гусары вместо вина будут пить сахарную воду, ходить не в бурках, а в кружевах, а вместо всем известного народного... лепетать известные нежности желанным красавицам»<sup>21</sup>.

Пушкин, таким образом, подходит к изображению «гусарства» конкретно-исторически. Сильвио — гусар 1800—1810 годов, поэтому его одиночество среди нового поколения офицеров вполне естественно. Естественно и благожелательное отношение Сильвио к подполковнику И. Л. П., который, несмотря на «романическое» изображение, был довольно заурядной личностью. Подполковник И. Л. П., рассказчик повести, нужен Сильвио лишь для того, чтобы хоть кому-нибудь передать избыток информации.

В отличие от Бестужева-Марлинского, субъективно раскрывающего романтические характеры своих героев, Пушкин создает реалистический характер Сильвио, сосредоточивая субъективный момент восприятия этого характера в образе рассказчика, подполковника И. Л. П. Именно в субъективном восприятии подполковника И. Л. П. Сильвио приобретает таинственные черты демонического злодея. На самом же деле все поступки Сильвио лишены романтической таинственности, так как строго детерминированы особенностями его характера. Это отчетливо проявляется и в описании второй половины его прерванной дуэли с графом.

Сильвио явился к сопернику, чтобы разрядить свой пистолет. Однако граф сохраняет внешнее спокойствие и выдержку.

«Я отмерил двенадцать шагов», — рассказывает граф, — «и стал там в углу, прося его выстрелить, пока

---

<sup>20</sup> П. Вяземский. Воспоминания. В кн.: В. Вересаев. Спутники Пушкина. М., 1937, стр. 229—230.

<sup>21</sup> А. Н. Вульф. Дневники. М., 1929, стр. 277—278.

жена не воротилась. Он медлил — он спросил огня» (VIII, 73).

В этих двух фразах Пушкин не дает психологического анализа переживаний Сильвио. Однако, изображая его действие (он медлит), Пушкин дает возможность путем использования названных косвенных мотивировок реконструировать психологическое состояние героя.

Сильвио медлит, потому что спокойствие графа его не устраивает. Только трусость и смятение противника могут его удовлетворить. Лишь в подобном случае он сможет вернуть себе сознание своего первенства.

Сильвио медлит — он понял, что только появление жены выведет графа из равновесия.

Медлит. Он спрашивает огня, чтобы протянуть время.

Таким образом, действие героя служит Пушкину своеобразным приемом изображения его внутреннего состояния. Психологизм действия нарастает по ходу дальнейшего повествования.

«Подали свечи», — продолжает свой рассказ граф. «Я запер двери, не велел никому входить и снова просил выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился. Я считал секунды... Я думал о ней. Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. «Жалею, — сказал он, — что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова: кинем жребий, кому стрелять первому» (VIII, 73—74).

Снова граф внешне спокоен, спокоен, несмотря на ужасные переживания, — и снова Сильвио медлит. Кроме того, убив достойного человека, который к тому же безоружен, Сильвио действительно чувствовал бы себя убийцей. Если героям Бестужева-Марлинского нужно убить соперника, то Сильвио нужно доказать свое превосходство над ним. Поэтому Сильвио не использует свое неоспоримое право ответного выстрела и предлагает начать новую дуэль.

«Голова моя пошла кругом, — вспоминает граф, — кажется, я не соглашался» (VIII, 74).

По правилам дуэли граф и не должен был согласиться. Однако он поступил против правил, вновь тянул жребий, вытащил первый номер и выстрелил в Сильвио.

Согласно кодексу дворянской чести граф поступил недостойно. Такой недостойный, с точки зрения Сильвио, поступок давал ему моральное право устроить ту безобразную сцену, которая разыгралась с приходом графини и, наконец, вывела графа из равновесия.

«Встань, Маша, стыдно!» — закричал граф жене, бросившейся на колени перед Сильвио. «А Вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли Вы стрелять или нет?» «Не буду, — отвечал Сильвио, — я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Предаю тебя твоей совести» (VIII, 74). Этот ответ еще раз доказывает, что Сильвио нужно было не убить графа, не отомстить ему, а лишь доказать свое превосходство, которое, впрочем, он понимал в свете довольно узких идеалов «гусарства».

Последним выстрелом в простреленную графом картину первый бреттер лишь эффектно заканчивает свою дуэль.

Казалось бы, Пушкин мог именно так и закончить свою повесть. Однако он завершает ее следующими словами подполковника И. Л. П.: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VIII, 74).

Б. С. Мейлах полагает, что такое заключение говорит о том, что в иных условиях Сильвио стал бы героем. В. Гиппиус видит в этом заключении указание на те возможности, которые были скрыты в Сильвио, не называя, впрочем, характера этих возможностей. Нам представляется, что они были заложены в самом «гусарстве», полностью сформировавшем моральный облик Сильвио. «Гусарство» проявлялось не только в озорстве и показной удали. Воспитывая в то же время личную отвагу, прямодушие, чувства товарищества и патриотизма, «гусарство» 1800—1810 годов явилось также проявлением своеобразного вольнолюбия и фрондерского протеста против аракчеевских порядков в царской армии. Вернуться в армию Сильвио уже не мог; новому поколению армейской молодежи были чужды традиции «гусарства», идеалы которого продолжали оставаться для Сильвио незыблемыми. Доказав в свете этих идеалов свое превосходство над графом, добившись постав-

ленной цели, которая занимала его целых шесть лет, Сильвио должен был искать новое поле деятельности. Естественным и, пожалуй, единственным выходом для него и оказалась война в Греции, где Сильвио встретил смерть. Так Пушкин довел развитие созданного им реалистического характера до его логического завершения.

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ПУШКИНА**

«Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического...», — справедливо заметил Достоевский<sup>1</sup>. Между тем роль фантастики в творчестве Пушкина почти не изучена до сих пор, хотя «развитие литературы первой половины XIX века настоятельно выдвигает такой аспект: соотношение в художественном произведении фантастики и реальности»<sup>2</sup>.

Разумеется, нельзя сказать, что все исследователи творчества Пушкина совершенно обходили вниманием элементы фантастического в его произведениях. В монографиях Д. Д. Благого, Б. С. Мейлаха, Г. А. Гукского и других есть отдельные страницы на эту тему. Однако даже в работах А. Слонимского и Н. Измайлова, больше других занимавшихся фантастикой у Пушкина, проблема эта исследована недостаточно подробно<sup>3</sup>.

Работы Вл. Ходасевича и М. О. Гершензона<sup>4</sup>, хотя и посвящены частично интересующему нас вопросу, не могут удовлетворить методически, так как Гершензон

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письмо к Ю. Абаза от 15.VI 1880 года. В кн.: «Русские писатели XIX века о Пушкине». Л., 1938, стр. 351.

<sup>2</sup> Ю. Манн. Фантастическое и реальное у Гоголя. «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 106.

<sup>3</sup> См. А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959; Н. Измайлов. Пушкин и князь В. Ф. Одоевский. В кн.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926; Н. Измайлов. Фантастическая повесть. В кн.: «Русская повесть XIX века». Л., 1973.

<sup>4</sup> См. Вл. Ходасевич. Петербургские повести Пушкина. В кн.: А. Пушкин. Уединенный домик на Васильевском. М., 1915; М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919; М. О. Гершензон. Сны Пушкина. В сб.: «Пушкин». М., 1924.

рассматривает фантастику Пушкина с точки зрения символистской поэтики, а толкование Ходасевича явно граничит с мистикой — слишком очевидно всерьез выдвигаемое автором допущение о вмешательстве сверхъестественного начала в жизнь пушкинских героев.

Нельзя положительно отнестись и к работе С. В. Штейна «Пушкин-мистик»<sup>5</sup>, ибо очевидная подмена фантастики как литературного приема мировоззренческим понятием мистики ведет за собой и в корне ошибочное навязывание Пушкину мистических взглядов и настроений.

В вопросе о пушкинской фантастике более других сторон изучены ее истоки. Происхождение сюжетов пушкинских баллад и сказок<sup>6</sup>, подробный анализ литературы, близкой своими мотивами к «Русалке», «Руслану и Людмиле», «Пиковой даме»<sup>7</sup> и проч., не снимают, однако, вопроса о специфике пушкинской фантастики на фоне литературы 20—40-х годов, о том, можно ли выделить в фантастике Пушкина определенные ее типы, какова ее роль в сюжетосложении, композиции произведений, эволюционирует ли его фантастика, оказала ли она влияние на последующий литературный процесс.

Не претендуя на исчерпывающее освещение всех поставленных вопросов, мы постараемся ответить на них, хотя бы частично, в настоящей статье.

Говоря о фантастическом в творчестве Пушкина, необходимо пояснить, что термин «фантастика» мы понимаем вполне традиционно, как «изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных

---

<sup>5</sup> См. С. В. Штейн. Пушкин-мистик. Рига, 1931.

<sup>6</sup> См. Р. М. Волков. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). Черновцы. Уч. зап. Черновицкого ун-та, т. 44, 1960.

<sup>7</sup> См. И. Н. Жданов. «Русалка» Пушкина и Das Dopauweibchen Генслера. СПб., 1900; И. П. Лупанова. К вопросу о народно-сказочных истоках поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Уч. зап. Петрозаводского ун-та, 1957, т. 7, вып. I; В. Сиповский. «Руслан и Людмила» (К литературной истории поэмы). В кн.: «Пушкин и его современники». Вып. IV. СПб., 1906; Д. П. Якубович. Литературный фон «Пиковой дамы». «Литературный современник», 1935, № 1; Е. Полякова. Реальность и фантастика «Пиковой дамы». В кн.: «В мире Пушкина». М., 1974.

связей, закономерностей природы»<sup>8</sup>. Необходимо также предварительно определить, из каких компонентов складывается фантастическое в художественном произведении вообще, какую роль выполняет фантастика в зависимости от различного сочетания этих компонентов, что здесь сугубо традиционно и в чем новаторство автора, в данном случае — Пушкина. При этом нельзя не учитывать смысловой нагрузки рассматриваемого нами явления, иначе предполагаемая работа легко может быть сведена к перечислению чисто формальных моментов и приемов, а не к анализу поэтики фантастического.

Простейшую единицу или частицу фантастического мы условно назовем *фантастическим элементом*. Сам по себе фантастический элемент — лишь эмбрион фантастики, не получивший пока сюжетного развития. Это — заявка на нечто необыкновенное, невероятное, а иногда и несуществующее. Например, упоминание в тексте художественного произведения о талисмане, сне или «нечистой силе» — лишь названная возможность появления фантастического, которая в сюжете произведения может не играть никакой роли и просто далее не упоминаться (мать, отправляя сына на войну, дает ему ладанку-талисман). Однако фантастический элемент может и не заглохнуть, а, напротив, сыграть решающую роль в сюжете (талисман «спас» сына от вражеской пули). В этом случае мы будем иметь дело с *фантастическим мотивом*, являющимся простейшей составной частью сюжета.

Так, если в тексте приводится выражение «черт попутал», мы имеем дело с неразвернутой сюжетно возможностью появления фантастического персонажа (фантастическим элементом), то в гоголевской «Ночи перед Рождеством» перед нами — фантастический образ черта, чье участие в повести служит развертыванию сюжета (фантастический мотив «черта»).

Фантастический мотив может сопутствовать как романтическому, так и реалистическому произведению (сон Светланы в балладе Жуковского «Светлана» и сон Татьяны в романе Пушкина «Евгений Онегин»). Однако он редко выступает в произведении в единственном

---

<sup>8</sup> В. В. Михайловский. Фантастика. В кн.: «Литературная энциклопедия», т. II. М., 1939.

числе. Чаще мы встречаемся с двумя или даже с целым рядом фантастических мотивов, образующих в свою очередь, *фантастическую сюжетную линию* (в «Ночи перед Рождеством» мотив «черта» связан с мотивом «чудесного полета» в единую сюжетную линию).

Фантастических сюжетных линий тоже может быть несколько, они могут занимать в произведении как побочное, так и главенствующее положение, причудливо переплетаясь при этом с нефантастическими, бытовыми сюжетами и мотивами, так что практически невозможно обнаружить произведение, содержащее одну лишь фантастику.

В то же время, почти в каждом реалистическом произведении содержится элемент фантастики, эмбрион ее. Он присутствует либо как сон героя, либо как мечта о будущем, либо в какой-то иной форме. Без фантастического элемента искусство значительно обеднело бы — ведь фантастическое постоянно присутствует в самой жизни. Все, что пока еще не познано человеком в людской психике, науке, мироздании, до сих пор представляет нам обширный материал для фантастических догадок. Если бы необычайное, фантастическое не имело своего места в жизни, оно было бы лишено и всякого права на изображение в искусстве.

Далеко не всегда фантастический элемент получает сюжетное развитие в произведении, и далеко не всякого автора в связи с этим можно назвать фантастом. Диапазон творчества Пушкина необычайно широк, и хотя поэт не занимался преимущественно фантастикой, не был в нашем понимании автором-фантастом, но наличие в его произведениях отдельных фантастических мотивов и даже фантастических сюжетных линий позволяет говорить о фантастике Пушкина как о вполне самостоятельной теме.

Пушкинская фантастика чрезвычайно многолика и разнообразна. Поэтому постараемся для начала выделить хотя бы некоторые ее типы, близкие по функциям произведениям других авторов эпохи 20-х—40-х годов XIX века, разработывавших фантастическую тематику.

Прежде всего в творчестве Пушкина обращает на себя внимание фантастика сказочно-фольклорная. В таких произведениях, как «Сказки», «Русалка», «Руслан

и Людмила», в некоторых балладах из цикла «Песни западных славян» («Федор и Елена», «Марко Якубович», «Яныш-королевич»), фантастика выступает как форма освоения народного миропонимания, включает в себя фольклорные суеверия и поверья и зачастую играет главную роль в развитии сюжета. Происхождение фантастических мотивов в этих произведениях — чисто фольклорное или имеющее литературную традицию — не имеет в данном случае особого значения, ибо нас интересуют общие закономерности, по которым развивается фантастика сказочного типа.

«Сказка — страна чудес... Чудесное, волшебное, фантастическое сказка возводит в закон бытия для своих героев»<sup>9</sup>. Близость подобной фантастики к народному миропониманию, традиционно-зрелищный характер ее дают автору возможность никак не мотивировать появление чудесного, выводить фантастических чертей, ведьм и русалок без всякого объяснения, ведь это — сказка, а в сказке возможно все.

Особенно большую роль сказочная фантастика играет в поэме «Руслан и Людмила», где мы встречаем целый ряд фантастических мотивов (чудесное похищение, карла-Черномор, волшебные сады, живая голова, сказочный меч, кольцо-талисман и т. п.), причем мотивы эти образуют несколько переплетающихся фантастических сюжетных линий (линия фантастических странствий Руслана и волшебные приключения Людмилы в чертогах Черномора, история злключения головы и посещение таинственного замка Ратмиром).

Уже в самом начале поэмы перед нами целый поэтический перечень фантастических мотивов сказочного мира:

Там чудеса: там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит;  
Там на неведомых дорожках  
Следы невиданных зверей;  
Избушка там на курьих ножках  
Стоит без окон, без дверей;  
Там лес и дол видений полны...

(Песнь первая)

По мере развития действия фантастическое выступает уже не отдельными мотивами, но как некое единство

<sup>9</sup> П. Н. Сакулин. Русская литература, ч. I. Литературная старина. М., 1928, стр. 67.

целого мира — мира сказки, вполне равноправного миру действительной жизни.

Подобное отношение к миру вымышленных образов требует обязательной отнесенности времени действия поэмы к «делам давно минувших дней», когда, по словам А. Марлинского, «Русский верил чудесам, любил чудесное... Каждый перекресток имел тогда свою легенду, каждый пруд своего духа, каждый лес разбойника, каждая деревня колдуна, каждый базар сказочника. Чудесное бегало тогда по улицам босиком, оно свершалось наяву и во сне...»<sup>10</sup>.

Несмотря на полную возможность, благодаря специфике сказочного типа фантастики, ввести в поэму любые чудеса, Пушкин, однако, очень умело и осторожно пользуется этой возможностью. Его обращение с фантастическим как бы предвосхищает теоретические положения о роли и возможностях чудесного в романе В. Скотта (французский перевод 1829 г.): «чудесное в вымысле должно употреблять с большой осторожностью... надобно расшевелить воображение, но никогда не должно вполне удовлетворять его... действие чудесного легко притупляется»<sup>11</sup>.

И вот как дано Пушкиным появление фантастического в поэме:

...Вдруг

Гром грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом всё смерклось, все дрожит,  
И замерла душа в Руслане...  
Всё смолкло. В грозной тишине  
Раздался дважды голос странный,  
И кто-то в дымной глубине  
Взвился чернее мглы туманной...  
И снова терем пуст и тих...

(Песнь первая)

Анализируя эту фантастическую завязку сюжета, нельзя не отметить глубокое психологическое правдоподобие переживания главного героя, реализм его восприятия. В самом деле, прав А. Слонимский, утверждая: «Пусть не реальны действующие лица, но реальна лирика их ощущений, поскольку это лирика самого авто-

<sup>10</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. 53, № 18, стр. 224—225.

<sup>11</sup> В. Скотт. О чудесном в романе. «Сын Отечества», 1829, т. 7, (ч. 129), № 44, стр. 232—235.

ра»<sup>12</sup>. Это правдоподобие фантастического, как мы увидим далее, весьма характерно для Пушкина.

Например, в одном из самых фантастических эпизодов поэмы — встрече Руслана с живой богатырской головой — реализм подробностей придает больше правдоподобия вымыслу, позволяет как бы «увидеть» всю эту сцену. Вот Руслан щекочет голове «ноздри копием»:

И, сморщась, голова зевнула,  
Глаза открыла и чихнула...

Последствия богатырского чиханья Пушкин рисует очень образно:

Поднялся вихорь, степь дрогнула,  
Взвилась пыль; с ресниц, с усов,  
С бровей слетела стая сов;  
Проснулись рощи молчаливы,  
Чихнуло эхо — конь ретивый  
Заржал, запрыгал, отлетел,  
Едва сам витязь усидел...

(Песнь третья)

Иронически-шутливая игра Пушкина с фантастической темой, также характерная для поэта, хорошо прослеживается в развитии этого эпизода, столь возмутительного в свое время критиков.

Фантастика служит Пушкину не только как элемент развлекательный, как может показаться сначала, она составляет и движущую пружину сюжета. Фантастична, как уже указывалось, завязка поэмы (похищение Людмилы); фантастикой пронизаны основные ее эпизоды, в которых поэт обыгрывает целый ряд фантастических мотивов (волшебная шапка, предсказания кудесника, полет Руслана с карлой, гибель героя и чудесное его воскрешение). Фантастична и развязка поэмы — пробуждение Людмилы с помощью таинственного кольца. Волшебство-сказочный характер произведения вполне допускал такое широкое, однако не чрезмерное, а четко продуманное автором, вмешательство в сюжет фантастических тем, мотивов, образов.

Подобную функцию выполняет фантастика и в «Русалке» Пушкина. Хотя в драматургических жанрах фантастическое присутствует, как правило, больше в самом

<sup>12</sup> А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 195.

ходе театрального действия, чем в словесном выражении<sup>13</sup>, в «Русалке», и особенно в планах ее переделки (произведение это, как известно, не было завершено Пушкиным), фантастические эпизоды играют не менее важную роль, чем эпизоды действительной жизни. «При новом плане Пушкин хотел чередовать в «Русалке» бытовые и фантастические сцены»<sup>14</sup>, — писал С. М. Бонди. Сказочный мир народных поверий, тем самым, еще более явно уравнивался бы с миром действительности.

Однако уже в 30-е годы существование в произведении целого фантастического мира, равноправного с миром реальным, использование фантастики сказочно-фольклорного типа встречается значительно реже. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, хотя и являлись ярким примером фантастики этого типа, в некоторых повестях содержали уже несколько иную фантастику (сравним, к примеру, насыщенную фольклорно-сказочной фантастикой «Страшную месть» и стоящую рядом повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», в которой фантастичен лишь мотив сна Шпоньки).

В эту же пору современник Пушкина и Гоголя А. Вельтман, создавая свой волшебно-фантастический роман «Кошечей бессмертный», заметил с грустью: «Время волшебства и чародейства, время золотое! Ты живешь уже только в сказках! Где вы, духи? Кто изгнал вас из мира вещественного в мир воображения?»<sup>15</sup>.

Герой Вельтмана, подобно Руслану отправившийся на поиски похищенной жены, уже не героический витязь, а просто чудак, начитавшийся сказок и вообразивший себя богатырем, цель которого — отбить жену у Кошечей бессмертного.

Фантастическое Вельтмана причудливо сплетается с реальным, но цельности в восприятии фантастического как части бытия у читателя уже нет. Мы все время помним, что традиционные представители чудесного мира — леший, колдунья, баба-яга, существуют лишь в во-

---

<sup>13</sup> О скупости ремарок, касающихся появления фантастического в «Каменном госте» см. С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 407.

<sup>14</sup> Там же, стр. 410.

<sup>15</sup> А. Вельтман. Кошечей бессмертный, былина старого времени. М., 1833, ч. 3, стр. 208.

ображении главного героя — Ивы Олельковича — наяву бредящего волшебными сказками. Фантастический мир у Вельтмана утрачивает объективный характер своего существования, свойственный народным сказкам, и изображается уже субъективно, как часть сознания главного героя и через его восприятие.

В пушкинских же «Руслане и Людмиле», «Сказках», «Русалке» фантастические существа органично вплетены в сюжет, и мир их фантастического бытия вполне равноправен с миром реального.

В «Сказках» Пушкина человек довольно свободно может приобщиться к фантастическому миру. Иногда достаточно преодолеть как бы определенную границу, отделяющую царство фантастики от обычных сказочных царств. Например, в «Сказке о царе Салтане» чудеса начинаются с того момента, как царевич открывает бочку:

Вышиб дно и вышел вон.

Другой путь — через посредника между миром чудес и миром людей. Золотая рыбка и золотой петушок выполняют роль такого рода посредников волшебного общения двух миров.

В «Сказке о попе и работнике его Балде» дело обстоит еще проще: достаточно Балде выйти к берегу моря (мотив границы, хотя и не столь явный), да помутить у берега воду — и черти сами вылезут.

Подобная простота в обращении с миром фантастического, таким образом, еще раз подчеркивает не мистический, а чисто художественный характер фантастики у Пушкина. Не с помощью чар кабалистики, подобно герою «Сильфиды» Одоевского или «Лафертовской маковницы» Погорельского, вызывают пушкинские герои представителей «мира иного», фантастика входит в произведение поэта иными, более естественными путями. Ведь она здесь — не свидетельство, подтверждающее существование сверхъестественного в жизни, а художественный прием, составляющий в произведениях сказочного типа основу сюжета.

Интересно и по-народному осмысленное, хотя и очень своеобразное воплощение образа черта в «Сказках» Пушкина. Кажется, что именно к нему обращены слова А. Марлинского: «...что за богатое, оригинальное лицо

сам черт наш!.. он просто бес, без всяких претензий на величие... Он большой балагур, отчаянный резвец, и порой бывает проще Пошехонца, так что лукавцы надувают лукавого во всех сказках»<sup>16</sup>.

Пушкинский «подосланный бесенок» подчеркнуто прозаичен. Он мяукает «как голодный котенок»; с огромным трудом, «понатужившись, понапружившись» может поднять своими хилыми лапками лошадь. Это не романтически приподнятый образ «духа зла», а почти жалкое существо, описанное совершенно реалистически:

Вот море кругом обжеавши,  
Высунув язык, мордку поднявши,  
Прибежал бесенок, задыхаясь,  
Весь мокрешенек, лапкой утираюсь...

Бесенок Пушкина — прямо-таки родной брат гоголевского черта, такого «одомашненного», не столько страшного, сколько смешного персонажа «Вечеров». «...Только разве по козлиной бороде под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове и что весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что то не немец и не губернский стряпчий, а просто черт»<sup>17</sup>.

Просто черт, которого вместе с прочей «нечистью» можно и в карты обыграть, и одурачить, и оседлать при случае. Человек — пушкинский Балда, гоголевский Вакула — легко одерживает победу над глуповатым чертом. Злое начало в жизни побеждаемо — и в этом писатели близки к народному пониманию сказочной «нечисти». Традиционный образ черта получает в пушкинской трактовке сугубо специфические, реалистические черточки, почти заставляет допустить существование «нечисти» в действительности. Эта зримость, реалистичность в изображении фантастики, несомненно, повлияла позже на творчество Ф. М. Достоевского, особенно ярко выразившись в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в романе «Братья Карамазовы».

Помимо фантастики фольклорно-сказочного типа в произведениях Пушкина можно обнаружить фантастику иную. Так, в балладах «Утопленник» (1828) и «Гусар» (1833) фантастическое, хотя и является отчасти фольк-

<sup>16</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. 53, № 18, стр. 226.

<sup>17</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. I. М., 1937, стр. 202.

лорным, выступает скорее не в сказочно-фольклорной форме, а в форме фольклорно-легендарной. Постараемся пояснить, в чем мы улавливаем здесь разницу.

В названных балладах фантастические события рисуются теперь Пушкиным не как объективная реальность, пусть в чем-то сказочная, но очевидная автору-повествователю, а как слух, видение, поверье не самого автора, а его героя, то есть усиливается элемент субъективности.

В «Руслане и Людмиле» вихрь действия и зрелища захватывает сразу одновременно.

Колдун упал — да там и сел;  
Руслан, не говоря ни слова,  
С коня долой, к нему спешит,  
Поймал, за бороду хватает,  
Волшебник силится, кричит  
И вдруг с Русланом улетает...  
Ретивый конь вослед глядит;  
Уже колдун под облаками;  
На бороде герой висит.

(Песнь пятая)

Поэт делает нас как бы очевидцами происходящего. Он не дает эту сцену как видение Руслана (герою показалось, что Черномор поднял его на воздух) или с чужих слов (рассказывают, что Руслан летал под облаками с карлюю). Но в поэме речь шла о старине, и явления фантастические в отдаленную эпоху казались вполне допустимыми.

Однако в 1828 году Пушкин шутливо замечает:

...В наши дни  
Гораздо менее бесов и привидений;  
Бог ведает, куда девались они...

(Ек. Н. Ушаковой)

«Мы живем в веке существенности, — как бы вторит ему обозреватель «Московского вестника» за тот же год, — богатые опытами столетий, мы уже разочарованы; истинный мир фантазии для нас разлетелся давно, — и, кажется, мы во всем устремились к видимому»<sup>18</sup>.

Пушкин был очень чуток к требованиям времени. Это в полной мере проявилось в его творчестве, в частности, в фантастике.

---

<sup>18</sup> «Московский вестник», 1828, ч. 10, № 14, стр. 160.

Есть в народе слух ужасный:  
Говорят...  
(«Утопленник»)

так, ссылаясь на народное поверье, мотивирует Пушкин фантастическое явление утопленника в одноименной балладе. Появление мертвеца служит фантастической развязкой сюжета произведения, карает мужика, не исполнившего общепринятого долга по отношению к мертвому.

Введение фантастического мотива для свершения возмездия — своего рода дидактическая нагрузка фантастики — используется Пушкиным, хотя и редко, не только в балладах, но и в драматургии.

Легенда о командоре в Дон-Жуане, давшая столь богатую пищу фантазии писателей и поэтов разных стран<sup>19</sup>, интересует нас опять-таки в связи с ролью фантастики у Пушкина. В маленькой трагедии «Каменный гость» вмешательство в сюжет фантастического мотива ожившей статуи дано крайне скупое. Появление командора важно Пушкину не как вмешательство потусторонних сил (подобная мистическая трактовка сюжета нехарактерна для поэта), но как торжество справедливости, необходимость утвердить правоту морали любимыми средствами. С той же целью, хотя и на совершенно ином материале, как нам представляется, Гоголь вводит фантастический мотив карающего начальства чиновника в развязку «Шинели».

Замечание же В. Г. Белинского о «неприятном эффекте», производимом фантастическим вмешательством в сюжет ожившей статуи, нам кажется, блистательно опровергнуто С. М. Бонди в уже цитированной ранее статье «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века».

Фольклорно-легендарная фантастика может иметь не только трагическую окраску, как в «Каменном госте» или «Утопленнике», но и разрешаться комически — например, в балладе «Гусар». Рассказ от лица гусара, любящего, как видно, прихвастнуть, явно снимает с автора ответственность за происходящие в балладе фантастические события. Легкий, изящный стиль шутки,

---

<sup>19</sup> См. И. Нусинов. Пушкин и мировая литература. М., 1941, глава «Каменный гость».

столь характерный для фантастики Пушкина, пронизывает это произведение.

Гусар, выпив волшебного зелья, обретает чудесную способность летать. Фантастическая ситуация скачки-полета, столь популярная у фантастов того времени (вспомним, хотя бы этот мотив в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: полет Вакулы на черте, сказочная скачка на чертовом коне деда Фомы Григорьевича, летящие на помеле ведьмы), решена Пушкиным удивительно динамично и ярко:

Стремглав лечу, лечу, лечу,  
Куда, не помню и не знаю;  
Лишь встречным звездочкам кричу:  
Правей!.. и наземь упадаю.  
(«Гусар»)

Гусар, как истинный герой, благополучно возвращается на чудесном коне, с шабаша ведьм:

Гляжу: всё так же; сам же я  
Сижу верхом, и подо мною  
Не конь, а старая скамья.

Возвращение это своим шутовым комизмом напоминает нам, как на «сатанинском животном» прилетел на крышу собственной хаты дед в «Пропавшей грамоте» Гоголя. И Пушкин, и Гоголь помимо того, что рассказ о фантастическом происшествии передоверен ими и для лучшего правдоподобия ведется не от лица автора, оставляют и иную возможность объяснения фантастического мотива: и гусар, и дед весьма склонны к выпивке, а мало ли что может пригрезиться спяну...

Во сне может приключиться все, что угодно, сон оправдывает введение самых невероятных чудес. Поэтому сон — один из наиболее популярных в фантастической литературе мотивов.

Роли сновидений в произведениях Пушкина посвящен ряд работ<sup>20</sup>. Вещий характер снов героев, сон как предвидение грядущих событий, позволили ряду исследователей заговорить о «мистическом» значении, при-

---

<sup>20</sup> См. М. О. Гершензон. Сны Пушкина. В сб.: «Пушкин»; М. П. Самарин. Из Маргиналий к «Евгению Онегину» (Место и роль сна Татьяны в композиции «Евгения Онегина»). «Наукові записки». Науково-дослідна кафедра історії україн. культури. Харків, 1927, № 6.

даваемом поэтом сновидениям (Гершензон и, особенно Штейн). Думается, что такая трактовка совершенно необоснована. Для Пушкина сон — прежде всего художественный прием, позволяющий глубже раскрыть психологию героя, показать самые тайные моменты жизни личности как бы изнутри, выявить те стремления, опасения или предположения, которые самому действующему лицу еще не ясны, до конца не осознаны, но уже зародились.

Такова, нам кажется, сущность снов Марьи Гавриловны («Метель»), Гринева («Капитанская дочка»), Отрепьева («Борис Годунов»), Татьяны («Евгений Онегин»). На последнем сне хочется остановиться хотя бы вкратце, ибо он значительно «фантастичнее» предыдущих.

Целесообразность сна Татьяны с точки зрения архитектоники романа, фольклорные мотивы в нем и их происхождение подробно прослежены в работе М. П. Самарина, творчески полемизирующего с мнением Д. Д. Благого<sup>21</sup>. Однако мы не согласны с Самариним в том, что сон этот дан Пушкиным только лишь для завершения образа Татьяны. Неприемлема и слишком утилитарна узкопрямолинейная «расшифровка» смысла фантастических образов, предложенная в книге С. Судьенко<sup>22</sup>. Думается, что и до сих пор прав Гершензон в том, что сон Татьяны — тайник и по смыслу, заключенному в его фантастических образах, и по тому значению, которое Пушкин ему, видимо, придавал в композиции романа и в построении образа Татьяны.

Использование фантастического мотива сна приводит нас к новому типу пушкинской фантастики — к фантастике психологически мотивированной. Развитие творчества Пушкина в реалистическом направлении все больше и больше оттесняло на второй план фантастическое в его произведениях. Если в «Руслане и Людмиле», «Сказках», «Русалке» фантастика играет в сюжете значительную роль, то в романе «Евгений Онегин», поэме

<sup>21</sup> См. Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М., 1931. «В сне Татьяны — в нарочитом искажении, в чудовищных гротесках, поэт зарисовывает то же мелкопоместное дворянство» (стр. 133).

<sup>22</sup> См. С. Судьенко. Тайна поэмы Пушкина «Евгений Онегин». Тверь, 1909.

«Медный Всадник», повести «Гробовщик» фантастическое хотя и присутствует, но не столь заметно. Это уже не целый фантастический мир, не группа фантастических мотивов, а лишь одна сюжетная линия («Пиковая дама»), или одиночный фантастический мотив (сон Татьяны, сон гробовщика, оживление статуи — «Медный Всадник»).

Снижение значения фантастического в произведениях характерно не только для Пушкина, аналогичную картину мы наблюдаем и в творчестве Гоголя, Одоевского, Вельтмана. Обычно этот факт трактуется, как переход писателей на позиции реализма. На наш взгляд, хотя эволюция фантастики и связана с эволюцией творческого метода, фантастический элемент не противоречит реалистическому методу изображения, а взаимодействует с ним, правда, формы этого взаимодействия видоизменяются.

Совершенно очевидно, что появление фантастики в реалистическом произведении требует оправдания, мотивировки. «Гордый читатель XIX века не соглашается верить в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это происшествие может быть объяснено весьма просто»<sup>23</sup>.

Помимо мотива сна, оправдывающего введение в ткань повествования любых чудес фантазии, фантастика может быть мотивирована болезненным состоянием героя, его бредом, галлюцинациями, сумасшествием. Так, именно сумасшествием Евгения мотивируется фантастическое оживление статуи в поэме «Медный Всадник»:

...Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...

Тонко и выразительно продемонстрировал С. М. Бонди средства поэтические, с помощью которых Пушкин вызывает у читателя чувство ужаса «и заставляет нас поверить в ожившую статую»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи. Пг., 1913, стр. 15.

<sup>24</sup> С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 407. «Оживление статуи описано с необыкновенной, впечатляющей выразительностью... Поэт заставляет нас слышать погоню, сочетая в своем описании чисто звуковую вы-

Существенным представляется, однако, не только чувство ужаса, возникающее при чтении поэмы, но и полная реалистичность, мотивированность фантастики, раскрытие возникновения галлюцинации в воображении больного, потрясенного горем Евгения.

Живость и кратковременность этой фантастической сцены в поэме делают фантастику Пушкина еще более убедительной. «Кажущееся» и реальное почти неотделимо слиты воедино: вполне отвечающая действительности поза статуи, освещенной луной, фантастична лишь тем, что мерещится Евгению движущейся:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним *несется* Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне.

Подобное сплетение реальной обстановки ситуации и психологической фикции, характерно также, по мнению Б. Мейлаха, и для стихотворения «Бесы»<sup>25</sup>.

Необычайная, чисто пушкинская легкость стиха, льющегося как бы в ритме несущихся туч и плачущей вьюги, позволяет очень тонко показать, как в меняющейся снежной дымке возникают в воображении ямщика и его спутника фантастические картины.

Зримо, на наших глазах, происходит перерождение фантастического элемента («В поле бес нас водит, видно») в развернутый фантастический мотив:

Посмотри: вон, вон играет,  
Дует, плюет на меня;  
Вон — теперь в овраг толкает  
Одичалого коня;  
Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной;  
Там сверкнул он искрой малой  
И пропал во тьме пустой.

Не в аллегоричности (как считал Д. Д. Благой), и не в символике (мнение Гершензона) прелесть и смысл пушкинского стихотворения, но именно в живой транс-

---

разительность с динамическими образами... Далее мы *видим* в описании поэта несущуюся статую — описан ее жест и освещение... и, наконец, еще раз, нагнетая впечатления, в четырех стихах повторено описание погони...»

<sup>25</sup> См. Б. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937, стр. 253.

формации фантазии, в возможности чисто по-народному одухотворить, оживить «в мутной месяце игре» целую вереницу живописных образов, передав с помощью слова всю поэзию, все обаяние игры воображения.

Переходя к анализу фантастики в прозе Пушкина, мы снова сталкиваемся с необходимостью попутно соглашаться или не соглашаться с мнениями, бытующими в пушкиноведении. Так, нам представляется любопытной мысль В. Ходасевича, приводимая им со ссылкой на А. С. Искоза, о сходстве фантастических ситуаций в «Гробовщике» и «Каменном госте»<sup>26</sup>. И Дон Гуан, и гробовщик Прохоров совершают один и тот же поступок: зовут к себе на ужин мертвецов. Но сознательно-дерзкий Дон Гуан погибает, а в случае с Прохоровым конфликт разрешается комически, так как на его, сделанное спьяну, приглашение мертвецы приходят лишь во сне, и, проснувшись, герой преспокойно садится пить чай. Мы видим в этой ситуации не только обыгрывание Пушкиным одного и того же мотива на трагический и комический лад, а скорее автопародию, намеренное снижение фантастики (кстати, мотивированной психологически сном героя) от высокой и героической легенды к уровню анекдота, происшедшего с ремесленником.

Несколько натянутым представляется в этой связи заявление Н. Л. Степанова о гротескном характере фантастики в «Гробовщике»<sup>27</sup>. Ведь фантастический гротеск не требует никакой мотивировки, вспомним хотя бы гротескную повесть Гоголя «Нос». Именно алогизм существования совершенно неправдоподобного, невозможность объяснить, например, появление Носа майора Ковалева в виде «господина в мундире», позволяет писателю заострить внимание на нелепостях окружающей жизни, в которой мундир ценится более человеческой личности. Фантастика же в «Гробовщике», напротив, совершенно логична. Помимо внешней психологической мотивировки, само содержание сна вполне оправдано — ведь гробовщику снятся лично для него, в силу профессии, вполне привычные «клиенты». Сон, хотя и с

<sup>26</sup> См. В. Ходасевич. Петербургские повести Пушкина. В кн. А. С. Пушкин, Уединенный домик на Васильевском. М., 1915.

<sup>27</sup> См. Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. М., 1962. «Фантастика становится средством сатирического гротеска, способствует разоблачению истинной сущности отношений между людьми» (стр. 67).

мотивом фантастики в нашем понимании (разговор с мертвецами), не несет герою ничего необычного, сверхъестественного; это лишь память об обманах (сосновый гроб, проданный за дубовый), тревожащая нечистую совесть. Поэтому выглядит неосновательно и сопоставление фантастики «Гробовщика» с фантастикой Гофмана, хотя и отразившей «профессиональные» интересы его героев, но почти всегда насыщенной туманными намеками на мистическую идею потустороннего мира, подсылающего человеку таинственных двойников, духов, навевающего странные сны.

Прозаичное и несколько ироническое описание Пушкиным видений загробной жизни: «...все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах...» представляет собой пример возможности введения фантастического мотива в произведение реалистическое, не нарушая реализма.

Еще виртуозней использует Пушкин фантастическое в повести «Пиковая дама». Роль фантастики в этом произведении наиболее изучена, хотя и до сих пор во многом вызывает споры. Так, если трактовка фантастических мотивов этой повести в мистическом плане является для нас совершенно неприемлемой (Якубович), то и мнение Н. Л. Степанова: «...«таинственное» появление «Пиковой дамы» — не фантастика, а результат паталогического состояния героя»<sup>28</sup>, представляется не бесспорным. Это все же фантастика, а болезненное состояние героя служит лишь ее реалистической мотивировкой.

Игрецкий анекдот, лежащий в основе фантастики «Пиковой дамы», не раз отмечался исследователями. Мысль о том, что сказочную и легендарную фантастику у Пушкина сменяет фантастика анекдотическая, с элементами психологической мотивировки, видимо, не лишена оснований.

Мы не будем подробно останавливаться на фантастике «Пиковой дамы», заметив, что наиболее удачно анализ ее проделан, по нашему мнению, в книге А. Слонимского «Мастерство Пушкина». Особенно убедительно

---

<sup>28</sup> Н. Л. Степанов. Проза Пушкина, стр. 77.

исследователь показал тесное переплетение фантастического и реального планов повествования, что ставит под сомнение мысль о параллелизме фантастики и реальности в этом произведении, выдвинутую Ю. Манном<sup>29</sup>. Параллелизм предполагает несмыкание литературных рядов, перед нами же — явное их скрещивание: «обыденное внедряется в фантастическое, и фантастическое входит в обыденное»<sup>30</sup>.

Психологически мотивированная фантастика была наиболее распространенным типом фантастики в литературе 30-х годов XIX века. Такова фантастика «Портрета» Гоголя, «Сильфиды» В. Одоевского, «Лунатика» Вельтмана и многих других произведений. Позже, в 40-е годы, Белинский отрицательно отзовется об этом типе фантастического: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов»<sup>31</sup>. Однако это заключение великого критика, вынесенное в пылу полемических схваток за изображение в литературе «только действительно-реального, только разумно-действительного», не совсем справедливо. Фантастика психологического типа имеет полное право на изображение, не случайно именно она получит дальнейшее развитие в творчестве Достоевского.

В заключение сделаем некоторые выводы о своеобразии фантастики у Пушкина. Прежде всего фантастика его в целом подчинена чисто художественным задачам и выступает как литературный прием. Она теснейшим образом связана с реальностью, как в жизни человека период бодрствования чередуется с периодами сна. Мистические, потусторонние мотивы совершенно не характерны для фантастики Пушкина, прорывающейся в творчестве поэта эволюцию от фантастики сказочного типа к фантастике легендарной, а затем к фантастике-анекдоту, психологически мотивированному.

В процессе эволюции пушкинская фантастика утрачивает объективный характер своего существования и начинает изображаться либо как рассказ, либо как субъ-

---

<sup>29</sup> См. Ю. Манн. Фантастическое и реальное у Гоголя. «Вопросы литературы», 1969, № 9.

<sup>30</sup> А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 521.

<sup>31</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. X. М.—Л., 1953, стр. 41.

ективное переживание героя. Обилие фантастических мотивов и сюжетных линий резко сокращается, а под конец сводится всего к одному-двум таким мотивам. Фантастика используется Пушкиным, таким образом, очень скупо и совершенно не противоречит реальному, а скорее дополняет его, подчеркивает и уточняет.

Пушкинские фантастические мотивы, темы, образы находятся в тесной связи с подобными мотивами, темами и образами в русской и мировой литературе, что, однако, не лишает фантастику Пушкина яркой самобытности, а, напротив, помогает лишь выявить ее. Пушкинская линия в фантастике, психологический аспект ее, тесное и обоснованное переплетение реального и фантастического планов были подхвачены и развиты в литературе последующего периода, особенно в творчестве Ф. М. Достоевского.

Таким образом, хотя творчество А. С. Пушкина чрезвычайно широко, разнообразно, многопланово, а фантастическое — всего лишь одно из многих звеньев в цепи его художественной практики, изучение фантастики Пушкина все же представляется далеко не бесполезным.

ЭПИТЕТ У БАРАТЫНСКОГО

Однажды (это было в середине двадцатых годов) в разговоре с Сергеем Михайловичем Бонди о поэтах, особенно любимых моим собеседником, он обратил мое внимание на строку:

И красен *круглый* лист осины...<sup>1</sup>

Тут и ясное сочетание переменного признака с постоянным: *красен* — наступила осень, *круглый* — отличительная примета листа осины. Главное в этом корневом, устойчивом признаке в его зримости, осязаемости, в его *скульптурности*. Так же:

«Из круглых камней сложена...» (242)

Есть случай, когда «скульптурная форма» отточена еще более: «На нем гранит *пирамидальный*...» (228)

Осязаемо, но уже не скульптурно, а динамично и упруго обозначены отвлеченные понятия «мысль... увертлива, речиста... Она, подъявля крик нахальный...» (184—185). Поэтому и в поэзии Баратынского двойные эпитеты, порою архаические, гомероподобные, имеют свой индивидуальный облик, придают образу скульптурную рельефность; «И ты, величественный грот, // Тяжело-каменный...» (170). В соединении двух признаков один вносит движение, напряженность, другой обозначает характер или цель этого движения, причем самый переход от одного к другому и усиливает внутренний динамизм эпитета в целом: «Мощно-крылатую мысль» (180), «Эол бурнопогодный» (174), «Душемутительный поэт» (141). И более обычные «золотоверхий град», «Златочешуйчатые воды» (189). В эпитет проникает то движение мысли, которое порождает и движение образа:

---

<sup>1</sup> Е. А. Баратынский. Полн. собр. стихотворений. Библиотека поэта. Л., 1957, стр. 188. В дальнейшем при ссылке на это издание страница указывается в тексте. (Курсив наш.— А. Ч.)

«...бродячий ветер» (161), «бунтующую музу», «бунтующую страсть» (165). Резче выделяются такого рода эпитеты, когда они выражены неологизмом: «прыгучих вод» (170). Такого слова ни Пушкин не употребил ни разу, ни Даль в своем словаре не запечатлел. Но оно очень близко таким старым словам, как *прыгун*, *прыгунчик*, *прыгуха*. Видимо, изобретенное поэтом, это слово звучит как архаизм, словно оно добыто из глубины времени.

Лирика Баратынского внутренне динамична, и это особенно сказывается в глагольных формах, приобретающих значение эпитета: «Где остов мостика *дряхлет...*» (170). И мы видим не дряхлый мостик, нет,— движение в самом изображаемом предмете, на этот раз движение медленное и долгое: судьба мостика. В настоящем его состоянии проглядывает и прошлое и будущее, когда он рухнет. Судьба старого сада, поместья. Тут же: «беседка *тлеет...*». В другом случае: «Последние семейства *истлевали*» (131), «Далече *бедствуют* иные...» (133). Более обычные: «*Благоухает* воздух...» (87), «*Заговорил* ее ручей» (87), «*Звучат* и *блещут* небеса» (87) и др. Сильный причастный эпитет «...на возах, // Под тяжкой ношею *скрыпящих...*» (189), художественно соответствует глагольной форме «*неверным золотом *трепещет**» (188).

В лирике вообще эпитет выполняет более действенную идейную роль, чем в эпосе или драме, в нем чаще оказывается средоточие целого произведения. Это одинаково верно для лирики Пушкина («Духовной жаждою томим...»), для Блока («Я забывал на горестной земле...»), для Заболоцкого («Человеческий шорох травы»), для многих поэтов. Средоточие мысли в эпитете все же особенно характерно для Баратынского.

В знаменитом «Разуверении», раннем стихотворении Баратынского,— мощное движение внутренне сопротивляющегося чувства, противоборство мотивов («*слепой тоски... друг заботливый...*»). И все это собрано, сгущено, сосредоточено в двух эпитетах одной строки:

Разочарованному чужды  
Все обольщенья прежних дней! (70)

Эпитет заменяет критическую статью о любимых поэтах: «... нежный Батюшков, Жуковский живописный...»;

«Так Пушкин молодой, сей ветреник блестящий, Все под пером своим шутя животворящий...» (111); странное повествование («Язвительный, неотразимый стыд...», (190), описание человеческого характера («хозяин тороватый», (191), целую бытовую сцену («пир Затеяливый, замысловатый», (191), «хвастливые обеды» (195); в эпитете в конечном счете — узловой пункт мировоззрения автора «Сумерек»: «Век шествует путем своим *железным...*» (173).

Сумрачные эпитеты для него характерны. Уже в ранней лирике запечатлено: «...в судьбе своей тяжелой» (64), «...хлад печальный», «Безжизненны мои воспоминанья» (100), «Нет жалости к тоске моей глубокой» (103), «...болезненной мечты...» (129). И заключительный аккорд его творчества: «думы роковой...», «измученной душой», «пасмурный навес», «*сумрачный поэт...*» (204).

Исследователи не без основания пишут о господстве в творчестве Баратынского «пессимистического мироощущения». Это сказано Е. Н. Купреяновой (25). О «мучительных пессимистических настроениях», но и о постоянных порывах к их преодолению говорит К. В. Пигарев<sup>2</sup>. Более определенно и убежденно настаивает на этом Л. Г. Фризман. «Поэзия Баратынского безрадостна... Пессимизм Баратынского был осознанием непримиримых противоречий окружающей действительности, противоречий, существовавших и в первой половине 20-х годов, но и обостренных поражением декабристов и николаевской реакцией»<sup>3</sup>.

Однако анализ эпитетов подтверждает мнение К. В. Пигарева. В двух знаменитых стихотворениях 1834 года «Когда исчезнет омраченье...» и «Болящий дух...» эпитеты расставлены, как фигуры на шахматной доске в заключительной стадии игры. И в белых фигурах — сила. Черные эпитеты: «Души болезненной», «Меня опутавших сетей», «сей демон, наводящий // На ум мой сон, его *мертвящий... чадный...*». Это все во мне, опутало меня, а вне меня, *передо мной*, доступно-не-

---

<sup>2</sup> См. К. В. Пигарев. Е. А. Баратынский. В кн.: Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, стр. 20 и 25.

<sup>3</sup> Л. Г. Фризман. Творческий путь Баратынского. М., 1966, стр. 80.

доступный «луч блестящий // Всеозаряющего дня». Все-  
вопросительное движение стиха направлено к этому  
объективно существующему смыслу и свету. Когда же,  
я, наконец,

Освобожусь воображеньем  
И крылья духа подыму,  
И пробужденным вдохновеньем  
Природу снова обниму. (163)

Еще очевиднее взаимоотношение эпитетов во втором  
из названных стихотворений. Первый под черным цве-  
том: «Болящий дух...». Но выше, сильнее недуга *вра-  
чующее* его пенилось. И здесь глагол «врачует» по-  
ставлен в значении эпитета-метафоры в действии. Грам-  
матическая неловкость этой строки, когда именительный  
и винительный падежи поменялись местами, вызывает  
колебание смысла. Читатель сам выбирает, вопреки по-  
рядку слов, их истинное взаимоотношение. И дальше:

Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть. (165)

Власть гармонии, *таинственная* власть... Второй из  
этих эпитетов означает такую углубленность, которая  
достигает основ бытия и потому остается непрояснен-  
ной. Так, стихотворение 1827 года «Она» завершается  
словами:

Ты полон весь мечтою необъятной,  
Ты полон весь *таинственной* тоской. (129)

Главное — в первом эпитете «Гармонии», в его соче-  
тании со вторым. Тут — сущность поэзии Баратынского,  
утверждение той самой, трагически далекой, трудно до-  
стигаемой поэтом гармонии, властной и могучей, о ко-  
торой так деловито и влюбленно заговорит Александр  
Блок в своей предсмертной речи — «Назначение поэта».

И дальше:

Душа певца, согласно излитая,  
Разрешена от всех своих скорбей;  
И чистоту поэзия святая  
И мир отдаст причастнице своей. (165)

«...согласно излитая, // Разрешена...». Гармония, откры-  
тая и добытая поэтом, — энергия, власть, очищающая  
и усовершенствующая все, к чему она причастна. По-

эзия — не созерцание, не бесплодный восторг, а — сила, порожденная действием.

Эпитет *чистый* занимает значительное место в поэзии Баратынского: «Благоухает воздух чистый» (87), «Весна, весна! Как воздух чист...» (167), «Я помню ясный, чистый пруд...» (166). Чистота и ясность — сущность природы, и человек обновляется, когда выходит из своего более узкого мира в большой мир ясности и чистоты.

Природа у Баратынского так же конкретна, как и в лирике Пушкина: «Сошел я в дол *заветный*, // Дол, первых дум моих *лелеятель приветный!* Пруда *знаемого...*» (170). «Лелеятель приветный»: ребенок растет в постоянном общении с природой, которое дает человеку не меньше, чем воспитывающие его люди. Он встречает знакомые места, как своих наставников, которым обязан всеми сокровищами души. Отсюда и еще характерные эпитеты: «Дорожка *смелая* ведет меня...», «И обаянием *могучим...*» (170).

Кто, преклоняя слух к таинственному шуму  
Сих кленов, сих дубов, в душе своей питал  
Ему *сочувственную* думу. (170)

В слове «сочувственную» до конца обнажается объективно целеустремленное, с природой согласное, ищущее глубинных гармоний бытия стремление поэта, скорбное только в том смысле, что в нем живет и острое сознание неполноты, несовершенства, ущербности «болящего» человеческого духа. Вот почему среди скорбей и под «ярмом забот», все же возникает у поэта потребность: «...*весело* на *светлый* мир взглянуть» (84).

Следует особенно выделить эпитеты в трех стихотворениях: «Родина» (1821), «Осень» (1839) и «На посеv леса» (1843).

Я с детства любил *сладчайшие* труды.  
*Прилежный, мирный* плуг, *взрывающий* бразды... (69)

Этот мотив: «Хочу возделывать отеческое поле», — весьма существенный и глубокий.

В образе природы выделено не только исконно прекрасное, не только «сочувственное» человеку, но и то, как труд человека природу украшает:

У берега насажу лесок уединенный,  
И липу *свежую* и тополь *осребренный*... (69)

В «Осени» главная тема безысходного разочарования поэта в его деятельности, оказавшейся иллюзорной, пересечена жизнерадостной мелодией плодотворных трудов крестьянина-землепашца:

Дни сельского, *святого* торжества!  
Овины *весело* дымятся,  
И цеп стучит, и с шумом жернова  
Ожившей мельницы крутятся.  
.....  
*Отрадное* тепло в его избе,  
Хлеб-соль и *пенистая* брага;  
С семьей своей вкусит он без забот  
Своих трудов *благословенный* плод! (189)

Такое же точно пересечение двух мотивов в самом сумрачном, самом характерном для творчества Баратынского стихотворении «На посев леса»; с болью, с глубоким внутренним надрывом отрешается от поэзии поэт. Но он утверждает жизнь, труд и другую неотъемлемую поэзию — поэзию природы, истинного, плодотворного труда.

Да хрящ другой мне будет *плодоносен!*

Опять такой эпитет, в котором — целая философия целеустремленности и жизни. И начато это сумрачное стихотворение ликующими звуками:

Опять весна; опять смеется луг,  
И *весел* лес своей молодой одеждой,  
И поселян *неутомимый* плуг  
Браздит поля с покорством и надеждой. (198)

Заключительные великолепные строки вмещают всю философию Баратынского, ведущую через трагическое отрицание к утверждению радостному и убежденному:

И пусть! Простяся с лирою моей,  
Я верую: ее заменят эти,  
Поэзии *таинственных* скорбей  
*Могучие* и *сумрачные* дети. (199)

Не только *сумрачные*, но и *могучие*.

В эпитете — поиски поэтической сущности обозначаемого предмета, кристаллизация философских воззрений автора. Одно с другим нерасторжимо слито. Значение второго в лирике, особенно в совокупности эпитетов,

преобладает. «Могучие и сумрачные» дубы, ели, сосны, которые подымутся из своих зародышей,— образ той действительности, которая утверждается в поэзии Баратынского как нечто высшее в сравнении с самой поэзией, и признается в своей природной основе истинно прекрасной. Беда поэзии в том, что она причастна области «людских безумств и лицемерий».

В этом сильное противостояние пессимизму.

В труде пахаря, в «посеве леса» — подлинная нравственная ценность человеческой деятельности, созидание жизни, обращенное вперед. Не удивительно ли, что мы теперь ценим не только стихи поэта, но и созданный им дом в Муранове, столь полное воплощение высшего строя духовной жизни? Чувство завершенности, цельности, полноты было ему глубоко свойственно.

Поэтому так особенно радуется простой эпитет: «круглый лист осины».

**СТИХОТВОРЕНИЕ ТЮТЧЕВА «SILENTIUM!»**

**(К проблеме «Тютчев и Пушкин»)<sup>1</sup>**

Неучастие Тютчева в литературной жизни, его последовательное, до самой смерти продолжавшееся стремление быть как бы «не писателем», «не литератором» давно не дает покоя всем, кто размышляет о движении русской литературы в XIX веке. И все объяснения — психологические, бытовые, не говоря уже о мистических, — оставляют чувство неудовлетворенности и загадку творческого поведения Тютчева не разрешают. Складывается уверенность, что это не отношение к современникам, к людям, к романтически интерпретированной «толпе», к социальному аспекту проблемы (быть профессиональным литератором или человеком, материально от музыки не зависящим), а отношение именно к самой литературе как виду человеческой деятельности, к ее положению в обществе как к общественной проблеме.

С другой стороны, если вдуматься — так ли уникален Тютчев в этом непростом отношении к писательству?

В конце 40-х годов русское общество становится свидетелем трагического конфликта Гоголя с литера-

---

<sup>1</sup> См. Г. Красухин. Великий спор (Пушкин и Тютчев). «Вопросы литературы», 1972, № 11. Здесь сделана плодотворная попытка вернуть спор, начатый Ю. Н. Тыняновым, из сферы биографических догадок к сопоставительному анализу поэтических систем Пушкина и Тютчева. Автор статьи справедливо пишет о «невольном, непрямом, но очевиднейшем» споре Тютчева с Пушкиным. Но вряд ли можно согласиться с утверждением Г. Красухина, что «Silentium!» Тютчева — «прямое следствие его примирения с духовно растленной современностью»; с другой стороны, позиция Пушкина выглядит в статье, пожалуй, несколько модернизированно-бескомпромиссной.

турой. Великий художник стремится стать Учителем, Пророком, отбросив свое творчество и отрекшись от лучших своих созданий. Пройдет несколько десятилетий, и Лев Толстой провозгласит необходимость отказаться от художественного творчества и объявит литературу ложью, чуть ли не барской прихотью. Это случай крайний, декларации и поступки экстремистские. Но и у других русских писателей нет-нет, да и мелькнет эта же неудовлетворенность<sup>2</sup>.

Интересно рассмотреть позицию Тютчева именно в ряду писательских бунтов против литературы, которые время от времени у нас происходили. Только для Тютчева это не взрыв, не внезапный и резкий конфликт, а стабильное состояние, устойчивое убеждение. В этом отношении огромную важность представляет стихотворение «Silentium!». При своем появлении в пушкинском «Современнике» оно осталось без отклика, прошло незамеченным. Нередко «Silentium!» рассматривают как одно из звеньев в общеромантической теме «невыважимого», неподвластного человеческой речи и, следовательно, рациональному познанию. Но так ли это? Или, точнее говоря, исчерпывается ли содержание тютчевской декларации этой мыслью? Как ни универсальны эти стихи для всего тютчевского творчества, вневременными они кажутся лишь на первый взгляд. На самом же деле они в высшей степени актуальны и современны именно моменту своего появления, едва ли не имеют значения прямой литературной полемики, точнее — полемики с литературой и прежде всего с наиболее ярким выражением всевластия литературы — с Пушкиным и так называемым пушкинским каноном. Следует оговориться: речь не идет о литературном споре в точном смысле слова, не о том, что спор с Пушкиным был сознательной, рационалистически сформулированной целью Тютчева. Речь идет о художественной полемичности его творчества — и стихотворения «Silentium!» в данном случае — о диалоге с господствующей поэтической системой своего времени. Поэтому в определенном смысле Тютчев действительно весь в пушкинской традиции: Пушкин не превратился для него в замкнутую

---

<sup>2</sup> См. А. И. Журавлева. Островский и Пушкин. В сб.: «Проблемы пушкиноведения». Л., 1975.

и завершенную, «закрытую» для полемики классику. В этом смысле Некрасов, как известно, в русской поэзии — первый вне пушкинского канона.

Понятие пушкинского канона, довольно распространенное в литературоведении (так, им широко пользуются Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум), может показаться слишком общим и бесформенным, но оно очень точно выражает именно восприятие пушкинской поэзии современниками и наследниками, оно передает ощущение одновременно и условности, и бесконечной свободы, и определенной ограниченности, и абсолютности созданного Пушкиным. Единичность, неповторимость пушкинского стиха и наличие бесконечного множества других возможностей, других путей и вынуждены были доказывать на деле те, кто писал одновременно с Пушкиным или после него, не желая быть его эпигоном.

Тютчев выступает на фоне уже сложившейся «пушкинской традиции» и находит в литературе самостоятельный путь, во многом противоположный пушкинскому. В этом смысле «Silentium!» — стихи программные, свидетельствующие о коренной поэтической самобытности Тютчева. Вся последующая поэзия Тютчева это стихотворение «поддержала», углубила его содержание, наполнила смыслом, подтвердила его принципиальность для поэта. В конце концов, «Silentium!» превращается в символ тютчевской лирики, делается своеобразной эмблемой всей его поэзии. В нем действительно впервые так сконцентрировались основные особенности поэзии Тютчева: и ее несомненная масштабность, значительность, и ее известная замкнутость, то свойство, которое делало Тютчева хоть и великим поэтом, но явно не для всякого близким и даже приемлемым. Неизменный максимализм, рационалистическая драматизация (при неизменном подчеркивании иррациональной природы космической, вселенской драмы, хаоса), абсолютно статичная постановка проблемы, взятой в какой-то наиболее конфликтной точке и на ней остановленной, запечатленной. То, что иногда называют метафизикой в стихах. Сила метафизичности, всепоглощающей философичности тютчевской лирики усугубляется тем, что это поэзия без человека. Точнее говоря, человек здесь категория тоже философская, всеобщая: человек как сознание, противостоящее природе, второй полюс

вселенской драмы — Космос и Человек. Но человеческое Я, конкретно-личностное начало здесь отсутствует, что особенно очевидным должно было выглядеть на фоне свежих завоеваний пушкинской лирики, которые и состояли в конечном счете в невиданно естественном, непосредственном и подробном раскрытии личности, в разработке живой человеческой интонации, условном уподоблении стиха устной, обыденной речи. А тут — стих, лишенный непосредственности, внутреннего жеста, мимики — всего, что обозначает личностное, свое, индивидуально неповторимое отношение к изображаемому<sup>3</sup>. Это видимое отсутствие поэтических средств само по себе было сильнейшим поэтическим средством, тем более значимым, что в отличие от поэзии старой, скажем, Ломоносова, это было не просто отсутствие каких-то красок, интонаций, а осознанный отказ от них, уже известных и предполагавшихся прекрасно знакомыми читателю. В «Silentium!» черты эти нашли едва ли не самое законченное, полное, классическое выражение. Действительно, что может быть более крайним, радикальным, экстремистским для стихотворения, чем тезис отрицания речи? Возможно ли отстоять такую позицию, как произнесение тирады в защиту молчания, оставаясь в пределах личностной лирики, т. е. провозглашая эту мысль непосредственно от своего имени? Трудно себе это представить. Требуются иные, «непушкинские» средства и иное в сущности отношение к поэзии, иная концепция поэтического голоса. Умозрение должно переплестись и слиться с ощущением, так как одного умозрения недостаточно для поэзии, а непосредственное, личное переживание для такой ситуации не подходит.

Хотя стихотворение «Silentium!» на первый взгляд замечательно именно радикальностью поставленной проблемы, думается, суть дела не столько в радикальности

---

<sup>3</sup> Нередко говорят о психологизме Тютчева. Очень существенное уточнение этой категории применительно к тютчевской лирике сделано Е. А. Майминим: «Психологизм Тютчева чаще всего имеет обобщенный характер и отталкивается от частного. Тютчев говорит, как правило, не о психологии конкретного человека и конкретного случая, а о возможной психологии всякой человеческой души. Это особенный, не пушкинский путь психологизма в русской поэзии, но у него тоже оказались свои перспективы...». (Е. А. Маймин. Поэты-любомудры и философское направление в русской поэзии 20—30-х годов XIX века. Автореф. докт. дис. Л., 1971, стр. 28.)

самой по себе, сколько в выходе из провозглашенного противоречия, который Тютчев находит. Ситуация, взятая в стихотворении, такова, что тезис доводится до крайности, самоотрицается, самоуничтожается. Тема — само отрицание, молчание. В то же время прямое воплощение этого тезиса, т. е. молчание, было бы абсурдом. Парадоксальная противоречивость задачи: произнести слово о молчании, слово, выражающее, даже изображающее молчание. И вот новизна тютчевского стихотворения в том и состояла, что он нашел такие средства поэтической речи, которые как бы сами по себе выражали отрицание речи, обратившись к поэтике прошлого, к архаике <sup>4</sup>.

О заглавии, о самом слове «Silentium!» и его художественном смысле у Тютчева очень интересно пишет Я. О. Зунделович: «Есть нечто от позднеантичного или средневеково-трактатного в самом использовании для стихотворения заголовка «Silentium!»; но учено-латинское сразу же теряет свою мудрственную окостенелость, будучи едва ли не «взорвано» восклицательным знаком и сразу же переходя и «взрываясь» в первых словах стихотворения: «Молчи, скрывайся и тай...»<sup>5</sup>. В этой работе обстоятельно прослежена своеобразная «повелительность» Тютчева. Что касается слова «Silentium!» с восклицательной интонацией, то невольно напрашивается мысль: нет ли здесь кроме «средневеково-трактатного» еще и какой-то аналогии с вечным школьным даже не «учительным», а «учительским» восклицани-

<sup>4</sup> Связь лирики Тютчева с поэзией XVIII века глубоко освещена Ю. Н. Тыняновым в статье «Вопрос о Тютчеве» (в кн.: «Арханглы и новаторы». Л., 1929.).

Заманчивым кажется вывести «Silentium!» — и, может быть, не только это тютчевское стихотворение — из знаменитого ломоносовского двустишия «Открылась бездна звезд полна; // Звездам числа нет, бездне дна». Действительно, если и для нас стихи эти выглядят удивительным до загадочности фактом истории русской поэтической речи, то каким сильнеешим поэтическим впечатлением, преданием должны были быть они для людей тютчевской эпохи! В свою очередь, сколь многим стих Пушкина и, скажем, Жуковского обязан Державину, можно почувствовать, если попытаться ощутить первоизданное звучание строк: «... в сердечной простоте беседовать о божьей, // И истину царям с улыбкой говорить». Тут едва ли не впервые с такой полнотой раскрыты речевые возможности ямба, развернутого в четверостишие.

<sup>5</sup> Я. О. Зунделович. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971, стр. 75.

ем — «Тишина!». Во всяком случае, общепризнанный дидактизм поэтического стиля Тютчева в этом стихотворении предстает с предельной очевидностью, начиная с заголовка и кончая удивительным скоплением повелительных форм на столь малом стиховом пространстве.

Слова «Молчи, скрывайся и тай — Любуйся — Питайся — Умей — Внимай» и особенно категорическое «—и молчи!» в конце каждого шестистишия составляют как бы каркас стихотворения. Рефрен «и молчи!» — самый важный архитектурный элемент стихотворения, единственное, что определяет его строфическую организацию. Именно это повторяющееся заклинание придает стихотворению вид излюбленной Тютчевым трехчастной формы. На самом деле в данном случае это скорее чисто графическое решение, чем конструктивное: обычно скрепляющая строфу перекрестная или кольцевая рифмовка отсутствует. С точки зрения стиха «Silentium!» — не три шестистишия, а девять двустиший. Далее мы увидим, что это так не только формально, но и содержательно.

Форма двустишия налагает особую ответственность на рифму, делает ее более заметной, очевидной. Поэтому в двустишии рифма «тебя—себя» кажется демонстративно, нарочито примитивной. В «Silentium!» вообще особенно четко развернулось отмеченное исследователями «архаистическое новаторство» Тютчева.

Остановимся на некоторых чертах этого стиха, резко отличающих его от «пушкинского канона» и даже от более ранних стихов самого Тютчева (во всяком случае, нигде раньше эти свойства не были так сгущены, собраны вместе, так резко заявлены).

Первое, что обращает на себя внимание — метрические переходы ямба в амфибрахий («Встают и заходят оне // Безмолвно, как звезды в ночи»; «Дневные разгонят лучи»). Стоит заметить, что Тютчев подготавливает этот переход очень основательно, вводя пиррихии в предшествующие амфибрахическим стихам строки, что делает и ямб более плавно звучащим. Тем не менее современниками это ощущалось все же как результат дилетантизма и, как известно, в прижизненных изданиях ровный размер был восстановлен. Подчеркнутая «своевольность» ритмического перехода имитирует затрудненность речи, уста словно с трудом размыкаются

всякий раз заново. Это выражает все то же сомнение в господствующем поэтическом каноне, отрицание «профессиональной выучки», налаженной стиховой системы, потока речи с неизбежно присущей ему инерцией. Каждое высказывание-двустушие словно бы первозданно, оно — проблема, которая заново ставится и решается, возникая из самой глубины хаоса.

Второе заметное отличие тютчевского стихотворения — исключительно мужские ямбические окончания и парная рифмовка. Это тесно связано со всей структурой или как бы демонстративной бесструктурностью тютчевского стиха, призванной выразить хаос. Такая организация стиха (двустушия) словно намеренно архаична, возвращает к его простейшим формам, фольклорным например.

Четверостишия и перекрестная рифмовка, бывшие завоеванием Ломоносова и его современников, постепенно делают эти 32—34 слога ямбического четверостишия важным модулем, единицей поэтической речи. Все фразовые, интонационные, семантические и иные возможности русской речи по отношению к этим 34 слогам ямбического четверостишия как раз и выявлены Пушкиным с небывалой до него полнотой, и в этом-то собственно и состоит «пушкинский канон», прежде всего ямбический канон. Возможности этих 34 слогов оказались грандиозными. Именно 34 слога, поскольку при перекрестной рифмовке четверостишие не может закончиться раньше последней строки, как ни разбивай его на фразы, и смысл, и интонация в конечном счете не могут не считаться с этим модулем. Ямбическое четверостишие — довольно просторное, и эти 34 слога не могут не влиять во многом на самый характер речи, определенную длину и «закругленность» фразы, фразы-строфы. Онегинская строфа — не что иное, как демонстрация работы с этим 34-сложным ямбическим четверостишием, демонстрация возможностей его развития и варьирования. При этом за основу берется именно такое 34-сложное четверостишие с чередованием женских и мужских рифм, начиная с женской. (Обозначим этот тип строфы «ж м ж м».) Оно стоит в начале каждой строфы, знаменует ее, задает тон. Затем структура разворачивается, раскрывается. Такие же строчки, такого же размера с мужской и женской рифмой соеди-

няются в определенных сочетаниях, и, когда оказываются испробованными все возможности таких сочетаний, структура замыкается, образуя, так сказать, расширенный, развитый модуль того же образца, четкую сверхстрофу четырехстопного ямба типа «ж м ж м». И хотя Онегинская строфа заканчивается характерным резюмирующим, часто афористически звучащим двустишием с парной мужской рифмовкой («Отец понять его не мог // И земли отдавал в залог»), все же это не самостоятельное двустишие, а некий вывод, следствие всей строфы в целом. А основная единица стиха у Пушкина — все-таки именно ямбическое четверостишие. Двустиями Пушкин в общем не писал и не мыслил. Двустиие — совсем другая площадь, другой модуль, другой характер фразы, интонации, настроения. Пространство четверостишия дало возможность приблизиться к естественной и плавной разговорной речи. Это и было пушкинское завоевание, его канон, русская речь «обжила» такое четверостишие. Можно сказать, что пафос этого пушкинского завоевания — противоположная тютчевской мысль о возможности все выразить стихом.

А двустишие и не стремится походить на разговорную речь. Оно сжато, тяготеет к афоризму и заведомо условно, конечно, как условен афоризм. Особенно такое законченное, веское двустишие с мужскими рифмами, как у Тютчева в «Silentium!». Ритмически это как бы ямб в чистом виде. Ямб без компромиссов, без наращений. Стихотворение, сплошь состоящее из таких 16-сложных двустиший (м м, м м), может казаться менее похожим на стихотворение из четверостиший «ж м ж м» в канонические 34 слога, чем иной раз непохожи между собой разностопные и разносложные размеры. Во всяком случае, на фоне пушкинского канона, господства 34-сложного модуля, тютчевские стихи должны были выделяться необычно четко и значимо. Ведь чем подробней разработан, чем прочнее устоялся канон, тем ошутимей и значимей всякое отклонение от него, даже небольшое<sup>6</sup>. Так что, хотя переходы ямба в ам-

<sup>6</sup> Пример — разница для самого Пушкина, внутри его творчества, двух форм того же 34-сложного ямба: с женской рифмой в первой строке или с мужской. Форма, начинающаяся строкой с женской рифмой, как бы основная, господствующая, более обычная, с

фибрахий и были, как известно, выправлены редакторами прижизненных изданий Тютчева на все тот же четырехстопный ямб, сам тютчевский четырехстопный ямб в пушкинские времена на фоне привычных форм пушкинского четырехстопного же ямба должен был звучать крайне «антипушкински», отличаться от стиха «пушкинского канона» не менее, наверное, резко, чем на наш слух пушкинский ямб отличается от ямбов Маяковского.

Афоризм «Мысль изреченная есть ложь» — самое сильное, так сказать ударное слово во всем стихотворении. По характеру поэтического воздействия оно стоит все в том же ряду повелительных форм, оно настойчиво и намеренно дидактично. Однако такое жесткое, по сути дела, нигилистическое звучание этой строки (уже словно и не апология молчания, а апология какого-то «ничто»), а через нее и всего произведения, на самом деле стихотворения не исчерпывает. Поэтическая мысль разворачивается в присутствии и под угрозой этого сурового афоризма, но именно разворачивается.

«Мысль изреченная есть ложь» — это один смысловой полюс «*Silentium!*». Но этой лжи изреченности противостоит истина, богатство, полнота мысли, бережно возвращенной «в душевной глубине». И глубина эта оказывается в тютчевском стихотворении поистине грандиозной, неизмеримой и даже бесконечной. Через все стихотворение проходит метафора — внутренний, духовный мир (во всей нестертой первозданности этого образа). Душа уподоблена миру, вселенной. Там, внутри свое небо и свои звезды, которые «встают и заходят». При описании этой духовной вселенной Тютчев пользуется теми же красками и образами, которые столь характерны для его философских стихов о природе, о мире «внешнем»: противостояние дня и ночи, мрака и света, звездный небосвод и особенно любимые переход-

---

такого четверостишия начинается Онегинская строфа. Это создает определенный фон, на котором стихи такого же в точности размера, но начинающиеся строкой с мужской рифмой, ощущаются уже как что-то необычное, экзотическое, как сигнал специфичности сюжета («Не пой, красавица, при мне», «Альфонс садится на коня», «В пустыне чахлой и скупой» и т. п.).

ные мгновения — восход, утро, вечер. Но в «Silentium!» все эти образы не столько присутствуют в тексте, сколько просвечивают в его «глубине». За скупо отобранным единственным словом тянется длинная цепь ассоциаций, вырастающих из контекста всей тютчевской лирики и современной стихотворению и более поздней. Уже был «Летний вечер», «Видение», «Бессонница», «Еще шумел веселый день», «Как океан объемлет шар земной». И еще откликнутся, отзовутся эти образы в «Последней любви», где, как и в «Silentium!», опять душа будет уподоблена миру, вселенной, и снова явятся характерные тютчевские ритмические переходы. («Полнеба обхватила тень, // Лишь там, на западе, бродит сиянье, — // Помедли, помедли, вечерний день...»).

Главная поэтическая сила «Silentium!» — образ сокровенной душевной жизни человека, блестяще уподобленный картинам природы. И стихи оказываются не столько о молчании, сколько об умолчании, когда есть о чем умалчивать<sup>7</sup>.

Как цепью повелительных наклонений достигается интонационное единство стихотворения, так этой замечательной метафорой, уподобившей душу вселенной, космосу, достигнуто образное «сверхъединство» стихотворения. Почему «сверхъединство»?

Выше уже говорилось о том, что единицей смысла в этом стихотворении оказывается не строфа, а двустилишие, подчеркнуто замкнутое мужскими парными рифмами. Эти двустилишия несут мысль о самостоятельной поэтической ценности фразы. Именно развитием этой мысли в большей мере и являются знаменитые переходы ямба в амфибрахий. Идея их — демонстрация независимости поэзии, поэтического качества не только от строфики, т. е. системы строк, но и от ритма каждой отдельной строки, вообще от правильного ритма. Независимость поэзии от поэтической техники, самооценочность в конечном счете строки, одной фразы как свидетельства поэтического чувства и опять-таки как бы освобождение его, чувства, от законов словесного оформления — что и заявлено в теме стихотворения.

---

<sup>7</sup> Читая «Silentium!», невольно вспоминаешь кантовское «нравственный закон внутри нас, звезды над нами». Кажется, что из этого сопоставления прямо вытекает троп «звезды внутри нас».

В «Silentium!» стих оказывается как-то максимально отрывист. Эти «толчки» стиха, сгустки речи, обозначающие, изображающие хаос, в общем плане стихотворения призваны отрицать речь через отрицание связности, последовательности, переплетений строфического узора, речевого потока. Но сами по себе эти отрывистые изречения, образы — отнюдь не фрагменты, наоборот, они подобны зерну, которое как раз противоположно фрагменту: оно — цельная клетка, космос в миниатюре, зародыш космоса. Вместо одной макроструктуры (пусть миниатюрной, тютчевской трехстрфной, но все же единой структуры, системы) налицо группа микроструктур, каждая из которых как-то реагирует на соседние, соотносится с ними. Но это вовсе не значит, что они, эти «зернышки», стремятся слиться, образовать единство «настоящего стихотворения». Взаимодействие между этими микроструктурами не приводит к объединению и не указывает на возможность такого результата. Тем выразительней и своеобразней выявляют они, доказывают существование некоей субстанции, которую лингвисты называют «речевым пространством», а нам следовало бы, вероятно, назвать пространством поэтической речи. Оно дает себя знать в промежутках, зияниях, столкновениях между этими замкнутыми тютчевскими двустушиями, которые пространство поэтической речи не маскируют, как маскирует, заслоняет его плотная сетка единой стиховой словесной ткани.

В этом еще один, быть может, самый существенный, план тютчевского стихотворения, идея «надсловесной поэзии», выраженная в «Silentium!» с парадоксальной заостренностью и не только в словесно-образной форме, но и в самой организации стиха. Разумеется, Тютчев не мог, воскликнув «молчание!», попросту предложить читателям «Современника» пробел вместо страницы печатного текста. Однако именно пробел, живое ощущаемое пространство — герой и первое художественное средство его стихотворения. Чем сгущеннее, плотнее ядра-двустушия, чем более они замкнуты и разобщены, тем явственней заявляет о себе это пространство молчания, порождающее их, как сильнее активизируется фон, когда четче контур и плотнее краска в живописи.

В наши дни проблема «пробела», очевидных пустот, проблема взаимоотношения пространства и материала давно осознана теоретиками и практиками искусства. В классических стихах Тютчева мы видим классически точный и мощный метод выявления, открытия этого пространства речи и одновременно неизреченного пространства молчания. Открытие это полемически направлено против экспансии поэтической речи, всевластия пушкинского канона. Однако диалектическая противоречивость литературного процесса состоит в том, что другим поэтом той эпохи, наиболее интенсивно работавшим с пространством, с пробелом, был сам Пушкин. В сущности именно эти проблемы изучают исследователи, занимающиеся многочисленными пушкинскими отточиями, пропусками, проблемами знаменитых пушкинских «отрывков»<sup>8</sup>. В отличие от Тютчева, Пушкин действительно работает скорее с фрагментом, предпочитая выявлять пространство в «разрывах» стиховой ткани. Это живое ощущение реальности какой-то грандиозной подосновы, субстрата поэтической речи, присущее пушкинской поэзии, кажется не последним из признаков, по которым можно различить понятия «поэзия Пушкина» и «пушкинский канон».

---

<sup>8</sup> См. Ю. Н. Чумаков. Состав художественного текста «Евгения Онегина». В кн.: «Пушкин и его современники». Псков, 1970. В этой статье обстоятельно освещена история вопроса.

**О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ  
ОДНОГО ЭПИЗОДА ПОЭМЫ ГОГОЛЯ  
«МЕРТВЫЕ ДУШИ»**

Задача статьи — ввести в историко-литературный обиход одно уточнение в сложившиеся представления о творческих связях Гоголя с прозой Пушкина. Речь пойдет о явном художественном родстве двух эпизодов и, отчасти, сюжетных линий пушкинской «Пиковой дамы» и гоголевских «Мертвых душ». Мы постараемся показать, что эпизод эксцентричного ночного вторжения Чичикова к знаменитой Коробочке и все последующие события, связанные с взаимоотношениями этих персонажей, прямо и непосредственно восходят к кульминационному моменту «Пиковой дамы»: Германн прокрадывается в спальню престарелой графини и помогает открытию тайны трех заколдованных карт.

Мы намерены ориентироваться на одно наблюдение, сделанное В. В. Виноградовым в его книге «Стиль Пушкина»<sup>1</sup>, дополнить его, потому что при всей своей кажущейся единичности, замкнутости наблюдение это имеет, на наш взгляд, и достаточно принципиальный характер. Сопоставив сцену из «Преступления и наказания» Достоевского с аналогичной сценой из «Пиковой дамы», В. В. Виноградов, во-первых, заставляет задуматься о художественном сходстве этих произведений вообще и, во-вторых, искать между Пушкиным и Достоевским какие-то «промежуточные звенья». Сейчас становится ясным, что этим «звеном» был прежде всего Гоголь. И не только «Гоголь вообще», но и определенный эпизод в «Мертвых душах»: посещение Чичиковым Коробочки. Именно здесь начинается освое-

---

<sup>1</sup> См. В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941.

ние русской литературой «Пиковой дамы» — освоение, независимо от Гоголя продолженное Достоевским.

В. В. Виноградов указал на то, что образ «смеющейся старушонки»<sup>2</sup> в «Преступлении и наказании» можно сопоставить с картиной воздаяния Германном последней почести убитой им старухе-графине, когда, по словам Пушкина, «показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищурившись одним глазом»<sup>3</sup>. И сразу стала видимой одна из «ниточек», как бы тянущихся от Пушкина к Достоевскому.

Сопоставление Германа с Раскольниковым, а престарелой аристократки со старухой-процентщицей Аленой Ивановной можно было бы продолжить и далее: мономания Германа, нашедшая продолжение в мономании Родиона Раскольникова; образ Наполеона, ревниво хранимый в памяти двух этих героев русской литературы; их жажда обогатиться — внезапно, в одночасье; их крайняя небрежливость. В явном литературном родстве находятся и престарелые героини «Пиковой дамы» и «Преступления...» — вплоть до того, что у старухи из романа Достоевского, как и у старой графини, тоже есть воспитанница, мучимое и тиранимое ею существо. И обе значительно моложе ее, и зовут их одинаково: Лизавета Ивановна. Одна Лизавета Ивановна, сама того не зная, помогла Германну, другая произвольно помогла Раскольникову. И обе они — жертвы потерпевших глубокий идейный крах мономанов.

Но В. В. Виноградов подразумевал, вероятно, и то, что ситуация «Германн — графиня» в «Преступлении и наказании» радикально и последовательно снижена до неузнаваемости, настолько, что для выявления сходства был необходим огромный исследовательский опыт академика В. В. Виноградова. Характеры и ситуации «Пиковой дамы» снижены последовательно и в общем-то чрезвычайно просто: действие происходит не в аристократическом мире светского Петербурга XVIII—XIX столетий, а в «петербургских углах»; вместо аристократки фигурирует мещанка; вместо сложной и запутанной

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*, стр. 595.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин. *Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII. М.—Л., 1950, стр. 348.* (В дальнейшем ссылки даются по этому изданию. Том и страница указаны в тексте.)

романтической легенды о тайноведении — прозаическая «укладка»; и, наконец, пистолет, которым угрожал (только угрожал!) своей жертве Германн, заменен Достоевским обыкновенным дворницким топором, описанным подробно, во всех деталях.

Так или иначе были выявлены узы, связывающие «Преступление и наказание» с «Пиковой дамой»; и наблюдение В. В. Виноградова приобрело характер аксиомы, заслуживающей развития и уточнения.

\* \*  
\*

Эпизод визита Чичикова к Коробочке, как это нетрудно заметить, варьирует жанр романтической повести, уже травестированной ранее и в «Повестях Белкина» Пушкина, и в той же «Пиковой даме», которая канонической романтической повестью, конечно же, отнюдь не является. История «вторжения» Чичикова к Коробочке впоследствии будет изложена ею некоей протопопше (так и не появившейся в поэме), и со слов ее она повторится в разговоре двух дам. В их устах уже и сама Коробочка начнет походить на героиню поэтов-романтиков: была она, по словам дам, «перепуганная и бледная, как смерть», а происшедшее с нею — «совершенный роман». Действие его происходит «в глухую полночь», когда «раздается в ворота стук». И сам Чичиков — чисто романтический герой, «вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина». Далее, после того как в ярко романтической окраске мелькают «мертвые души», в устах дам слагается легенда о предстоящем похищении Чичиковым губернаторской дочки. И все это, конечно, — откровенное преломление стилистики романтической повести, причем характерно, что здесь назван сюжет и образ, который имеется в виду: Ринальдо Ринальдини, история которого выступает в роли своеобразного индикатора, прямой отсылки к определенной литературной традиции.

Но еще яснее отношение эпизода «Чичиков — Коробочка» к повести Пушкина «Пиковая дама» — к повести, в свою очередь травестировавшей и ультраромантический сюжет, и ортодоксально романтический стиль. И сопоставляя сцену «вторжения» Германна к графине со сценой появления Чичикова у Коробочки, можно за-

ключить, что Гоголь сознательно перефразирует Пушкина: слишком уж много тут явно одинакового, совпадения дословных.

«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями... Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега», — пишет Пушкин (VII, 336—337). «В какое это время вас бог принес! Сумятица и выюга такая... пора-то ночная»<sup>4</sup>, — будет сокрушаться у Гоголя Коробочка.

Задан тон: некий приобретатель, стяжатель вторгается ночью в дом одинокой старухи. Бушует выюга, которая вполне естественна у Пушкина и которая совершенно неправдоподобна у Гоголя, потому что, по его же словам, наутро было солнце, был огород за окнами, были тучи мух (а выюга?). Между старухой и маньяком-пришельцем идет разговор о чем-то, сопряженном с богатством и смертью. Такова общая мизансцена, в которой начинают возникать одинаковые детали.

Пушкин: «Швейцара не было»<sup>5</sup> (VII, 337).

Гоголь: «Он послал Селифана отыскивать ворота, что, без сомнения, продолжалось бы долго, если бы на Руси не было вместо швейцаров лихих собак, которые доложили о нем так звонко, что он поднес пальцы к ушам своим» (V, 44).

Пушкин: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать... Часы пробили первый и второй час» (VII, 338).

Гоголь: «Слова хозяйки были прерваны странным шипеньем, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши наверх, он успокоился, ибо смекнул, что часам пришла охота бить. За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа...» (V, 47).

Пушкин: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Лебгип. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой, другой...» (VII, 337).

<sup>4</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-ти т., т. V. М., 1953, стр. 46. (В дальнейшем при ссылке на это издание том и страница указаны в тексте.)

<sup>5</sup> Здесь и далее курсив наш.— В. Т.

Гоголь: «*Висел портрет Кутузова и писанный масляными красками какой-то старик с красными обшлагами на мундире...*» (V, 49).

Пушкин: «По всем углам торчали фарфоровые па-  
стушки; *столовые часы* работы славного Легоу, коробочки (! — В. Т.), рулетки, веера и разные дамские игрушки...» (VII, 337—338).

Гоголь: «Комната была обвешана старенькими поло-  
сатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старенькие маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев, и за всяким зеркалом за-  
ложены были или письмо, или старая *колода карт*, или чулок; *стенные часы* с нарисованными цветами на циферблате... невмочь было ничего более заметить» (V, 45).

Совпадения иногда дословные, иногда — а это, ду-  
мается, еще более доказательно — чисто структурные: описание комнаты дано с точки зрения внезапно оказав-  
шегося здесь героя; совпадает синтаксическое построение предложений. Но и травестирование, снижение здесь тоже достаточно бесспорно: вряд ли престарелая ари-  
стократка заложила бы за зеркало... «чулок» или «ста-  
рую колоду карт», хотя мотив карт, колоды карт все время аккомпанирует развитию ее образа. «Столовые часы работы славного Легоу» заменяются на скромные «стенные часы с нарисованными цветами на цифербла-  
те». Но ясно, что описание интерьера комнат двух ста-  
рух почти полностью совпадает, а «коробочки», кото-  
рые теснились на туалетном столе одной старухи, воз-  
можно, дают отчетливое представление о происхожде-  
нии странной фамилии ее мелкопоместной преемницы.

«Старая ведьма!» (VII, 341), — в неистовстве восклицает Германн.

«В пот бросила, проклятая старуха!» (V, 54), —  
буквально вторит ему Чичиков.

«Я готов взять грех ваш на свою душу» (VII, 341), —  
твердит Германн.

«Ну, видите, матушка, — повторяет его Чичиков, —  
...я принимаю на себя все повинности» (V, 53).

Германн выскажет предположение, что тайна трех карт, быть может, сопряжена «с пагубою вечного бла-  
женства, с дьявольским договором...» (VII, 341). А пре-  
рекающийся с Коробочкой Чичиков «вышел совершенно

из границ всякого терпения, хватил в сердцах стул об пол и посулил ей чорта» (V, 56).

«Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо» (VII, 339), — скажет Пушкин.

«Чорта помещица испугалась необыкновенно» (V, 56), — в том же ритме подхватит Гоголь. «Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный! Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы...» Снова — те же, точь-в-точь те же мотивы: старуха, ночь; нечто, связанное с «дьявольским договором»; и карты.

Графиня, разумеется, не стала бы сбывать Германну вместо трех карт мед и полпуда пеньки; она не стала бы вести с ним тот классический комический торг, который затеяла с Чичиковым Коробочка. Но, в конце-то концов, сплutowали обе старухи: одна подменила туза пиковой дамой, другая порывалась заменить «мертвые души» пенькой и медом. И обе перехитрили своих преследователей. Погубили их.

И сюжет «Пиковой дамы», явственно сконцентрировавшись в сцене Чичикова и Коробочки, еще не раз отзовется в «Мертвых душах»: вместо несколько таинственного Чекалинского появится Ноздрев, некий примитизированный Чекалинский. А главное, — образ мстительной старухи снова возникнет в сценах появления Коробочки в городе, и знакомой протопопши. Эта поездка ознаменует начало краха, гибели Чичикова, так же, как вторичное появление графини в повести Пушкина ознаменовало гибель Германа, а безумная встреча Родиона Раскольникова со «смеющейся старушонкой» — начало его, Раскольникова, возродившего его конца.

Германна погубили Чекалинский и старая графиня. Чичикова — Ноздрев да Коробочка.

Итак, творчество Гоголя диалогично так же, как и творчество Достоевского. Вероятно, каждая сцена «Мертвых душ» содержит в себе диалог с той или иной идеологической концепцией, стилевым направлением, жанром. Заметил же Г. А. Гуковский, что все речи и беседы Чичикова с Собакевичем содержат в себе элемент басни и, более того, — анималистического эпоса. «Нет, — писал он, — сомнения в том, что Собакевич — это гоголевский вариант сказочного медведя, крыловского мишки в облиции русского помещика XIX столе-

тия. Что же касается Чичикова, то «трудно не увидеть в нем подчас лису-лисоньку, русского исконного сказочного и басенного ласкового плута, обходительного, гибкого... В составе образа Чичикова есть и этот штрих, и... этот штрих, нет-нет да и всплывающий в тексте поэмы, вовсе не безразличен в оценке Чичикова, именно прежде всего в оценке его. Так, «Мертвые души» становятся как бы русским сказом о лисе...»<sup>6</sup>. Так—блестительно—расширяется круг жанровых традиций; возникает совершенно правомерное представление о сказке, далее—о басне, далее—романе о лисе, а далее, наконец—о полемическом восприятии Гоголем «Рейнеке-Лиса» Гете. А анализируется всего-навсего один эпизод поэмы! И Г. А. Гуковский был совершенно прав—прав так же, как и В. В. Виноградов.

И все же: достаточно ли убедительны доказательства совпадений, а точнее творческих трансформаций, переиначиваний Достоевским Пушкина, Гоголем—Крылова и Гете, а вместе с ними, как стремились установить мы, и пушкинской «Пиковой дамы»? Методики подобных доказательств нет, хотя нет и методики опровержения, научной критики их. Это решается чисто субъективно. И неизвестно, сколько именно и каких именно сопрягающихся элементов художественного произведения—слов, синтагм, сюжетных мотивов и ситуаций,—будучи сопоставленными, должны делать сравнение их исчерпывающе доказанным. Да выход, разумеется, и не может быть найден чисто механически.

Накопление материала: наблюдений, сопоставлений, догадок рано или поздно потребует создания единой системы историко-литературных сравнений—сопоставительной аналитики. Можно предположить, что основным предметом ее изучения станет категория литературного жанра: даже на нашем материале видно, что поэма Гоголя поглощает, приобретает, трансформирует, переиначивает прежде всего современные ей жанры—романтическую повесть, басню; и следовательно, именно на поприще жанра осуществляется то творческое соревнование, в котором Гоголь начал участвовать с первых же лет своей художнической жизни.

---

<sup>6</sup> Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, стр. 529—530.

**«ОСКОРБЛЕННАЯ НЕТЭТА»—  
НЕЗАВЕРШЕННАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ  
ПОВЕСТЬ Н. ЛЕСКОВА**

В развитии русского исторического романа и исторической повести были годы не только расцвета и бурного успеха их, как, например, в 30-е годы XIX века. Но были периоды и стабилизации, затишья, когда историческая беллетристика переживала даже некоторое кризисное состояние, и значительно снижались ее художественные достоинства. При таком снижении уровня исторической прозы, как скажем в 70—80-х годах, у некоторых писателей проявлялось все же стремление к разработке исторических тем в своей особой манере — как бы в противовес распространившимся шаблонам исторического повествования. И если такого рода искания и попытки оказывались робкими и не приводили к созданию по-настоящему крупных исторических произведений, они все же заслуживают нашего внимания и интереса, хотя бы уже потому, что они предшествовали дальнейшим достижениям исторической романистики.

Одно из таких явлений исторической прозы второй половины XIX века представляет для нас, несомненно, очень большой интерес. В 1890—1891 годах Н. С. Лесков работал над исторической повестью из жизни Древнего Рима, но не закончил ее. Она называлась «Оскорбленная Нетэта» с подзаголовком: «Очерк римских нравов времен Тиверия». В одном из своих писем Лесков именует эту же повесть по-другому: «Изнасилованная римлянка III века».

Читателям это произведение Лескова осталось по существу не знакомым, прежде всего потому, что в собрания сочинений писателя оно никогда не включалось.

Лишь некоторые эпизоды, сцены, часть текста из начатого им исторического произведения появились в 1917 году на страницах одного малонизвестного издания — «Невский альманах» (выпуск II). Там кратко сообщая о незаконченной Лесковым повести и как бы реконструируя ее сюжет, критик А. Измайлов вводит в свою статью ряд небольших фрагментов из оставшихся после Лескова рукописей<sup>1</sup>.

То, что осталось от этого незавершенного писателем труда, далеко не так скудно и незначительно, чтобы это можно было игнорировать, и сейчас представляет для нас живой интерес: перед нами своеобразное звено в творческой эволюции Лескова, в которой для нас не все еще раскрыто и изучено.

Обращение Лескова к историческому сюжету не кажется нам чем-то особенно неожиданным и удивительным. Он имел некоторую склонность к историческому жанру, любил и умел живописать старину, правда, старину не всегда уж столь отдаленную и архаичную. В этом отношении у него был накопленный опыт предшествующих лет: проникновенно и тонко написанные хроники «Старые годы в селе Плодомасове» и «Захудалый род»; такие рассказы, как «Тупейный художник» и «Сказ о тульском косом Левше и стальной блохе»; наконец, самое показательное — его красочные легенды и сказания, возникшие из переработок древних Прологов, — произведения, которые составляют очень своеобразную линию в его литературной работе второй половины 80-х годов. Сюда относятся «Прекрасная Аза», «Легенда о совестном Даниле», «Повесть о богоугодном древоколе», «Аскалонский злодей», «Скоморох Памфалон», «Зенон-златокузнец» (по окончательному заглавию: «Гора»).

Лесков увлекался старинными церковными сказаниями, древнежитийной литературой — Прологами, где поведывались в назидательных целях истории о праведниках и мучениках. Стойкость в борьбе за веру, добрые дела освещались нередко со значительным отклонением от господствовавших церковных представлений и догм.

---

<sup>1</sup> Рукописи и материалы «Оскорбленной Нетэты» хранятся в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

Несколько ранее на аналогичном материале (однако в своей образной манере) написал ряд легенд-рассказов для народа Лев Толстой. К религиозным исканиям толстовцев Лесков одно время проявлял влечение, но в цикле его житийных произведений толстовские идеи нашли лишь незначительное отражение; в более поздних из этих рассказов они почти совсем исчезают.

Каково было отношение указанных лесковских переработок к самым материалам Прологов? При сохранении известной доли дидактизма в их замысле, при наличии некоторых христианско-моралистических тенденций в отдельных рассказах, то заметнее, то слабее проявлявшихся, у Лескова усиливалось нечто совсем другое, даже противоположное церковно-аскетической морали: общегуманистические устремления, призывы к деятельному добру, братству, любви к людям, мотивы утверждения радости и красоты жизни. Ощущением полноты и богатства земного бытия, прославлением человеческого начала проникнуты многие страницы лесковских стилизаций, возникших на основе обработки апокрифических сказаний и религиозных преданий.

Но рассказы-легенды Лескова неоднородны по своей внутренней тональности. В одних религиозно-моралистические тенденции, отзвуки проповеди христианского смирения еще дают себя чувствовать, в других — превалирует скорее языческое начало, аполлоновское ощущение красоты мира.

Действие в этих произведениях происходит обычно в первые века христианства на византийском Востоке, в Сирии, в Египте, и писатель стремится очень красочно и живописно воссоздать историко-бытовой фон, всю экзотику времени и места действия. Большое мастерство исторической реставрации, внимательное изучение трудов археологов и историков позволили Лескову очень тщательно выписывать, пластически представлять все необычные детали историко-бытового фона его рассказов — массовые игры и празднества язычников, архитектуру древних построек, роскошное убранство жилищ, живописность женских нарядов и украшений, и плюс к тому писателю удавалось остро передавать специфические черты самого пейзажа, той экзотической обстановки природы, в которой разыгрывается их действие.

Исследователи творчества Лескова не раз отмечали, что сильное впечатление на него производили «Саламбо» и «Искушение святого Антония» Г. Флобера. Отзвуки этого, несомненно, чувствуются в поразительной живописности воссоздаваемых Лесковым картин римского Востока, в этой яркой орнаментальности стиля его описаний.

Ряд этих рассказов-легенд, искусных переложений Пролога, несомненно, приблизил Лескова к задачам выработки стиля исторической прозы, что не могло не оказать ему существенной помощи как раз тогда, когда в начале 90-х годов он вплотную подошел к реализации своего замысла повести из времен древнего Рима.

В «Древностях иудейских» Иосифа Флавия приводится примечательный случай, происшедший в Риме при императоре Тиверии, характеризующий упадочные нравы высшего римского общества, коррупцию жрецов, развращенность аристократической молодежи.

Жена одного знатного римлянина, красавица Паулина, была дерзко обманута и обольщена молодым патрицием. Ему помогли жрецы храма Изиды, которых он подкупил. Им удалось убедить Паулину в том, что, когда она будет в храме ночью одна, к ней на ложе снизойдет сам бог Ану비스, чтобы разделить с нею любовь. Она лишь не должна сопротивляться велению божества. Так, под покровом темноты в тишине храма добродетельная матрона, сама не ведая того, оказалась в объятиях любовника. Открывшийся обман заставил опозоренных супругов обратиться с жалобой к самому цезарю, и патриций должен был понести суровое наказание: его казнили.

Этот эпизод из римской хроники, довольно сжато и сухо изложенный древним историком, живо заинтересовал Лескова, дав ему возможность почувствовать в нем большой внутренний драматизм, острый психологический конфликт. Надо было только все это аналитически раскрыть, осмыслить художественно, и тогда история оскорбленной Паулины могла послужить эффективным материалом, удачной сюжетной основой целой исторической повести. Паулина превратилась у Лескова в Нетэту; имя ее мужа Сатурнина и любовника Деция Мунда оставлены без изменений. Введено было еще несколько персонажей, участников проделки в храме

Изиды. Основная же сюжетная ситуация, почерпнутая в хронике Иосифа Флавия, была соответственно усложнена рядом дополнительных мотивов и подробностей, придавших всему этому эпизоду более значительный в общечеловеческом плане смысл.

Начинал Лесков свою повесть в манере эпически неспешного рассказа, довольно близкого к тому стилю, который мы находим в его житийных переработках.

«При императоре Тиверии произошло в Риме одно чрезвычайно возмутительное событие, отмеченное Флавием в его «Древностях Иудейских». Старая религия доживала свой век...»<sup>2</sup>.

Лесков разворачивает свое повествование как бы издалека, обстоятельно, подробно, не торопясь переходить к главной ситуации и основным событиям.

«Жил в Риме достаточный гражданин по имени Сатурнин. Он был прославленный своей храбростью мечебоец и, когда достиг уже пожилых лет, то в консульство Квинта Плавтия и Секста Папилия получил почетную должность в отряде императорских телохранителей и, появляясь перед Тиверием, имел редкое счастье понравиться этому мрачному и подозрительному государю и внушил ему к себе без особенного старания такое доверие, что Тиверий выразил особенное удовольствие видеть его на страже у своего жилища. А как скоро такое благоволение императора было замечено высшими военными властями, то лица эти и сами поспешили оказывать Сатурнину всякие милости и так расположили его службу, что он постоянно находился во дворце цезаря. Это же сделало Сатурнина известным и во всем Риме, и многие стали перед ним ласкательствовать и искать с ним сближения. А когда он овдовел, неожиданно потеряв свою первую жену Ауфилену, причинявшую ему в течение десяти лет его супружеской жизни много досаждений и покрывшую имя его бесславием своего поведения,— то нашлось много достаточных людей, которые обнаружили горячие и спешные заботы, чтобы породниться с Сатурнином, посредством вовлечения его в новый брачный союз с кем-

---

<sup>2</sup> А. Измайлов. «Оскорбленная Нетэта» Н. Лескова. «Невский альманах», вып. II. Пг., 1917, стр. 145. (В дальнейшем при ссылке на эту публикацию и предисловие к ней страница указывается в тексте.)

нибудь из своих дочерей или других близких родственниц. Девица, к которой почувствовал расположение пожилой Сатурнин., называлась Нетэта. Ей в то время едва лишь исполнилось четырнадцать лет, и она обращала на себя внимание всех своею необыкновенною милотою» (стр. 147—148).

Предыстория постепенно подводит к характеристике героини — благородной Нетэты, и к тому, как она стала женой овдовевшего Сатурнина и обрела в нем преданного и любящего супруга, как они хотели иметь детей, которых, однако, судьба все не посылала им...

Нельзя не обратить внимания на тот архаизированный стиль, окрашенный под старину слог, в котором ведется начало рассказа. Писатель словно стремится воспроизвести тягучий, несколько медлительный стиль «обветшалой прозы», повествования XVIII века с некоторой нагроможденностью синтаксиса, многочисленными подчиненными и соподчиненными предложениями, развернутыми обстоятельственными конструкциями. За одну длинную, развернутую фразу цепляет другая подобная же, начинающаяся с характерного условно-присоединительного союза «а коль скоро», «а когда». Тут и типичные устарелые фразеологические сочетания, лексика: «прославленный своей храбростью мечебоец», «многие стали перед ним ласкательствовать» и пр.

Неспешный, даже несколько монотонный повествовательный стиль с такого рода архаизацией (он присутствует, правда, не в одной только интродукции повести) дальше по мере развития действия будет все чаще уступать место более живым формам изложения и диалогизированным кускам текста, сценам. И это прежде всего симптом того, что «Оскорбленная Нетэта» должна была быть оформлена жанрово уже не в той манере, как предшествующие его рассказы-легенды, окрашенные моралистической тональностью. Как мы уже сказали, писатель намеревался очень оригинально, по своему беллетризовать и осветить небольшой эпизод, заимствованный им из исторического источника.

Дело в том, что в эпизоде коварно подстроенного оболъщения Нетэты-Паулины Лесков увидел нечто такое, о чем первоисточник умалчивал. Там лишь вскользь упоминалось о том, что, узнав о грозившей патрицию

каре, молодая женщина почувствовала порыв любовного влечения к нему, — он теперь предстал ей в образе божества.

Писатель концентрирует свое внимание на душевном состоянии Нетэты и накануне и после пережитой ею ночи в храме. Он старается разгадать и раскрыть сложную борьбу ее чувств, объяснить стремительную смену настроений в ее душе. Охваченная религиозным экстазом Нетэта искренно верит в божество и испытывает ощущение горькой обиды после раскрытия коварного обмана. Но она не может позабыть пережитых ею в храме порывов пламенной страсти, блаженных минут любви. И вдруг начинает понимать, что тот, который ее оскорбил, на самом деле «ни во что ценил свою жизнь перед ценою ее ласки»; он готов теперь своей жизнью расплатиться за несколько мгновений блаженства.

Лескова всегда интересовали такие загадочные проявления человеческой психики, сложные проявления человеческих чувств. Каким образом оскорбление, поруганная скромность могут, в конце концов, привести к порыву любви, к такой озаряющей страсти? Нетэта готова вновь отдаться Децию Мунду и даже погибнуть вместе с ним.

Характером самой интерпретации исторического эпизода определилось многое в развитии сюжета повести и выработке усложненного стиля повествования в ней. Психологизация, вносимая в рассказ, разработка напряженных, полных внутреннего драматизма сцен, введение развернутых диалогов — все это заставляло автора излагать происходящее в более убыстренном темпе, по сравнению с тем эпически неспешным рассказом, с громоздкими, витиевато архаизированными конструкциями речи, которыми повесть начиналась.

Разговор в тишине храма Нетэты с явившимся ей под маской бога Анубиса патрицием дается в совсем иной тональности. Патетика речи, ее взволнованная отрывочность, особый лаконизм реплик несколько не напоминают нам здесь размеренно-плавного изложения, витиеватой архаичности стиля, в каком обычно выдержаны были лесковские переработки из Прологов.

«...И Анубис ей прошептал:

—Смертная! К мужу ты должна возвратиться!..

— О, не говори мне!.. Я знаю! — отвечала громко и с негодованием Нетэта.

— Но ты должна мне сделать одно.

— Все, что ты хочешь!

— Поцелуев таких, какими меня целовала, не рачитай Сатурнину!

— О!

— Обещай мне!.. И помни!... Я ведь сольюсь со тьмою и буду следить за тобой!

— Ты будешь возле меня?

— Да, и если... ты его так поцелуешь, я тогда закричу: «Это мой поцелуй!»

— Ты меня губишь: я нарочно могу это сделать, чтобы услышать близ себя голос твой... Что?.. Ты смущен... Не смущайся же!.. Нет... Я и в шутку так шутить не хочу и... бери же скорей от меня все мои силы и вынь из меня весь огонь поцелуев!

Тут опять на темных крылах опустился над нею сон молчаливый» (стр. 163—164).

И дальше действие разворачивается динамично. После происшедшего ночью в храме в сознании Нетэты возникает мучительный поток чувств и противоречивых мыслей. Внутренний конфликт в душе античной героини писатель пытался истолковать в одном из своих писем в современных читателю категориях: «Нетэта — пушкинская барышня, с верою в свою Казанскую божью мать. И на этом то ее поймали!.. Тут все оскорбление, и вдруг святость то куда-то запропастилась, и «грех неведения» стал вместо бога...»<sup>3</sup>.

Разговор Нетэты со своей подругой Поливией о грозящей Децию Мунду смертной казни дается без архаизирующей замедленности и витиеватости, но психологически насыщено. В объяснении с самим Децием Мундом используется выразительный стилиевой колорит — образные средства античной поэзии, слова древних лириков.

«...Деций Мунд, который как раз в эту минуту заметил Нетэту.., подбежав к ней и схватив ее за руки, стал быстро и нежно говорить из Овидия:

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Б. М. Другов. Н. С. Лесков. Очерк творчества. М., 1957, стр. 100.

— Когда раздается призыв приближающейся смерти,— лебедь выплывает на чистую воду и начинает свою последнюю песнь,— и скользит, удаляясь в чашу влажного тростника у мелей Менандра... И мне звучит труба смерти, и я имею блаженство видеть тебя и говорить с тобою, не смея надеяться на то, чтобы тронуть твое сердце моими слезами, но не избегай меня,— я завтра умираю.

Она не знала, что ему отвечать... И, не давая ей опомниться и сказать что-либо в ответ, Деций продолжал говорить, как актер:

— О, если бы ты теперь знала, как я теперь счастлив! если бы ты знала, каким я блаженством считаю, что сгорю за мою любовь, которая сжигала меня страшнее всякого другого огня.

— Мне противны эти безбожные речи!— не удержавшись, сказала Нетэта и хотела освободить свои руки...» (стр. 182—183).

Как видим, Лесков прямо указывает на источник своих стиливых заимствований: он называет Овидия. Но известно по воспоминаниям современников, работая над повестью, он усердно изучал тексты и Катулла, и Горация. Сохранилось даже множество заметок и выписок его такого характера.

Надо еще подчеркнуть, что Лесков, стремясь подчас придать своему повествованию напряженно патетический тон, вносит и в авторский текст, и в речи отдельных персонажей музыкально-ритмический строй.

Художественно-стилевое оформление лесковской повести вообще оригинально. Чувствуется, что писатель переходит здесь от манеры стилизованного письма в своих рассказах-легендах к чему-то другому. В истории о Нетэте Лесков осваивает форму более широкого прозаического повествования типа исторического романа, с развернутыми картинками, с зарисовками исторических фигур, без подчеркнутой морализации.

Теперь у Лескова шире применяется ряд традиционных приемов поэтики исторического романа. Для характеристики времени действия вводятся необходимые исторические реалии, штрихи быта, подробности одежды и устройства жилищ древних римлян. Всем этим воссоздается в повести нужный колорит Рима периода последних цезарей. Живое впечатление оставляют фи-

гуры знатных римлян, служителей храма, участников таинственной церемонии в святилище Изиды, куда приведена была Нетэта.

В русской классической литературе еще до Лескова был примечательный опыт воссоздания колорита античной эпохи: у Пушкина в его прозаическом фрагменте «Цезарь путешествовал». Прозаичная ясность стилистических конструкций, сдержанность тона, редкий лаконизм создавали поразительное ощущение, что перед нами настоящая, подлинная латынь, проза античного автора. Позднее даже В. Брюсов в своих искусных стилизациях под античность не мог достигнуть такого эффекта.

Но лесковская историческая проза в «Оскорбленной Нетете», по-видимому, не ориентирована была на следование пушкинскому образцу. Лесков не повторяет пушкинского принципа стилизации. У него нет такой поразительной строгости, четкости, чеканности стиля, как у Пушкина. Стремясь к некоторой окраске под античную старину, Лесков свободно сочетает разного рода словесно-изобразительные элементы. Рядом с подлинно архаичным, восходящим к далекому историческому прошлому, он дает и нечто народное, грубовато просторечное, почти современное в языке, напоминающее образную, цветистую речь его рассказчиков-повествователей из среды простого русского люда. Казалось бы, это последнее могло быть даже воспринято как некоторое «выпадение из стиля». Мы читаем у Лескова: «Ты не видала ли Грецины или Юлии, или других пустомелей из родных или приятелей Друза?»; Сатурнин рассказывал Нетете «ужасные страсти, возвращаясь из царского дворца»; «молельщики к ним собирались без скликанья в сумеречное время»; «она никогда не отвечала ни на чьи искательства» (стр. 171, 155, 150, 159).

Лесковым применялся еще такой прием окраски повествования в тона изображавшейся эпохи. Диалоги его персонажей, обмен их репликами он облакал подчас в форму традиционной для античности беседы возлежащих за трапезой, — симпозиона, очень характерного для той эпохи, когда даже некоторым философским сочинениям придавалось именно такое обрамление. Вот перед нами в повести Лескова непринужден-

лая беседа гостей на пиру у молодой вдовы Фаволии — о любви, о доступности римских женщин. Вот оживленный спор — диспут друзей старого Сатурнина, возлежащих за трапезой, — о казнях, о том как должен быть наказан Деций Мунд за совершенный проступок. И в том, и в другом случае здесь проглядывает знакомая нам по истории античности форма симпозиона, определившая жанр и некоторых дошедших до нас сочинений древних мыслителей — Ксенофонта, Платона и др.

Этот прием, а также незаметное растворение в тексте у Лескова многих стихотворных строк и поэтических формул из произведений античных лириков немало содействовали и самой исторической окраске текста и вместе с тем живой психологизации его повествования.

Трудно говорить о стилистике исторической прозы Лескова как о чем-то законченном и вполне сложившемся, но нельзя не почувствовать во всем приведенном нами выше, что автор «Оскорбленной Нетэты» намечал интересный и своеобразный путь выработки стиля.

Что касается развертывания самого сюжета, то здесь очень ярко выявляется творческое начало писателя. Скучные, невыразительные строки об окончании истории с благородной римлянкой у Иосифа Флавия Лесков видоизменяет и создает свой оригинально задуманный финал.

Концовка отчасти подготавливается уже последним тайным свиданием любовников — Деция и Нетэты — перед самым приведением в исполнение приговора. Преображенный своим возросшим чувством к ней, молодой патриций самозабвенно шепчет Нетэте: «Прости меня... я человек... я смертный... я тебя люблю!» И слышит в ответ беззаветное признание страстно полюбившей его женщины: «Нет! Ты бог!... ты бог!»

После этого Нетэте остается только разделить трагическую судьбу своего возлюбленного. И в момент, когда Деций всходит на костер, в это пламя кинулась и Нетэта...

Этому завершающему моменту придавал, видимо, большое значение сам Лесков. Он несколько раз его переделывал в сохранившихся вариантах черновой рукописи. Приведенный нами эпизод является лишь одним

из набросков столь тщательно обдумывавшегося писателем окончания<sup>4</sup>.

Специфически лесковское в трактовке сюжета об обмане и оскорблении римской матроны чувствуется особенно остро, если вспомнить, что этот эпизод у Иосифа Флавия привлекал к себе внимание и других писателей. А. Фет, например, написал на эту же тему небольшую поэму «Сабина» (1859), которая, однако, ему не удалась. Сюжет поэмы лишь внешне передает контуры происшествия с добродетельной Паулиной. Само событие перенесено в обстановку правления развратного императора Нерона, и акцент (как раз в духе самого первоисточника) сделан на упадочности нравов, испорченности римского общества при Нероне. Краски эпохи бледно передаются Фетом, психологические переживания обманутой женщины почти не раскрыты, и поэма заканчивается какой-то скороговоркой о прозрени и Сабины, как бы очнувшейся от сна.

Г. Флобера гораздо сильнее и глубже заинтересовал материал Иосифа Флавия. Им было задумано произведение под заглавием «Анубис» — «история женщины, которая хочет быть любимой богом». Этот замысел возник у Флобера во второй половине 50-х годов. О нем имеются упоминания в его письмах. Н. Лесков, конечно, не знал, что столь любимый им романист когда-то сам готовился откликнуться на заинтересовавшую его тему.

Флобера, увлекавшегося изучением древнего Востока и античного Рима, привлекала перспектива показать особую мистическую настроенность, религиозный экстаз людей того времени. Связь земной любви с любовью к богу; страсть, в основе которой лежит стремление к высшему идеалу, — вот что усматривал он в сложной психологии, во внутреннем комплексе чувств, волновавших Паулину. Но Флобер так и не осуществил своего интересного замысла. Как полагает исследователь его творчества Б. Реизов, то что Флобер хотел раскрыть и показать в переживаниях своей Паулины,

---

<sup>4</sup> Но финал именно в такой записи и должен был, по всей вероятности, завершить рассматриваемый нами роман. Так считал и Л. Гроссман. См. Л. Гроссман. Н. С. Лесков. М., 1945.

он потом с некоторыми видоизменениями «передал дочери Гамилькара Саламбо»<sup>5</sup>.

Естественно возникает вопрос еще о том, почему так, казалось бы, успешно начатая Н. Лесковым повесть оказалась незавершенной и не подготовленной к печати. Опубликовавший некоторые отрывки из «Нетэты» критик А. Измайлов пытался дать такое объяснение этому. Повесть предназначалась для «Нивы», «семейного» органа, выпускавшегося издателем А. Ф. Марксом. Ему, знавшему хорошо вкусы читателей журнала, «Оскорбленная Нетэта», по мере того как она писалась, стала казаться слишком «свободною», могущей даже вызвать недовольство цензуры. Ведь в повести, по словам Измайлова, выражалось «пламенное и зажигающее сочувствие молодой страсти, греховной с точки зрения ходячей морали» (стр. 144). В итоге Лесков, конечно, не мог не заметить этого явно изменившегося отношения к его повести со стороны руководителя журнала. У писателя являлось сомнение, сможет ли он опубликовать ее.

Эту версию, конечно, можно принять. Но вместе с тем нельзя не вспомнить и о трудностях самой творческой работы Лескова над таким своеобразным историческим произведением.

Установка на жанр исторического романа или исторической повести (а Лесков при этом не собирался, да и просто не мог писать ее в духе привычных тогда исторических штампов и трафаретов) предъявляла к нему целый ряд трудно выполнимых требований. В создавшемся произведении немало было новаторского и ломающего традиционные формы исторического повествования. Но в ней же, в этой повести, чувствовалась и известная стесненность, камерная ограниченность изображения эпохи, страстей. «Нетэта» не включала в себя большого плана изображения истории, показа крупных событий и выдающихся исторических фигур. Тут присутствовали скорее картины нравов, быта, так сказать, частный, приватный аспект исторической жизни.

У Лескова явно намечался крен к психологизации исторической прозы, к художественному раскрытию

---

<sup>5</sup> См. его статью «Анубис» — неосуществленный замысел Флобера. «Вестник истории мировой культуры», № 1. М., 1959.

внутреннего мира героев прошлого. Между тем именно неумение показывать психологические процессы составляло у многих наших второстепенных исторических беллетристов той поры как раз нечто самое слабое, уязвимое в их творческой практике. Лесковский стиль отражает некоторую еще неустойчивость в объединении слишком разнородных и подчас несоединимых речевых элементов.

Таким образом, Лескову, обладавшему большой требовательностью к самому себе, не так легко было продолжать писать свою довольно необычную историческую повесть, хотя она и по своим достоинствам стояла выше популярных тогда романов Д. Мордовцева, Евг. Салиаса, Вс. Соловьева и др. В исторической прозе 70—80-е годы были периодом явного эпигонства, измельчания, «бездарного скороспелого борзописания».

В рассмотренной нами небольшой исторической повести Лескова, незавершенной, оставшейся в фрагментарном виде, нельзя не почувствовать следов очень упорных творческих исканий ее замечательного автора, нельзя не уловить много свежего и своеобразного — того, что могло быть использовано и дальше, сулило для будущего ряд новых достижений в нашей исторической прозе.

**О НЕКОТОРЫХ  
СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ  
ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА  
А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ»**

К середине XIX века у А. Ф. Писемского сложилась вполне устойчивая поэтическая система, отличающая его от других писателей-современников. В его романах, сюжеты которых обычно лишены тонких сплетений, фантастики, сатирического гротеска или психологической гиперболы (что наблюдается часто, например, в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина и Достоевского), основное внимание уделялось сфере быта и служебной деятельности людей. Изучение рукописей показало, что самые существенные перемены писатель производил в сюжетной канве, что влекло за собой композиционные перестановки и вносило новые оттенки в характеры (яркий пример—князь Иван Раменский и Калинович в рукописи и в окончательном тексте «Тысячи душ»).

Ю. М. Лотман считает, что в «Тысяче душ» Писемский «отказался от композиционного приема, которым он пользовался в своих ранних романах: здесь нет параллельных, противопоставленных друг другу героев и героинь, нет параллельно развивающихся и противопоставленных друг другу интриг»<sup>1</sup>.

Вряд ли с этим можно согласиться. В романе «Тысяча душ» героем, параллельным Калиновичу, является князь Иван Раменский, а героиней, параллельной Настеньке Годневой,— Полина. Как и в романе «Боярщина», здесь тоже можно выделить две главные сюжет-

---

<sup>1</sup> См. История русского романа в 2-х т., т. II. М.—Л., 1964, стр. 129.

ные линии: Калинович — Настенька и Калинович — Полина. Разница лишь в том, что связующим звеном, участвующим в обеих сюжетных линиях, в «Боярщине» является женщина, а в «Тысяче душ» — мужчина. Почти так же, как в «Боярщине», одна сюжетная линия сначала угасает (Калинович — Полина), другая развивается (Калинович — Настенька), а потом — наоборот. Таким образом, параллельность героев и сюжетных линий в этом романе очевидна.

Как и в предыдущих романах, в сюжетной канве «Тысячи душ» значительное место занимает экспозиция. В первых двух главах первой части дается весьма подробное описание жизни семейства Годневых. Вся вторая глава посвящена Настеньке и ее окружению: здесь рассказано о детстве героини, о ее характере, воспитании, о первом выходе в «свет», упомянуты будущая соперница Настеньки — Полина, дочь князя Ивана — Катерина, прочие представители светского общества, рассказано о взаимоотношениях Настеньки со столоначальником Медиокритским.

Третья и четвертая главы посвящены Калиновичу и носят также экспозиционный характер. Писемский создает яркий портрет героя, а также характеризует его в действии, в отношении к окружающим. Так, когда Петр Михайлович Годнев, представляя Калиновичу учителя Экзархатова, спрашивает: «— Может быть, даже вы знакомы по университету?» — «Нас там много! — возразил Калинович»<sup>2</sup>, т. е. не пожелал признать своего давнего знакомства с Экзархатовым. Когда же Годнев с присущим ему добродушием говорит о добронравственности и усердии всех учителей, автор замечает о реакции Калиновича: «слегка улыбнулся» (30). Наконец, еще несколько существенных деталей поведения Калиновича: он «не только не обласкал, но даже не посадил учителей» (31), более того, «учителям поклонился тем поклоном, которым обыкновенно начальники дают знать подчиненным: «можете убираться» (31). Уже эти штрихи в поведении героя позволяют сделать заключение о его характере. Но, не ограничиваясь портретом и деталями поведения Калиновича, Писемский в

<sup>2</sup> А. Ф. Писемский. Собр. соч. в 9-ти т., т. 3. М., 1959, стр. 30. (В дальнейшем все ссылки даются по этому изданию. Страница указывается в тексте.)

финале третьей главы заставляет Петра Михайловича Годнева и Настеньку дать прямую психологическую характеристику героя: — «Франт!.. И человек, видно, умный!.. Только, кажется, горденек немного» (33), — определяет Годнев и далее, пофилософствовав насчет двух родов гордости, заключает: — «А эта гордость — поважничать перед маленьким человеком — тьфу!» (33). Настенька же высказывается еще более точно: — «Перед учителями важничает, а перед другими, не успел приехать, бежит кланяться; он просто глуп после этого!» (34).

В четвертой главе описаны визиты Калиновича к городничему, к почтмейстеру, к генеральше Шеваловой, внешне напоминающие визиты Чичикова к помещикам в «Мертвых душах». Эти визиты уже дают некоторые сведения о герое, о его характере. Смысл их — показать читателю, что новый герой проявляет повышенный интерес к сильным мира сего даже в уездном масштабе, что он собирается делать карьеру. Если в «Мертвых душах» визиты Чичикова к помещикам являются основными опорными точками сюжета и поэтому даны после экспозиции, то в романе Писемского визиты Калиновича входят в экспозицию, и она становится затяжной, что делает повествование менее динамичным.

После длительной экспозиции, только в пятой главе «Тысячи душ» происходит завязка интриги. Калинович посещает семейство Годневых и знакомится с Настенькой, которая влюбляется в молодого зрителя училища и, вопреки своему первоначальному заключению («он просто глуп после этого»), решает: — «Он очень умный человек» (57), а когда вечером она остается одна, то уже не может не думать о нем: «в комнате ее еще долго светился огонек. Она писала новое стихотворение, которое начиналось таким образом: «Кто б ни был ты, о гордый человек!..» (58) Восторженно отзывается о Калиновиче и Годнев: — «Славный малый, славный!», — «Да, голова здоровая... Хорошо нынче учат в университетах: год от году лучше» (57).

Развивается же эта интрига (Калинович — Настенька) довольно быстро: в седьмой главе уже происходит объяснение в любви. Настенька первая признается Калиновичу в своих чувствах: — «Так неужели еще мало

вас любят? Не грех ли вам, Калинович, это говорить, когда нет минуты, чтоб не думали о вас; когда все радости, все счастье в том, чтоб видеть вас, когда хотели бы быть первой красавицей в мире, чтоб нравиться вам,— а все еще вас мало любят! Неблагодарный вы человек после этого!» (78). И далее, когда Калинович требует доказательств любви и жертв, Настенька произносит весьма недвусмысленно: — «Если б для вашего счастья нужна была жизнь, я сейчас отдала бы ее с радостью и благословила бы судьбу свою» (79).

Сюжетная линия Калинович — Настенька вытесняется историей взаимоотношений Калиновича с Полиной. Действие перемещается во второй части романа в дом генеральши и в имение князя Ивана Раменского. Уже в первой главе Писемский прямо указывает на эту вторую сюжетную линию, связанную с князем Иваном: «В дальнейшем ходе романа лицо это примет довольно серьезное участие, а потому я считаю необходимым сообщить о нем несколько подробностей» (110). «Несколько подробностей» разрастаются опять-таки в широкую экспозицию: здесь и предыстория героя, и его портрет, и описание его манер, привычек, наклонностей, образа жизни, связей со «светом», и в частности с генеральшей Шеваловой, наконец, влияние на Полину.

Вторая завязка интриги (Калинович — Полина) осуществляется после длительной и обстоятельной подготовки: князь узнает от Петра Михайловича Годнева о том, что Калинович написал повесть, заинтересовывает этим фактом свою кузину (т. е. Полину), а затем приглашает молодого литератора в генеральский дом, где происходит разговор об искусстве; наконец, князь показывает весь «большой свет» с его комфортом, после чего лишь начинается разговор о женитьбе на Полине. Только в шестой главе второй части романа (после разговора Калиновича с князем на прогулке, т. е. после обстоятельной психологической и моральной обработки главного героя) состоялась, наконец, вторая завязка: «Тысяча душ, батюшка, удивительно устроенного имения, да денег, которым покуда еще счету никто не знает,— говорит князь.— Тогда поезжайте, куда вы хотите: в Петербург, в Москву, в Одессу, за границу... Пишите свободно, не стесненные никакими другими занятиями, в каком угодно климате, где только благопри-

ятней для вашего вдохновения...» (185). Перед Калиновичем возникает дилемма: либо Полина с тысячью душ и как следствие этого — успех на литературном и общественном поприще, либо Настенька и скромная жизнь зрителя уездного училища. Он выбирает первое, во имя чего обманывает Настеньку, оставляет ее и едет в Петербург.

Третья часть романа посвящена служебным и личным перипетиям Калиновича, приводящим к сюжетному завершению романа. Терпят крах надежды Калиновича на успех в литературе: его повесть не читают, а редактор даже заглавия ее не помнит; критик Зыков убеждает новоявленного писателя в отсутствии у него таланта. Не везет герсю и в служебной деятельности: ему предложено служить без жалования. Остается последнее — брак с Полиной и «тысяча душ». Только на этом пути героя может ожидать независимость и комфорт. Так автор приходит к новому повороту сюжета.

Но на пути Калиновича еще одно, весьма существенное препятствие — Настенька, которой герой ранее сделал предложение и которая уже пошла для него на жертву. Отношения с Настенькой в третьей части романа достигают кульминации: героиня оставляет больного отца, закладывает имение и с приличной суммой денег является к Калиновичу как раз в тот момент, когда все его радужные мечты и надежды на карьеру рухнули. Теперь диапазон выбора перед героем сужается. Если раньше было: литература, служба, женитьба, то теперь осталась только женитьба; весь вопрос лишь в том, на ком жениться: на Настеньке или на Полине? Калинович женится на Полине, что дает ему и богатство, и положение в обществе, и славу.

Казалось бы, обе интриги завершены и наступила развязка. И действительно, сюжетно роман завершается в третьей части. Однако Писемский, как и Гоголь в «Мертвых душах», хочет верить в перерождение своего героя-карьериста и приобретателя. Он придумывает новую проблематику и соответственно ей — новый сюжет. О том, что эта новая проблематика была навязана эпохой либеральных реформ, писал М. П. Еремин: «Тысяча душ» была задумана в глухую пору «мрачного семилетия» и закончена в условиях общественного подъема конца 1850-х годов. Естественно, что значительный

поворот в политической и общественной жизни, прошедший за эти годы в России, не мог не отразиться на процессе создания этого социально насыщенного романа»<sup>3</sup>.

Даже при беглом сопоставлении четвертой части с первыми тремя становится ясным, что тема романа значительно изменилась: в четвертой части речь идет уже не о личной жизни, а главным образом, о служебной карьере Калиновича. Последнее не могло не сказаться и на характере сюжета, который обогатился различными деловыми перипетиями: Калинович преследует столоначальника Медиокритского, затем взяточника-исправника, раскрывает злодеяние своего предшественника — губернатора в деле дворянина Язвина и, наконец, добирается до интригана, великосветского плута — князя Ивана Раменского, которого сажают в острог. Столь активная деятельность Калиновича привела к острому конфликту, который Писемский предполагал, как это видно по черновой рукописи<sup>4</sup>, разрешить устранением Калиновича. Перед писателем возникла дилемма: осуществить ли заговор князя Ивана и Медиокритского, цель которого — физическое уничтожение Калиновича, либо отстранить его от должности по приказу свыше. Вторая сюжетная версия возоблудала. Для того, чтобы понять, почему это произошло, необходимо сопоставить этот эпизод в окончательном варианте четвертой части романа и в рукописи.

В рукописном тексте князь Иван излагал свой план убийства Калиновича Полине и она согласилась с ним<sup>5</sup>. После этого речь шла о заговоре князя и Медиокритского<sup>6</sup>. После слов «Князь ходил взад и вперед по комнате» (л. 95 об., т. 3, стр. 418), в рукописи следует:

«— Что ж вы не пьете, выпейте еще, — проговорил он.

---

<sup>3</sup> М. П. Еремин. Комментарии. В кн.: А. Ф. Писемский. Собр. соч. в 9-ти т., т. 3, стр. 472.

<sup>4</sup> См. А. Ф. Писемский. Тысяча душ. Роман (1858). Часть 4-я. Черновой автограф. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., рукописный отдел. ф. 584, № 9. поступ. 1947 г., № 227. (В дальнейшем листы чернового автографа указываются в тексте).

<sup>5</sup> См. об этом: П. Г. Пустовойт. Строки, не увидевшие света. «Вопросы литературы», 1966, № 9, стр. 250.

<sup>6</sup> Этот заговор не вошел в IX главу третьего тома Собрания сочинений Писемского и нигде ранее не публиковался.

— Да уж позвольте. В том только, видно, нам несчастным и утешенье иметь можно,— отвечал со вздохом Медиокритский и выпил.

— На все дни моей жизни погиб, уже кажется, безвозвратно! — проповиал он, облизываясь и еще ниже склоняя голову.

Князь, занятый собственными мыслями, не слышал этого возгласа, но в свою очередь остановился перед ним» (л. 95 об.). Далее шла характеристика, которую давал Медиокритский Калиновичу и его предполагаемому убийце Давыдке.

После слов Медиокритского: «Украсть-то, по несчастию, нечего...» в рукописи вычеркнут текст: «К делу только копии выданы, а подлинные его высокородие, наш управляющий губернией (т. е. Калинович.— П. П.), изволит держать при себе и куда схоронены никому не известно. Какую он тут канальскую дальновидность показал, так, хошь бы у Наполеона Великого! Все, говорит, прочее для меня вздор, окромя этой бумаги, точно знал, что промеж нами теперешнее намерение наше будет, как далеко у него,— у бестии, чутья хвати[a]ло.

— Ну а что лакей этот? — спросил князь.

— Лакей что? Тоже ничего не знает. Он если и пригодится, так на другое! — присовокупил Медиокритский с какой-то странной гримасой.

— Да какой это именно? и как его зовут? — продолжал князь, прищуривая глаза.

(— Зовут Давыдом).

— Право и не знаю-сь,— отвечал Медиокритский,— любимец, только барынин. Сын кормилицы, что ли ее, или, может, другое что... (также) многое, но только она решительно держит его на зло барину, а тот, на зло ей, гонит его, за пьянство все больше: очень уж этого не любит. Вон, и по губернскому правлению, чуть маленько только запах водки от которого служащего услышит, сейчас либо понизит, либо совсем вон, ну, а с своим человеком и подавно: что немножко, и в часть, а как выпустят того, барыня за претерпенное награждение сделает, а он на эту награду опять насвищется и опять в часть. Так у них круглый год круговая эта порука идет.

— Давыдка!.. Знаю теперь, но ведь это мерзавец ужаснейший! — проговорил князь.

— Буйный человек! Извошки биржевые натолкнули меня на его, на счет свидетельства этого, чтобы домашнего вора приискать, стал я их тоже расспрашивать о вице-губернаторской дворне, как и что? Нет ли таких записок поотчаяннее? Они мне прямо на него и указали: разбойник, говорят, и пьяница всесовершенный. Где же, я говорю, он <больше гуляет? — А вон,> говорит, в разгуляе-кабаке, все тут присутствует. Я туда, тут и знакомство с ним сделал. Ужасно малый озлобленный! Вслух говорит: «Барину моему, говорит, головы своей от меня не сносить. Я с топором на него пойду».

— С топором? — повторил князь.

— С топором, как есть, и главная теперь амбиция его состоит в том, что какой же он, говорит, может быть наш помещик, коли не из дворян: госпожа наша дочь генерала, а он не больше того, как разночинец и хоть теперь, говорит, чинов нахватал и кресты имеет, но ему против мизинца нашего старого **настоящего** (слово зачеркнуто штрихами.— П. П.). Генерала не быть и нами не командовать, потому что он кутейник, так на весь кабак и обзывает и такие при том похвалы делает, что если его, кажется немного приспособить, так сразу дело покончит! — заключил Медиокритский, махнувши рукой.

— Карачун, значит, даст? — проговорил князь, устремляя на него пристальный взгляд.

— Еще и какой, с фейверком! — подхватил Медиокритский, выпивая еще рюмку водки уже без приглашения.

Князь продолжал не спускать с него взгляд.

— А если откроется, а! — произнес он глухим голосом.

— Открыться тут по-моему трудно! — отвечал Медиокритский, разведя руками.— Если положим теперь, что малый и сознался бы... Положим и это! положим даже, что он объявил бы, что его подучал какой-то человек. А какой? Меня он не знает под моим именем <я тоже не глуп> (все, что в скобках, вычеркнуто.— П. П.), а скажет: рыжий, так рыжих в околотке много! Это теперь моя прикосновенность, а вы-то уж и подав-

но в стороне. Сидите в остроге, значит, по закону изъяты от подозрения.

Князь думал.

— И никто этого человека не пожалеет, никто! — продолжал Медиокритский шипящим голосом. — Стоит послушать теперь по губернскому правлению; одни только университетские перевозносят его, а что прочих от него кроме...» (лл. 99 об. — 101 об.).

В рукописи есть также яркая сцена торга Медиокритского и князя о плате за убийство Калиновича: «Князь, между тем, все время продолжавший ходить по комнате в лиричной задумчивости и как бы в половину слушавший своего собеседника, вдруг опять остановился перед ним.

— Махнуть, значит, а? — произнес он.

— Махнуть? — повторил Медиокритский вопросительно и, переменяя тон убеждающего на убеждаемого, проговорил: «Махнуть можно; только как перед богом говоря, ваше сиятельство, сколь не несчастно теперь мое положение, но в это дело мне даром влопываться резону нет».

— Кой черт даром! Кто это вам говорит? Берите! и сколько вам надобно? — спросил князь.

Лицо Медиокритского умилилось.

— Мало мне тоже, ваше сиятельство, взять нельзя, — начал он, — времена нынче пошли строгие. Мы вот...» (л. 103 об.).

Через несколько страниц этот торг продолжается: «теперь главное: распорядитесь как она (т. е. Полина. — П. П.) вам там прикажет об отъезде и запаситесь всякого рода фактами, откладывать нечего.

— Зачем откладывать? — только моя одна покорнейшая просьба будет, чтобы вы насчет теперешних условий Полине Александровне записочку написали и хошь бы рубликов шестьсот или семьсот вперед пожаловали: так выходит, собственно говоря, и службы моей из-за вас лишился, семейство тоже здесь оставлено без всякого пропитания, а еще долгами обремененное».

— «Хорошо! — перебил его скороговоркой князь и, взявши от него свое письмо назад, распечатал и стал в нем приписывать. Медиокритский между тем, потупивши голову, проговорил: «О, господи, господи, как бы, кажется, царь небесный помог низвергнуть этого чело-

*века, так бы не пожалел новую ризу, из золота кованую, сделать на нашу владычицу божью мать-хранительницу и попечительницу града сего».* (Только выделенное курсивом есть в каноническом тексте: стр. 424—425).

— Нате,— проговорил ему князь, подавая письмо и деньги.

— Так-тáк значит? — заключил он» (лл. 106—107).

Все приведенные места (т. е. диалог князя с Полиной, заговор князя и Меднокритского, сцена их торга) в окончательный текст не вошли, так как полностью отпала сюжетная версия убийства Калиновича.

Вместо нее писатель выдвинул на первый план иную версию, более соответствующую характеру князя, а главное, проливающую свет на высшие сферы российской бюрократии: в результате интриг и доносов князя по Указу Сената Калинович отстраняется от должности губернатора. Этот новый поворот сюжета потребовал от писателя внести существенные изменения в текст седьмой и девятой глав четвертой части романа, а именно: снять диалог Калиновича с Давыдкой в седьмой главе и переделать всю сцену заговора князя с Медиокритским в девятой главе.

В результате этих изменений автору удалось значительно полнее раскрыть движение характера Калиновича, мотивировать его полное разочарование в преобразовательской деятельности, а также убедить читателя в том, что в «провозвестники новой эры», в «передовые курьеры неизвестного будущего» (выражения Гончарова о Чацком) этот герой не годится.

**ЗА СТРОКОЙ АВТОРСКОЙ КОРРЕКТУРЫ**

**(Две редакции рассказа А. П. Чехова  
«Мальчики»)**

В 1887 году Чехов написал небольшой рассказ «Мальчики» и отдал его в «Петербургскую газету», где в то время постоянно сотрудничал. Рассказ этот появился в газете 21 декабря в неприятельном отделе «Летучие заметки» с подзаголовком «Сценка», был подписан псевдонимом «А. Чехонте» и прошел почти незамеченным. Во всяком случае печатных отзывов на него не появилось. Не отмечен рассказ и в письмах корреспондентов писателя этого периода. Только Ал. П. Чехов, старший брат писателя, сообщил ему в письме от 22 декабря 1887 г.: «Житель (А. А. Дьяков — фельетонист «Нового времени», — Е. С.) почему-то приходит в восторг от твоего рассказа о мальчиках, собирающихся бежать в Америку, и изливает свои восторги всем и всякому, но его слушают мало»<sup>1</sup>. Приведенный отзыв свидетельствует о довольно сдержанном отношении к рассказу самого Александра Павловича («почему-то приходит в восторг») и всех тех, с кем Житель делился своими восторгами («его слушают мало»).

А после того как в 1899 году рассказ появился в собрании сочинений Чехова, издаваемым А. Ф. Марксом, он был замечен Л. Н. Толстым. И. Л. Толстой писал Чехову, что в списке из отобранных его отцом 30 чеховских рассказов и разбитых Толстым на «два сорта» «Мальчики» отнесены к «первому сорту» (пись-

---

<sup>1</sup> Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939, стр. 190.

мо от 25 мая 1903 г.)<sup>2</sup>. Тогда же редактор «Русской мысли» В. А. Гольцев, рекомендуя лучшие рассказы для чтения в семье, назвал и «Мальчиков», отнеся этот рассказ к тем чеховским произведениям, в которых созданы яркие образы детей и показано «что творится в детской душе и чего часто не понимают взрослые»<sup>3</sup>.

Такое изменение в отношении к одному и тому же рассказу нельзя в данном случае объяснить возросшей популярностью Чехова. Мы знаем, что старший брат писателя высоко оценивал другие чеховские рассказы 80-х годов, а Л. Н. Толстой ниспровергал, как известно, даже Шекспира. Очевидно, дело здесь в другом. Александр Павлович и читатели «Петербургской газеты» 1887 г., с одной стороны, и Л. Н. Толстой и В. А. Гольцев, с другой—имели в виду разные редакции рассказа, весьма существенно друг от друга отличающиеся.

При включении своих ранних произведений в собрание сочинений, особенно тех из них, которые не переиздавались и не входили в авторские сборники («Мальчики» относятся именно к таким), Чехов обычно вносил в текст весьма существенные изменения, иногда коренным образом меняющие тон рассказа, психологическую характеристику персонажей, даже самый смысл произведения. Если сравнить текст «Петербургской газеты» и собрания сочинений, то можно увидеть, в каких направлениях шла авторская редакция. Тщательно просмотрев текст, Чехов снял ряд грубо экспрессивных слов в речи персонажей («дурак», «свинья»), значительно сократил просторечия и некоторую претенциозность выражений в авторской речи (так, вместо «шваркал» стало «бросал», вместо «ткнул» — «указал», вместо «ново-рожденный цветок» — «вновь сделанный цветок», а выражение «погрузились в созерцание» заменил на «стали рассматривать»). Кроме того, и это в данном случае наиболее интересно, писатель внес весьма существенные коррективы в обрисовку характеров обоих мальчиков и написал другой финал. Уже в газетной редакции, особенно в начале рассказа, которое подверглось меньшей

---

<sup>2</sup> Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 8. «А. П. Чехов». М., 1941, стр. 71.

<sup>3</sup> В. Гольцев. Дети и природа в рассказах А. П. Чехова и В. Г. Короленко. М., 1904, стр. 8.

переработке, намечалась контрастность образов мальчиков. Приехавший на рождественские каникулы в родительский дом Володя Королев «пухл и бел», его товарищ Чечевицын «тощ» (во второй редакции — «худ, смугл»), он «угрюм» и задумчив и «если б на нем не было гимназической куртки, то по наружности его можно было бы принять за кухаркина сына». Володю радостно, восторженно встречают отец, мать, сестры, горничная Наталья, собака Милорд. Появление в доме Чечевицына вызывает лишь удивление. «Кто же это?», — спрашивает у сына шепотом мать. А отец Володи не может правильно произнести фамилию товарища своего сына, называя его то «господином Черепицыным», то «господином Чибисовым». Однако в дальнейшем это противопоставление сглаживается, и в конце рассказа в его первой редакции мальчики полюбовно приходят к устраивающему их обоих решению — не покидать на сей раз гостеприимный дом Королевых.

Вот каким был конец рассказа в «Петербургской газете»: «Чечевицын стал описывать красоты Америки и прелести путешествия. Он рычал тигром, изображал пароход, умолял, бранился, обещал и кончил тем, что сам расплакался. Володя и девочки заплакали еще громче. Разбуженная их плачем, прибежала мать и, не добившись причины, сама заплакала.

Через два часа за чаем девочки проговорились и выдали тайну. Володя и Чечевицын пошептались и отложили бегство в Америку до более удобного случая»<sup>4</sup>.

Во второй редакции Чехов делает ряд существенных дополнений, по-новому окрашивающих образ худенького, задумчивого мальчика со смешной фамилией Чечевицын. Именно здесь появляется его второе, романтически-книжное имя: «Монтигомо Ястребиный Коготь». «Знаете, кто я? — спрашивает он старшую сестру Володи Катю. И в ответ Кате, назвавшей его фамилию, доставлявшую, вероятно, ее владельцу немало неприятностей, возражает с чувством большого собственного достоинства: «Нет. Я, Монтигомо, Ястребиный Коготь, вождь непобедимых». На что младшая девочка, Маша, как бы возвращая мальчика к миру житейской прозы,

---

<sup>4</sup> «Петербургская газета», 1887, № 350, 21 декабря, стр. 3.

«в раздумье», замечает: «А у нас чечевицу вчера готовили»<sup>5</sup>.

Но нота романтической окрыленности уже прозвучала в рассказе. «Вождь непобедимых» теперь уже не заплачет вместе с девочками, не откажется так легко от своей мечты. Чехов совершенно меняет конец, перерабатывает, в частности, и приведенную выше сцену первой редакции: «И Чечевицын, чтобы уговорить Володю, хвалил Америку, рычал как тигр, изображал пароход, бранился, обещал отдать Володе всю слоновую кость и все львиные и тигровые шкуры»<sup>6</sup>. Чечевицын смел, великодушен, щедр. Он — незауряден, и этого не могут не почувствовать сестры Володи. На их глазах совершается превращение невзрачного Чечевицына в непобедимого и таинственного Монтигомо Ястребиный Коготь: «этот худенький смуглый мальчик с щетинистыми волосами и веснушками казался девочкам необыкновенным, замечательным. Это был герой, решительный, неустрашимый человек...»<sup>7</sup>. Перед его натиском не может устоять робкий, нерешительный Володя, накануне перед иконой молящий бога простить его и пожалеть его бедную маму. (Эта сцена была тоже внесена во второй редакции.) И теперь уже мальчики убегают из дома, хотя и не попадают в Америку — их задерживают в Гостином дворе, где они хотели купить порох.

Написанный Чеховым для второй редакции новый конец рассказа во многом повторяет его начало. Снова у крыльца останавливаются розвальни, снова от тройки лошадей валит пар, опять бурно радуются Володичке его папа, мама, Наталья и оглушительно лает Милорд. Но в центре внимания и читателей, и девочек — Чечевицын. И в то время, как совершенно раскисший от переживаний Володя лежит в постели, и ему прикладывают ко лбу смоченное уксусом полотенце, непреклонный, несломленный Чечевицын с суровым, надменным лицом уезжает из дома Королевых, «в знак памяти» о себе оставляя запись в тетрадке Кати: «Монтигомо Ястребиный Коготь».

<sup>5</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 6. М., 1946, стр. 359.

<sup>6</sup> Там же, стр. 361.

<sup>7</sup> Там же.

В «Мальчиках» нашли отражение и ситуация, и характеры, крайне типичные для определенного времени. В «Осколках московской жизни» 1885 г. Чехов заметил, что вкусы людей в разные времена различны и что читатели находят в книгах разные образцы для подражания. Так, было время, «когда зачитывались рыцарскими романами и уходили в дон-Кихоты», а «наши сызранские и чухломские детеныши, начитавшись Майн-Рида и Купера, удирали из родительских домов и изображали бегство в Америку. — «Дяденька, где Америка?» спрашивали они прохожих, выйдя за город»<sup>8</sup>.

О типичности ситуации, описанной в «Мальчиках», свидетельствует и то, что близкие Чехову сюжеты разрабатывались и другими писателями, например, Г. Мачтетом в рассказе «Человек с поясом» (1886) и А. Серафимовичем, написавшим в 1890 г. рассказ «Бегство в Америку» (впоследствии — «Бегство»). Рассказ этот очень нравился Г. И. Успенскому, который много хлопотал о его публикации. Для нас представляет интерес одно письмо Г. И. Успенского, написанное 22 июня 1891 г. В. А. Гольцеву в связи с этими хлопотами: «Детство и отрочество» Толстого, «Семейная хроника» Аксакова, «Детские годы» М. Е. Салтыкова (в «Иудушке») и т. д. — ни в чем не подобны детству юнейшего поколения. Ни я, ни Вы, ни Вас. Мих. Соб. <олевский>, ни Н. К. Михайловский, ни Вук <ол> Мих. <айлович> Лавров, ни А. С. Посников и т. д. — никто не бегал в Америку, а юнейшее поколение бегало и, следовательно, в его нравственном настроении есть нечто нам непонятное»<sup>9</sup>.

Сам А. С. Серафимович, детство которого прошло в донских степях и который был всего на три года моложе Чехова, сказал по поводу своего рассказа: «Это страничка автобиографическая, но с некоторой примесью выдумки... Мы, гимназисты, часто уходили далеко в степь, в лес. Годом к десяти я успел проникнуться майн-ридовскими настроениями. Тягостная обстановка гимназии и бессмысленная гимназическо-казарменная дисциплина убивали в детях всякую самостоятельность и искренность, порождали романтические грезы об

<sup>8</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 2. М., 1946, стр. 455—456.

<sup>9</sup> Г. И. Успенский. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М.—Л., 1954, стр. 485.

ином, «вольном» мире, где нет преследований и одуряющей зубрежки. С увлечением, врасплох читали Майн-Рида, Жюль Верна, Фенимора Купера. Начитавшись их до одури, решили, конечно, бежать в Америку, к индейцам, к краснокожим. Дух захватывало при мысли о новой жизни: жить в прериях, скакать на мустангах — за эту жизнь отдать можно»<sup>10</sup>.

Рассказ «Мальчики» не является автобиографическим — но, безусловно, какие-то впечатления таганрогского детства писателя отражены в нем. Известно, что Чехов-гимназист с увлечением читал Ф. Купера, Майн-Рида, Густава Эмара. Один из самых добросовестнейших исследователей писателя, А. И. Роскин, впервые использовавший в своих работах воспоминания многих таганрожцев, знавших Чехова, упоминает в своей книге «Антоша Чехонте» о том, что Чехов в детстве увлекался «охотой за черепахами» и мечтал убежать в Австралию<sup>11</sup>.

«Мальчики» в первой своей редакции — это эпизод, освещенный авторской улыбкой и характеризующий распространенное среди сверстников Чехова и пережитое им самим увлечение «юнейшего поколения», говоря словами Глеба Успенского. Но в нем еще нет того «нравственного настроения», о значительности самого появления которого писал Успенский. «Счастливый» конец, сцена общего примирения с радостными слезами сближает чеховский рассказ с жанром распространенных в то время святочных, рождественских рассказов (возможно, именно такой заказ и получил Чехов от «Петербургской газеты» — ведь «Мальчики» появились в печати незадолго до Нового года).

Но такое освещение темы вряд ли могло удовлетворить Чехова. Свидетельство этому — написанный в следующем, 1888 г. некролог «Н. М. Пржевальский». В этом замечательном по глубине мысли, точности и яркости выражения образце публицистики Чехов дает тот пример человеческого поведения, ту норму, уклонения от которой он так разнообразно показал во многих

<sup>10</sup> А. С. Серафимович. Собр. соч. в 7-ми т., т. I. М., 1959, стр. 630.

<sup>11</sup> См. об этом, в частности, в воспоминаниях гимназических товарищей Чехова А. Дросси и А. Вишневого (в кн.: «Из школьных лет Антона Чехова». М., 1962, стр. 52, 116).

своих рассказах, повестях, пьесах. Чехов видит в Пржевальском «положительный тип», созданный не литературой, а самой жизнью. С необычайной для его стиля взволнованностью Чехов пишет о «громадном воспитательном значении» таких людей, как покойный Пржевальский. «Не даром Пржевальского, Миклухо-Маклая и Левингстона знает каждый школьник и не даром,— пишет Чехов,— по тем путям, где проходили они, народы составляют о них легенды. Изнеженный десятилетний мальчик-гимназист мечтает бежать в Америку или Африку совершать подвиги — это шалость, но не прощая... Это слабые симптомы той доброкачественной заразы, которая неминуемо распространяется по земле от подвига»<sup>12</sup>.

Менее двух лет отделяют некролог о Пржевальском от поездки Чехова на каторжный остров Сахалин...

Творческая история рассказов Чехова, мотивы, побудившие его к созданию тех или иных образов, а затем — к переработке и изменениям уже готовых вещей, чрезвычайно трудны для изучения. Писатель безжалостно уничтожал свои черновики, никому не приоткрывал тайн своей творческой лаборатории, не оставил статей и заметок о своей литературной работе. Тем большую ценность приобретают косвенные свидетельства, особенно — воспоминания современников. И одно из таких свидетельств, касающееся «Мальчиков», принадлежит писателю И. С. Шмелеву.

В своих воспоминаниях «Как я встречался с Чеховым», написанных в 1934 г., Шмелев рассказывает о своем детстве, о том, как он двенадцатилетним гимназистом (т. е. в 1885 г.) ловил карасей в прудах Мещанского сада в Замоскворечье вместе со своим товарищем. Мальчики, начитавшись Майн-Рида, Купера, Г. Эмара, жили в мире героев любимых книг. Это понял неизвестный молодой человек, тоже пришедший удить в прудах рыбу, и быстро включился в игру. Он сразу разобрался, что слово «пеммикан» значит сушить рыбу по-индейски и что к мальчикам можно обратиться только так: «Отныне, моя леска — твоя леска, твоя прикормка — моя прикормка, мои караси — твои караси». А получив в подарок от ребят поплавок «дикобразово пе-

---

<sup>12</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 7, стр. 477.

ро», необходимо сказать по-индейски «попо-катепель!», что значит «Великое Сердце» — и положить перо в боковой карман, где сердце. Когда же молодой человек ушел, мальчики узнали, что это брат учителя Ивана Павловича Чехова, автор смешных рассказов, печатающийся в «настоящем» журнале «Будильник»<sup>13</sup>.

Так быстро войти в игру мог только тот, кто в детстве сам страстно увлекался приключенческими романами и хотел убежать из таганрогского захолустья в Австралию. Очень трудно измерить, какую роль в нравственном воспитании Чехова, приведшим писателя к его гражданскому подвигу — поездке на Сахалин — сыграла та «доброкачественная зараза», которая была в прочитанных в детстве книгах о смелых, не боящихся трудностей людях, какова при этом была сила примера таких людей, как Пржевальский, их «индейность», благородное честолюбие, имеющие в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели...»<sup>14</sup>.

Можно только с уверенностью утверждать, что увиденное и пережитое самим Чеховым находило тот или иной отклик не только в создаваемых вновь произведениях, но и в характере редакторской работы, которой он подвергал свои старые вещи, готовя собрание сочинений. В результате ее в «Мальчиках» отчетливо выявилось противопоставление ординарности и незаурядности, а сам рассказ, не теряя своей изящной легкости и шутивого тона, стал неизмеримо более глубок и значителен, в нем зазвучал призыв к стойкости, мужеству, как бы ворвался ветер дальних странствий. Вероятно, не случайно, вспоминая свою встречу с Чеховым, старый русский писатель Шмелев вспомнил на чужбине и рассказ «Мальчики». «Многого мы не понимали, — пишет Шмелев, заканчивая свой рассказ о встрече с Чеховым на Мещанских прудах, — но сердце нам что-то говорило. Не понимали, что наш «бледнолицый брат» был поистине нашим братом в бедной и неуютной жизни и старался ее наполнить. Я теперь вспоминаю из его

---

<sup>13</sup> См. И. С. Шмелев. Повести и рассказы. М., 1960, стр. 439—440.

<sup>14</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 7, стр. 476.

рассказов,— «Монтигомо, Ястребиный Коготь...» — так, кажется?...»<sup>15</sup>.

Еще при жизни Чехова «Мальчики» были переведены на немецкий, норвежский, финский языки. Томас Манн включил рассказ в «Русскую антологию», изданную для немецких читателей, так объяснив свой выбор: «Я высказался в пользу рассказа «Мальчики» из-за его глубоко ободрительной живости и потому, что он, при всей своей непритязательности, являет собой удачнейший пример русского юмора, идущего от полноты жизни». С любовью и мягкой иронией вспомнил Манн и о маленьком герое рассказа: «Если человек носит фамилию Чечевичин, то уж он, казалось бы, мог бы и успокоиться. Так нет же, ему нужно попытаться удрать в майн-ридовскую Америку...»<sup>16</sup>.

Также не случайно, вероятно, на страницах одной из любимых книг советских школьников — «Двух капитанах» В. Каверина — опять появляется Монтигомо Ястребиный Коготь. Так называла жена капитана Татарина, исследователя Севера (одним из прототипов его был Георгий Седов), чья судьба тесно сплелась с жизнью «второго капитана», Сани Григорьева. И Сане Григорьеву важно оказалось узнать, что «это имя совсем не из Густава Эмара, как думали мы с Катей, а из Чехова. У Чехова есть такой рассказ, в котором какой-то рыжий мальчик все время называет себя Монтигомо Ястребиный Коготь»<sup>17</sup>.

Такова эстафета той «доброкачественной заразы, которая неминуемо распространяется по земле от подвига»<sup>18</sup> и связывает Пржевальского, Стенли и отправившегося на Сахалин доктора Чехова с героями романа Каверина «Два капитана» и маленьким героем рассказа «Мальчики», понравившегося Льву Толстому и Томасу Манну.

---

<sup>15</sup> И. С. Шмелев. Повести и рассказы, стр. 440.

<sup>16</sup> «В мире книг», 1975, № 6, стр. 75.

<sup>17</sup> В. А. Каверин. Собр. соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1964, стр. 194.

<sup>18</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. 7, стр. 477.

## СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ С. М. БОНДИ

---

### Книги, статьи, рецензии, редактирование

#### 1921

1. Примечания к программе журнала «Современник» (неизвестный автограф Пушкина). Литературный музей. Пг., 1921.

#### 1922

2. Три заметки о Пушкине. В кн.: «Сборник статей памяти проф. С. А. Венгерова». Под ред. Н. В. Яковлева. П.—Пг., 1922.

#### 1927

3. Театр для детей. Сб. сценариев. М.—Л., 1927 (совместно с С. А. Ауслендером).

#### 1930

4. Ред.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т. Под ред. Д. Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, П. Е. Щеголева, т. III, IV, 1930.

#### 1931

5. Новые страницы Пушкина. Стихи, проза, письма. М., 1931.

#### 1934

6. Историко-литературные опыты Пушкина. «Литературное наследство», т. 16—18. М., 1934.

## 1935

7. Ред.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Изд. 3-е. М.—Л., Гослитиздат, 1935 (совместно с И. К. Лупполом и др.

8. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. В кн.: В. К. Третьяковский. Стихотворения. Л., 1935.

9. Подготовка текста и комментарии. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. 4. М., «Academia», 1935.

10. Комментарии к «Русалке». А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. 7. М., «Academia», 1935.

11. Рукою Пушкина. «Литературный современник», 1935, № 1.

## 1936

12. Ред.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Изд. 4-е. М., Гослитиздат, 1936 (совместно с И. К. Лупполом и др.).

13. Неопубликованные стихи. «Известия ЦИК и ВЦИК СССР», 1936, № 131.

14. Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой Лампе». «Временник Пушкинской комиссии», кн. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936.

15. Программы школьных театральных кружков. М., Учпедгиз, 1936.

16. Неизгладимая печать (Об эпитафии Пушкина). «Смена», 1936, № 9.

17. Отчет о работе над 4-м томом. Полн. собр. соч. А. С. Пушкина. «Временник Пушкинской комиссии», кн. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936.

18. Неопубликованные строфы поэмы «Руслан и Людмила». «Смена», 1936, № 9.

19. Ред., примечания и комментарии. В кн.: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». М.—Л., Детгиз, 1936.

## 1937

20. Ред.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Изд. 5-е. М., Гослитиздат, 1937 (совместно с И. К. Лупполом, Б. В. Томашевским, М. А. Цявловским).

21. Ред., комментарии: А. С. Пушкин. Соч., в 3-х т. М.—Л., Детгиз, 1937 (совместно с А. Слонимским и Б. Томашевским).

22. Сценарий для кино «Рукописи Пушкина».

23. Спорные вопросы изучения пушкинских текстов. «Литература в школе», 1937, № 1.

24. О чтении рукописей Пушкина. «Известия АН СССР», отд. обществ. наук, 1937, № 2—3.

25. Стихи о бедном рыцаре. «Известия АН СССР», отд. обществ. наук, 1937, № 2—3.

26. Пушкинский календарь. 1837—1937 (совместно с Н. С. Ашукиным, Д. Д. Благим, В. В. Вересаевым, Г. О. Винокуром, С. Я. Гессеном, Л. В. Крестовой, П. С. Поповым, Б. В. Томашевским, М. А. Цявловским, А. Н. Шибунинным, Б. М. Эйхенбаумом, Д. П. Якубовичем). Л., Соцэкгиз, 1937.

27. Неопубликованные строфы поэмы «Руслан и Людмила». «Советская Колыма». Магадан, 1937, 9 января.

## 1939

28. Замечательная находка (рукопись «Пира во время чумы») (совместно с Д. Благим, Г. Винокуром, О. Поповой, У. Фохтом, М. Цявловским). «Литературная газета», 1939, 26 октября.

29. Драматургия Пушкина. «Литературная газета», 1939, 5 октября.

30. Диафильмы о Пушкине. «Литературная газета», 1939, 26 июня.

31. М. Ю. Лермонтов. «Московский большевик», 1939, № 105.

32. Работа Пушкина над прозаическим текстом. «Советская информация». М., 1939, № 8.

33. Памятник величайшему русскому поэту. «Правда», 1939, 6 июня.

34. Комментарии к «Истории заполнения альбома 1833—1835 гг.». Рукописи А. С. Пушкина. (Тетрадь № 2374. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина). М., Гослитиздат, 1939.

## 1940

35. Биография Пушкина для детей. «Литературная газета», 1940, 12 ноября.

36. Ред.: А. П. Квятковский. Словарь поэтических терминов. М., 1940.

## 1941

37. Рец.: Русские поэты XVII—XIX веков. Детгиз, 1941, № 3.

38. Примечания: Первая песнь поэмы «Вадим». В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941.

39. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941.

40. Рец.: М. Д. Загорский. Пушкин и театр. «Литературная газета», 1941, № 4.

## 1943

41. Ред.: А. С. Пушкин. Драматические произведения. М.—Л., Детгиз, 1943.

42. Подготовка текста и вступительная статья. В кн.: А. С. Пушкин. Избранное. М., Гослитиздат, 1943.

43. Родина в творчестве Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Избранное. М., ГИХЛ, 1943.

44. Тексты Пушкина. В кн.: «Пушкин — патриот». М., Гослитиздат, 1943.

## 1945

45. Найдено неизвестное стихотворение А. С. Пушкина. «Московский большевик», 1945, № 40.

## 1946

46. Ред.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 6-ти т. Изд. 5-е. М., 1946.

47. Вступительная статья, ред.: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин. Роман в стихах». М.—Л., Детгиз, 1946.

## 1947

48. Вступительная статья, ред. и примеч. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М.—Л., Детгиз, 1947.

49. Вступительная статья. Александр Сергеевич Пушкин. Жизнь и творчество; ред., примечания. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М.—Л., Детгиз, 1947.

50. Ред., примечания и послесловие: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин. Роман в стихах». М.—Л., Детгиз, 1947.

## 1949

51. Десятая глава «Евгения Онегина». «Пионер», 1949, № 2.

52. Женские образы в творчестве А. С. Пушкина. «Советская женщина», 1949, № 3.

53. Пушкин с нами. «Пионер», 1949, № 6.

54. Пушкин и наша современность. «Пионер», 1949, № 7.

## 1950

55. Новый автограф Пушкина (отрывок из поэмы «Медный всадник»). Уч. зап. отдела рукописей (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина), вып. II, 1950.

## 1952

56. Подлинный текст и политическое содержание «Воображаемого разговора с Александром I». «Литературное наследство», 1952, т. 58.

## 1953

57. Комментарии, объяснение трудных слов и выражений. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М.—Л., Детгиз, 1953 (совместно с А. Слонимским).

## 1955

58. О «Евгении Онегине». А. С. Пушкин. Соч. в 5-ти т., т. 3. Вильнюс, 1955.

59. Сокровища пушкинской прозы. «Литературная газета», 1955, № 93.

### 1957

60. Рец.: Б. В. Томашевский. А. С. Пушкин (т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956). «Литература в школе», 1957, № 4.

61. Предисловие, примечания и комментарии. В кн.: А. С. Пушкин. «Евгений Онегин. Роман в стихах». М., Детгиз, 1957.

### 1958

62. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М., Детгиз, 1958.

### 1959

63. Рец.: Б. В. Томашевский. Пушкин (т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956). «Русская литература в школе», 1959, № 3.

64. Составление, ред., комментарии. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937—1949. Справочный том, указатели, 1959.

### 1960

65. Письмо в редакцию «Невежда под маской исследователя» (совместно с И. Андрониковым, Б. Мейлахом). «Известия», 1963, 6 августа.

66. Рец.: А. С. Пушкин. Собр. соч., в 10-ти т., т. III. М., Гослитиздат, 1960 (совместно с Д. Д. Благим, В. В. Виноградовым и др.).

### 1961

67. О «музыкальном чтении» М. Ф. Гнесина. В сб.: М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., «Советский композитор», 1961.

## 1962

68. Александр Сергеевич Пушкин. Жизнь и творчество. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М., Детгиз, 1962.

69. М. А. Цявловский и его статьи о Пушкине. В кн.: М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., Изд-во АН СССР, 1962.

70. Ред.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т. М., Гослитиздат, 1962 (совместно с Д. Д. Благим, В. В. Виноградовым и др.).

71. Ред.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10-ти т., т. IV. М., Гослитиздат, 1962.

72. Составление, предисловие и комментарии. А. С. Пушкин. Избранные произведения. М., Детгиз, 1962.

73. Основные проблемы пушкиноведения на современном этапе. Проблемная записка, составленная по поручению Пушкинской комиссии ОЛЯ АН СССР. «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1962, т. 21, вып. 21 (совместно с Д. Д. Благим, В. В. Виноградовым и др.).

## 1963

74. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М., Детгиз, 1963.

75. Об Академическом издании сочинений Пушкина (в связи со статьей Е. И. Прохорова «Издание остается незавершенным»). («Вопросы литературы», 1962, № 6). «Вопросы литературы», 1963, № 2.

76. За романа «Евгений Онегин». А. С. Пушкин. Евгений Онегин. София, 1963.

77. Александр Сергеевич Пушкин. Жизнь и творчество. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М., Детгиз, 1964.

78. Предисловие, примечания и комментарии. В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Роман в стихах. М., Детгиз, 1964.

## 1965

79. Составление, вступительная статья и комментарии. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М., «Детская литература», 1965.

80. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Борис Годунов. М., 1965.

81. Составление, подготовка текста и примечания. В кн.: «Стихотворения Александра Пушкина». М., «Детская литература», 1965.

### 1966

82. Составление, вступительная статья, пояснения и примечания. В кн.: А. С. Пушкин. Избранные произведения. М., «Детская литература», 1966.

### 1967

83. О драмах Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Драматические произведения. М., «Детская литература», 1967.

### 1969

84. О поэзии Пушкина. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Стихотворения. Евгений Онегин. М., «Детская литература», 1969.

### 1970

85. Комментарии. А. С. Пушкин. Поэмы. М., «Художественная литература», 1970.

86. О поэзии Пушкина. О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Стихотворения. Евгений Онегин. М., «Детская литература», 1970.

### 1971

87. Комментарии. А. С. Пушкин. Поэмы. М., «Детская литература», 1971.

88. Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970. М., «Просвещение», 1971.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

<b>И. Л. АНДРОНИКОВ.</b>	Выдающийся пушкинист . . . . .	5
<b>В. А. ЗВЕГИНЦЕВ.</b>	О значениях и значимостях в поэзии . . . . .	10
<b>В. С. КРАСНОКУТСКИЙ.</b>	О своеобразии арзамасского «наречия» . . . . .	20
<b>В. И. КУЛЕШОВ.</b>	О сюжетосложении в гражданской лирике . . . . .	42
<b>С. Д. СЕЛИВАНОВА.</b>	Поиски героя (По рукописям «Кавказского пленника») . . . . .	51
<b>Д. Д. БЛАГОЙ.</b>	Об одной необычной пушкинской датировке . . . . .	61
<b>Б. С. МЕЙЛАХ.</b>	К изучению историко-социальных интересов Пушкина (Пушкин и Джамбатиста Вико) . . . . .	75
<b>Т. Г. ЦЯВЛОВСКАЯ.</b>	Первая статья Пушкина для «Московского вестника» . . . . .	79
<b>А. А. ИЛЮШИН.</b>	К истории Онегинской строфы . . . . .	92
<b>Н. Я. СОЛОВЕЙ.</b>	Из истории работы А. С. Пушкина над сюжетом «Евгения Онегина» (Альбом Онегина) . . . . .	101
<b>Л. С. СИДЯКОВ.</b>	«Евгений Онегин» и замысел «светской повести» 30-х годов XIX в. (К характеристике Онегина в седьмой главе романа) . . . . .	118
<b>Н. В. ИЗМАЙЛОВ.</b>	Забывтая старина (Из наблюдений над текстом «Медного Всадника») . . . . .	125
<b>Н. И. МИХАЙЛОВА.</b>	Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» . . . . .	138
<b>И. В. СЕМИБРАТОВА.</b>	Фантастическое в творчестве Пушкина . . . . .	152

**А. В. ЧИЧЕРИН.**

Эпитет у Баратынского . . . . . 172

**А. И. ЖУРАВЛЕВА.**

Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») . . . . . 179

**В. Н. ТУРБИН.**

О литературных источниках одного эпизода поэмы Гоголя «Мертвые души» . . . . . 191

**А. В. АЛПАТОВ.**

«Оскорбленная Негэга» — незавершенная историческая повесть Н. Лескова . . . . . 198

**П. Г. ПУСТОВОЙТ.**

О некоторых сюжетно-композиционных особенностях романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» . . . . . 212

**Е. М. САХАРОВА.**

За строкой авторской корректуры (Две редакции рассказа А. П. Чехова «Мальчики») . . . . . 222

Список печатных работ С. М. Бонди . . . . . 231

**ЗАМЫСЕЛ, ТРУД, ВОПЛОЩЕНИЕ...***Зав. редакцией***М. Д. ПОТАПОВА***Редактор***И. Л. ТИМАШЕВА***Художник***В. В. ГАРБУЗОВ***Художественный редактор***Л. В. МУХИНА***Технический редактор***З. С. КОНДРАШОВА***Корректоры***М. И. ЭЛЬМУС,****М. Б. ВАЛЕТОВА**

Тематический план 1976 г. № 77. ИБ № 19

Сдано в набор 2/VIII 1976 г. Подписано к печати 5/VII 1977 г. Л-85402  
 Формат 84×108<sup>1/32</sup> Бумага тип. № 1 Физ. печ. л. 7,5 Усл. печ. л. 12,60  
 Уч.-изд. л. 11,97 Изд. № 2144 Зак. 531 Тираж 22400 экз. Цена 1 р. 10 к.

Издательство Московского университета.

Москва, К-9, ул. Герцена, 5/7.

Типография Изд-ва МГУ. Москва, Ленинские горы