

Министерство образования Московской области
ГАОУ ВПО «Московский государственный областной
социально-гуманитарный институт»

А. Кулагин

ПУШКИН

Источники. Традиции. Поэтика

Сборник статей

Коломна

2015

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)5-8
К90

Кулагин А. В.

К90 Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. статей. — Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. — 274 с.
ISBN 978-5-98492-216-6

В книге собраны написанные в разные годы статьи доктора филологических наук Анатолия Валентиновича Кулагина (р. 1958). Их основная проблематика — генезис и литературный контекст произведений Пушкина, их влияние на творчество поэтов второй половины XX века. В Приложение вошли отклики автора на различные пушкиноведческие труды.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)5-8

ISBN 978-5-98492-216-6

© Кулагин А. В.

ОТ АВТОРА

В эту книгу вошли пушкиноведческие статьи, написанные в основном в последние полтора десятилетия прошлого столетия, и частично — в новом веке. Последних в сборнике меньше, ибо в эту пору Пушкин оказался «потеснён» в нашей работе другими героями; кем именно — хорошо видно из содержания третьего раздела. Все статьи отредактированы заново; в наименьшей степени это коснулось материалов Приложения, особенно — обзора «Тайная свобода», который подвергся лишь технической редактуре: доработка содержательная привела бы к необходимости переписать весь обзор заново, уже с позиций сегодняшнего дня и с учётом позднейших публикаций. Мы же решили оставить его текст в том виде, в каком он увидел свет в эпоху «перестройки» — то есть как знак своего времени. Именно этим он и может быть интересен сегодня.

Редактируя материалы сборника, мы стремились избежать повторов, обусловленных единством проблематики части статей. Но полностью обойтись без них не удалось — иначе нарушилась бы логика и цельность той или иной статьи.

Каждая статья сопровождается ссылкой на первую публикацию её (названия некоторых работ изменены исходя из композиции сборника; полную библиографическую информацию о большинстве как вошедших, так и не вошедших в него статей автора можно найти в изд.: К пятидесятилетию Анатолия Валентиновича Кулагина: Список науч. трудов. Коломна, 2008). Произведения Пушкина цитируются (за исключением специально оговорённых случаев) по изданию: *Пушкин А. С. Полное собр. соч.*: В 16 т. М.; Л., 1937–1949; Т. 17 (Справочный). 1959. При цитатах указывается в круглых скобках номер тома и страницы (соответственно римской и арабской цифрами). Сокращённо даются и ссылки на автографы Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме в особом фонде (ф. 244, оп. 1); указываются только индекс ПД, номер единицы хранения и листа.

ПУШКИНСКИЙ ПРОТЕИЗМ КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА*

Протеизм поэта давно стал общим местом пушкиноведения, хотя со временем реальное историко-литературное содержание этого понятия постепенно размывалось. Если Белинский и Анненков ещё вкладывали в него какой-то более или менее конкретный смысл («удивительная способность легко и свободно переноситься в самые противоположные сферы жизни»¹, «ловить поэтические оттенки чувства, образа и мысли во всех предметах»²), то уже у Гоголя (в «Выбранных местах...»), а позже в философской критике и эссеистике двадцатого века (С. Франк и др.) он стал отождествляться с некоей «пустотой» («Все наши русские поэты <...> удержали свою личность. У одного Пушкина её нет»³). В данной работе мы попытаемся кратко очертить границы понятия «протеизм» в сознании Пушкина и его эпохи, увидеть основные составляющие этого понятия.

Пушкин был не единственным, в ком его современники видели протея. Вяземский в 1825 году писал об «универсальных умах, всеобъемлющих гениях», «Протеях, каковы, например, Вольтер во

* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 2000. С. 5–12.

¹ *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина: Статья пятая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–59. Т. VII. 1955. С. 352.

² *Анненков П. В.* Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 233.

³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. VIII. 1952. С. 382.

Франции, Гете в Германии, каждый в своём роде и народе»⁴. Протеизм Гёте ощущали Кюхельбекер, Баратынский и другие пушкинские современники.⁵ В русской же литературе поэтом-протеем был признан только Пушкин.

Две важные для нас черты поэтического протеизма отметим прежде, чем приступим к рассмотрению проблемы. Во-первых, сам мифологический Протей наделён не только способностью перевоплощения, но и пророческим даром (см. «Одиссею»), что, конечно, усиливало поэтические ассоциации образа. А во-вторых, «разнообразие в творческой способности» воспринималось пушкинскими современниками как «венец дарований поэта» (Вяземский)⁶. Это, может быть, отчасти объясняет то единодушие, с которым собратья по перу довольно быстро отдали Пушкину «первое место на русском Парнасе».

Заявленная проблема имеет, на наш взгляд, три основных аспекта: условно говоря, языковой, образно-тематический и национальный. Рассмотрим их поочерёдно.

Пушкинский протеизм был осознан современниками прежде всего в области поэтического **языка**. «Язык наш», по мнению рецензировавшего первую главу «Евгения Онегина» (1825) П. Шаликова — «это Протей под пером Пушкина: принимает все формы, все краски, все цвета; а гибкость, а лёгкость, а гармония стихов удивительны...»⁷ В том же году (в первой половине декабря) Баратынский пишет Пушкину: «Чудесный наш язык ко всему приспособлен; я это чувствую, хотя не могу привести в исполнение. Он создан для Пушкина, а Пушкин для него»⁸. Замечание Баратынского тоже могло питаться впечатлениями от первой главы романа в стихах как литературной новинки 1825 года, хотя в цитируемом нами письме он о ней не упоминает (но сравним с позднейшими оценками, данными Баратынским другим

⁴ Вяземский П. А. Жуковский. — Пушкин. — О новой пиитике басен // Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 101.

⁵ Кстати, сам Гёте сделал Протея одним из персонажей второй части «Фауста». Серию наблюдений над местом образа Протея в европейском культурном сознании см. в ст.: Данилевский Р. Ю. Подобие и родство: (Из истории лит. мотивов) // Россия. Запад. Восток: Встречные течения. СПб., 1996. 100–109.

⁶ В пушкинскую эпоху «протеем» мог быть назван даже отдельный жанр: «Этот род поэзии (греческая эпиграмма — А. К.) украшал и пиры, и гробницы. <...> Резвилась с Лаисою, и <...> слегка уязвляла невежество и глупость. Истинный Протей, она принимает все виды» (О греческой антологии. СПб., 1820. С. 7).

⁷ Дамский журнал. 1825. № 6. С. 246; Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827. СПб., 1996. С. 262.

⁸ Баратынский Е. А. Разума великолепный пир: О литературе и искусстве. М., 1981. С. 74.

главам «Онегина»: «Какой слог блестящий, точный и свободный!»; «Высокая поэтическая простота...»⁹). Вероятно, живая, непринуждённая манера пушкинского повествования и произвела впечатление «гибкости» языка, его «способности ко всему» (хотя Баратынский и не употребляет слова «Протей»).

И в тридцатые годы пушкинский язык производит всё то же впечатление. Прочитав в 1832 году «Сказку о царе Салтане», Н. И. Гнедич обращается к её автору со стихотворным посланием, открывающимся строками: «Пушкин, Протей // Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений!»¹⁰ Если выражение «волшебство песнопений» звучит довольно отвлечённо, то «гибкий язык» повторяет оценки Шаликова и Баратынского. Повторяет их и гоголевское замечание в статье «Несколько слов о Пушкине» (ок. 1834; опубл. в 1835): «В нём, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка»¹¹.

Наконец, и сам Пушкин пишет в 1825 году о «гибкости», приданной «славяно-русскому» языку греческим (см.: XI, 31), а позже, в 1836-м, — о «русском языке, столь гибком и переимчивом в своих оборотах и средствах, столь переимчивом и общежительном в своих отношениях к чужим языкам» (XII, 144). Похвалы в свой адрес поэт словно переадресует русскому языку в целом, совершенным литературным воплощением которого его собственное творчество и стало.

Почему же пушкинский протеизм воспринимался прежде всего как языковое явление? Ответ надо искать, по-видимому, в самой литературной ситуации 1810-х–20-х годов. Пушкин своим творчеством — и, может быть, «Онегиным» прежде всего — как бы отменил, снял спор между карамзинистами и архаистами, столь актуальный для эпохи его «арзамасской» юности. Выбор слова продиктован у него не заведомой установкой, а творческой необходимостью. Иронизируя над славянизмами в том же «Онегине», он в другой раз и сам ими пользуется, а с годами обращается к ним всё чаще, словно возвращая в литературный язык «множество форм, уже изгнанных Карамзиным»¹². В пушкинском языке не было односторонности, присущей языку как одной, так и другой литературной партии. Карамзи-

⁹ Там же. С. 83, 90.

¹⁰ Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 148.

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 50.

¹² Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах // Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 144.

нисты хотя и говорили о «богатстве» и «гибкости» родного языка, всё же видели в них лишь средство для того, чтобы «со временем все <...> иностранные слова» перевести «равносильными русскими выражениями», но вообще-то считали, что «переводить всякое слово без разбора есть <...> погрешность»¹³. Творческая задача Пушкина в любом случае шире: она состоит в адекватном выражении не «иностранных слов», а самой русской жизни в её максимальной полноте. Здесь нужен «гибкий» язык, язык-протей, свободный от всех догматических условностей.

Ключом к **образно-тематической** стороне пушкинского протеизма можно счесть замечание французского критика Э. Эро о Пушкине как о «новом Протее, ибо он умеет облекаться во все образы»¹⁴. Природную поэту протеистическую, в сущности, «способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте» замечал в 1828 году И. Киреевский¹⁵. Показательно, что вновь имеется в виду прежде всего «Онегин» (рядом с ним названы ещё «Цыганы», опубликованная на тот момент сцена из «Бориса Годунова» и «мелкие сочинения») — сравним с характеристикой романа в той же статье: «...чем более поэт отдаляется от своего героя и забывается в посторонних описаниях, тем он самобытнее и национальнее»¹⁶.

Между тем, «способность забываться в окружающих предметах» была провозглашена в русской литературе задолго до Киреевского и безотносительно к Пушкину — на тот момент даже не родившемуся. В стихотворении Карамзина с показательным названием «Протей, или Несогласия стихотворца» (1798) говорилось как раз о том, что поэт, меняя предметы творчества, и сам при этом словно меняется в соответствии с ними: «Скажи, кто образы Протеевы исчислил? // Таков питомец муз и был, и будет век. // Чувствительной душе не сродно ль изменяться? // <...> что видит, то поёт, // И, всем умея быть, всем быть перестаёт»¹⁷. К этим стихам (Пушкину, конечно, известным) стягиваются некоторые важные для младшего поэта творче-

¹³ [Дашков Д.] Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика // Цветник. 1810. Ч. VIII. № 11. С. 296.

¹⁴ [Эро Э.] Критическое обозрение русской литературы, помещённое в «Revue Encyclopedique» // Моск. телеграф. 1827. Ч. 17. № 19. С. 195; Пушкин в прижизненной критике. С. 338.

¹⁵ См.: Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

¹⁶ Там же. С. 51.

¹⁷ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 242, 243.

ские идеи — им самим, впрочем, переосмысленные. Если Карамзин, вполне в духе сентиментализма, ставит акцент на «чувствительность души», то для Пушкина важно другое — авторское отношение к «предметам», максимально объективное, непредвзятое («никакого предрассудка любимой мысли»). Эта проблема стала особенно актуальна для него в середине 20-х годов, в пору работы над «Борисом Годуновым». Позже, в 1830-м, он скажет: «Драм.<атический> поэт — беспристрастный, как судьба...» (XI, 181) Другая идея, идущая к Пушкину, в частности, и от карамзинского «Протея...» — образное представление о поэте как об «эхо», выразившееся в одноимённом стихотворении 1831 года и в некоторых других произведениях.

Особенно важна здесь проблема автора и героя. Кризис байронического типа сознания, пережитый Пушкиным в середине 20-х годов, потребовал иного соотношения этих фигур. Точкой отталкивания был всё тот же Байрон, у которого два эти лица зачастую сливались в одно, «как будто нам уж невозможно писать поэмы о другом, как только о себе самом» (см. также пушкинский набросок статьи о драмах Байрона). По мнению Пушкина, герой должен быть относительно самостоятелен; автор же при этом в некотором смысле перевоплощается в героя, «утрачивает» свою власть над ним; только так можно избежать байронического самоповторения в своих персонажах. Благодаря преодолению субъективизма Пушкин выходит во второй половине 20-х годов к подлинному историзму и народности. Естественно, при этом он не приемлет замеченного им у английского поэта «отвращения» от «мира и природы человечества» (XI, 51). В своём ответе на цитировавшееся выше стихотворное послание Гнедича Пушкин создаёт образ поэта-пророка, не презирающего, а, напротив, принимающего людей с их грехами и слабостями: «В порыве гнева и печали // Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей, // Разбил ли ты свои скрижали? // О, ты не проклял нас...» («С Гомером долго ты беседовал один...»; III, 286). Приятие мира — неременное условие поэтического протезизма, ибо нельзя «перевоплотиться» в то, что вызывает у тебя отторжение. Сравним у Карамзина в «Протее...»: «К страдавшим страждущий доверенность имеет: // Кто падал духом, тот других поддерживать умеет»; впрочем, мотив *личного* жизненного опыта поэта-протеза в пушкинском послании отсутствует.

Но и отказаться от возможности выражения себя *в другом* Пушкин, по-видимому, не мог. И в лирике, и в критико-публицистической прозе его появляются герои, обнаруживающие сходство с автором,

выражающие его позицию. И если Овидий или Шенье в романтической лирике первой половины 20-х годов являются чуть ли не двойниками автора, то более строгая манера пушкинских очерков 30-х о Радищеве или, скажем, Вольтере позволяет — или даже требует — равномерно распределять субъективное и объективное, не дать последнему раствориться среди автобиографических аллюзий (об этом мы пишем в нескольких статьях, вошедших в данный сборник). Поэтому искусство пушкинского протеизма можно видеть и в том, чтобы уметь при творческом перевоплощении оставаться собой, находить «общий знаменатель», могущий объединить ту или иную историческую фигуру (пушкинского персонажа) — с самим автором.

Мысль о «переимчивости» Пушкина не раз звучала в критике XIX столетия, начиная с Белинского, писавшего о пушкинском «гении-протее» с точки зрения его владения разными национальными жанровыми формами. Эта черта вскользь отмечалась и при жизни поэта (например, А. Ф. Воейковым¹⁸). И всё же в осмыслении **национальной** природы протеизма поэта его современниками преобладала, кажется, иная тенденция: в нём видели протeya в рамках именно русской культуры. Это естественно для эпохи становления русского национального самосознания, каковой пушкинская эпоха как раз и была. Когда Гоголь писал в статье «Несколько слов о Пушкине», что «в нём русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»¹⁹ — то ни о какой «всемирной отзывчивости» здесь не было и речи. Пушкин, по мнению Гоголя, сосредоточен на своём, национальном, и в этом — его достоинство. Мысль Достоевского о том, что «русская душа» как раз предполагает «всемирную отзывчивость», была ещё впереди. «Гибкость и переимчивость русского народа» отмечалась в пушкинскую эпоху²⁰, но пока безотносительно к самому Пушкину.

Акцентирование в пушкинском творчестве национального начала могло приобретать внешне комплиментарные, но внутренне не лишённые полемичности оттенки. В 1832 году Гнедич писал всё в том

¹⁸ См.: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 237. В пушкинском литературном кругу была известна идея А. Шлегеля о способности художника «переселяться в характер и обстоятельства народов» (*Жуковский В. А.* Выписки из немецкой эстетики и критики // *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 300).

¹⁹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 50.

²⁰ См.: *Киреевский И. В.* Обзорение русской словесности 1829 года // *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. С. 79.

же послании «А. С. Пушкину, по прочтении сказки его о царе Салтане и проч.»: «...Пой, как поёшь ты, родной соловей! // Байрона гений, иль Гёте, Шекспира, // Гений их неба, их нравов, их стран — // Ты же, постигнувший таинство русского духа и мира, // Пой нам по-своему, русский баян!» Хотя Пушкин по масштабу оказывается у Гнедича в ряду европейских гениев, он в то же время противопоставлен им по национальному характеру своего творчества. Образ поэта-адресата дан в послании сквозь призму чисто русских примет: «родной соловей», «русский баян»... Творческие возможности пушкинского протеизма (а выше в послании, напомним, сказано: «Пушкин, Протей...») ограничиваются здесь национальными рамками (ср. у Вяземского: «каждый в своём роде и народе»). В подтексте стихотворения можно почувствовать косвенное осуждение тех трудов поэта, которые не связаны с «русским духом и миром». Гнедич фактически советует маститому, опытнейшему художнику, о чём нужно, а о чём не нужно писать.

Не удивительно, что в пушкинском стихотворном ответе — очень уважительном, исполненном пиетета пред старшим поэтом, переводчиком «Илиады» — тоже есть полемический подтекст. Творчески переосмысляя известный ветхозаветный эпизод²¹, Пушкин наделяет поэта-пророка даром вслушиваться в жизнь, принимать её во всей полноте и разнообразии, в её «высоких» и «низких» проявлениях: «Таков прямой поэт. Он сетует душой // На пышных играх Мельпомены, // И улыбается забаве площадной // И вольности лубочной сцены, // То Рим его зовёт, то гордый Илион, // То скалы старца Оссиана, // И с дивной лёгкостью меж тем летает он // Вослед Бовы иль Еруслана». Нам здесь важна «национальная» сторона вопроса. В пушкинском понимании «прямой (то есть истинный) поэт» откликается не только на «своё», присущее именно его нации, но открыт и для культурного опыта других народов (любопытно, что Пушкин создаёт в своих стихах своеобразный поэтический портрет самого Гнедича, не чуждого в собственном творчестве ни «Рима», ни «Оссиана», но призывающего Пушкина — парадокс! — ограничить свой дар национальными рамками). Показательна замеченная в пушкинском послании С. А. Кибальником реминисценция из статьи Кюхельбекера «Разговор с Ф. В. Булгариным», как бы соотносящая пушкинский протеизм и протеизм Гёте: «...с дивною лёгкостью Гёте перено-

²¹ Подробно об этом см.: Вацуро В. Э. Поэтический манифест Пушкина // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 17–29.

сится из века в век, из одной части света в другую»²². «Дивная лёгкость» творческого перевоплощения присуща и поэту в пушкинском послании.

Таковыми представляются нам историко-литературные очертания явления, именуемого пушкинским протеизмом. Восприятие и истолкование его в русском литературном сознании последующих эпох — предмет отдельного исследования. Да и в рамках самого пушкинского творчества, пушкинской эпохи оно, конечно, нуждается в более глубокой, чем в наших предварительных заметках, проработке.²³

²² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 466. См.: Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 93.

²³ См. также специальные работы, появившиеся как одновременно с первой публикацией нашей статьи, так и позже: Песков А. М. К истории происхождения мифа о всеотзывчивости Пушкина // Новое лит. обозрение. № 42. 2000. С. 230–238; Лотман Л. М. Проблема «всемирной отзывчивости» Пушкина и библейские реминисценции в его поэзии и «Борисе Годунове» // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XVI–XVII. СПб., 2003. С. 131–147.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА ОНЕГИНА И ТАТЬЯНЫ*

Как это ни парадоксально на первый взгляд, в «Евгении Онегине» отсутствует важнейшая для любого романа о любви сцена, открывающая собой основную сюжетную линию и определяющая судьбы главных героев, — сцена первой встречи Онегина и Татьяны. Она не то что бы отсутствует вообще: автор вплотную подводит нас к ней, возвращается к повествованию сразу после неё; герои вспоминают об этой встрече впоследствии. Но самой сцены в романе нет. Её отсутствие давно замечено в пушкиноведении, но пока не получило сколько-нибудь удовлетворительного объяснения. Опираясь на тыняновское толкование пропусков в «Онегине» как «эквивалентов текста» и «композиционного приёма, всё значение которого <...> — не в *плане*, не в *связи*, не в *происшествиях* (фабула), а в словесной динамике произведения»¹, попытаемся истолковать данный пропуск, тем более что пропущен действительно центральный эпизод всего произведения. Очевидно, его отсутствие должно быть чем-то компенсировано; романский контекст должен — по закону сохранения поэтической энергии — «оттягивать» на себя то напряжение, которое полагалось бы иметь сцене первой встречи героев.

Самый заметный, как бы находящийся на поверхности читательского восприятия, след такого компенсирования обнаруживаем в беловой (известна и черновая) рукописи главы (строфа III):

Несут на блюдечках варенья
С одною ложечкой для всех
Иных занятий и утех
В деревне нет после обеда
Поджавши руки у дверей
Сбежались девушки скорей
Взглянуть на нового соседа
И на дворе толпа людей
Критиковала их коней. (VI, 574)

В этом случае восприятие Онегина Татьяной подменялось восприятием его любопытными дворовыми девушками. Подмена явно неравноценная, уводящая в сторону и потому облегчающая ключевую

* *Впервые*: Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г. В. Краснова: Сб. науч. статей. Коломна, 2001. С. 53–62.

¹ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 60. Курсив Тынянова.

ситуацию. Поэт отказывается от этого варианта: в стихах 7-8 он вводит новые детали («...Несут на блюдечках варенья, // На столик ставят вощаной // Кувшин с брусничною водой»), а далее идёт пропуск, то есть текстовый эквивалент первой встречи героев. В следующей строфе Онегин и Ленский уже едут домой.

Мотив угощения Пушкин, однако, сохраняет — вероятно, потому, что этот мотив не отменяет, а своим мягким шутливым тоном по контрасту оттеняет важность встречи героев. Самое главное происходит как бы между делом, обрамляется незначительными деталями и фразами. При этом «брусничная вода» упоминается дважды — непосредственно перед пропуском в тексте, то есть перед мыслимой здесь встречей Онегина и Татьяны, и ниже, где Онегин по пути домой роняет фразу: «Боюсь: брусничная вода // Мне не наделала б вреда»².

Вообще Онегин, возвращаясь из гостей, заметно раздражён: он, по словам Ленского, «зевает» и «скучает как-то больше», чем обычно, торопит кучера («пошёл, пошёл, Андрюшка!»), восклицает: «Какие глупые места!», произносит тот самый пассаж о брусничной воде и, наконец, резко отзывается об Ольге, задевая этим Ленского. Источник, пусть подсознательный, такого раздражения может быть только один — встреча с героиней, в самой глубине души задевшая Онегина за живое. Непосредственное читательское восприятие готово обвинить «тяжёлые услуги гостеприимной старины». Но ведь хозяйка дома, мать Татьяны, не вызывает в герое особого раздражения: «А кстати: Ларина проста, // Но очень милая старушка...» Ещё не отдавая себе отчёта, Онегин уже находится в «энергетическом поле» Татьяны; не случайно в образе её американская исследовательница ощущает «поэтически заряжающую энергию», которая «постоянно деформирует художественную ткань произведения и характеры героев»³.

В пользу этого говорит и следующий ниже вопрос героя к Ленскому: «Скажи, которая Татьяна?» — вопрос, на первый взгляд, странный. Во-первых, Онегин ехал для того, чтобы познакомиться с *Ольгой*: «Ах, слушай, Ленской; да нельзя ль // Увидеть мне Филлиду эту, // Предмет и мыслей, и пера...» (точно так же Татьяна будет упомянута первой, что объясняется уже проще, в расспросах Онегина о

² В. С. Баевский, расслышавший в данном повторе «насмешку над повседневным помещичьим бытом и тонкую насмешку над этой насмешкой» (*Баевский В. С. Тематическая композиция «Евгения Онегина» // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 34*), на наш взгляд, несколько перегрузил этот мотив.

³ *Эмерсон К. Татьяна // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 41.*

Лариных в четвёртой главе: «Ну, что соседки? Что Татьяна? // Что Ольга резвая твоя?..»). Во-вторых, неужели ему не представили Татьяну (а значит, и Ольгу — иначе было бы нетрудно догадаться, что вторая барышня, которая «вошла и села у окна», и есть её сестра)? Ситуация совершенно нереальная, и свидетельствует всё это, на наш взгляд, только об одном: встреча с Татьяной вносит смятение в душевное состояние Онегина и в житейски объяснимый ход событий. В силу вступает поэтика условного. Очевидно, что этот эпизод — одно из проявлений вообще присущей пушкинскому роману принципиальной «разорванности сюжетных мотивировок»⁴. Отметим здесь ещё одну любопытную кажущуюся неувязку. Из текста романа неясно, кто из героев уже был в гостиной ларинского дома в тот момент, когда туда вошёл другой. Мы имеем на этот счёт два противоположных «свидетельства»: «Вошла и села у окна» (Ленский о Татьяне) — «Ты чуть вошёл, я вмиг узнала...» (письмо Татьяны). Возникает ощущение, что герои вошли одновременно, и это противоречие (одно из тех, которых в романе «очень много, но их исправить не хочу» — гл. 1, строфа LI⁵) — своеобразный знак того, что герои «как бы созданы друг для друга»⁶. Но если Татьяна «знает» об этом с самого начала, то Онегин ощущает на каком-то подсознательном уровне, не отдавая пока себе отчёта в том, какой ключевой момент своей судьбы он сейчас переживает. Впрочем, слова «Я выбрал бы другую...» произнесены уже здесь.

Строфа IV, следующая сразу за пропуском в тексте, начинается стихами: «Они дорогой самой краткой // Домой летят во весь опор», — тоже кажущимися на первый взгляд неожиданными. Что за необходимость так спешить? (Онегин, напомним, сам торопит кучера.) Дело здесь, скорее всего, в «словесной динамике» (Тынянов): не показанная читателю встреча Онегина и Татьяны задаёт поэтическому повествованию столь мощный импульс, что оно, будучи предельно «наэлектризовано», не может оставаться спокойно-уравновешенным. После такого эпизода нельзя трусить рысцей — можно действительно только «лететь во весь опор», хотя в реально-

⁴ Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания. Ниж. Новгород, 2001. С. 91.

⁵ О противоречиях как «конструктивном элементе» пушкинского романа см.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997. С. 395–411. См. также помещённую ниже нашу статью «Противоречия» из «Онегинской энциклопедии».

⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 197.

сти представить коляску на просёлочной дороге в таком движении трудно. Но автор жертвует правдоподобием, ему нужна именно скачка — нужна как своеобразная эманация «утаённой» сцены.⁷

Будто ощущая, как раскалён обрамляющий встречу героев поэтический материал, автор хочет снизить, «охладить» его характерным примечанием — одним из тех, которые создают в романе атмосферу полуполемической-полушутливой игры⁸: «В прежнем издании, вместо *домой летят*, было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (VI, 193). Заметим кстати, что последняя фраза, вызвавшая в пушкиноведении самые разнообразные толкования, никем, кажется, не соотносилась с эпизодом первой встречи героев, с которым она (фраза) текстуально связана. Возможно, учёт этого обстоятельства внёс бы какие-то новые нюансы в наше представление об онегинском «календаре».

Но Онегин не только быстро возвращается от Лариных — он и собирается к ним быстро, внезапно («—Жогда же?» — хоть сейчас»), неожиданно даже для Ленского, чья реплика «Ты шутишь» передаёт удивление резкой переменной в настроении друга. В самом деле, с логической точки зрения эта переменная не подготовлена. Ведь в ответ на панегирик Ленского в адрес «домашнего круга» Онегин восклицает:

Опять эклога!
Да полно, милый, ради бога.
Ну что ж? ты едешь: очень жаль.
Ах, слушай, Ленской; да нельзя ль
Увидеть мне Филлиду эту... (и так далее; VI, 51–52)

Было бы логично, если бы Онегин мотивировал своё внезапное решение поехать нежеланием провести вечер без Ленского («ты

⁷ В. Набоков заметил, что пушкинский текст допускает двоякое толкование: герои могут ехать в коляске, а могут и верхом (см.: *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 288). Здесь вспоминается курьёзное прочтение этого эпизода одним из участников «онегинской» конференции в Государственном музее А. С. Пушкина (1988), пытавшимся доказать, что слова Онегина «пошёл, пошёл, Андрюшка!» относятся не к кучеру, а к коню. Сам же Набоков, определивший пропуск в третьей строфе как «структурную паузу», не избежал буквализма в его толковании: он полагал, например, что строки «И на дворе толпа людей // Критиковала их коней» не устроила Пушкина тем, что одного коня (принадлежавшего Ленскому) дворня Лариных уже хорошо знала и потому «критиковать» не могла. Едва ли такой подход адекватен природе пушкинского романа, хотя его текст действительно провоцирует на поиск подобных противоречий.

⁸ См.: *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 58–72.

этического повествования, который задан сценой первой встречи героев. Обращает на себя внимание замедленная интонация этих строк: «В постеле *лѐжа* — наш Евгений // Глазами Байрона *читал* // Но дань вечерних *размышлений* // В уме Татьяне посвящал» (VI, 307; курсив наш). И это — после скачки «во весь опор»? Несоответствие явное. После такой поездки нельзя было просто «лежать», «читать», «размышлять» — можно было лишь на время *забыть* о ней, с тем чтобы впоследствии всё это всколыхнулось и вспыхнуло — но уже в другой жизни, при других обстоятельствах. Эмоциональный заряд первой встречи героев исключал неторопливое, пункторное развитие событий.

Кстати, в окончательном тексте Онегин после первой встречи действительно забыл о Татьяне: «и вспомнил он Татьяны милой и бледный цвет, и вид унылый» лишь после того, как получил её письмо. Мы не уверены и в том, что он часто вспоминал о ней во время своего странствия — во всяком случае, в тексте об этом ничего не сказано. Вероятно, её образ должен был быть отеснен в душе героя новыми впечатлениями, без которых, впрочем, не произошло бы его прозрение в заключительной главе. Зато в финале воспоминание о первой встрече будет неизменно венчаться «пѣстрым фараоном воображенья» героя: он видит (напомним ещё раз) «сельский дом — и у окна сидит *она...* и всё она!..» В реальности сидящей у окна в сельском доме он видел её лишь однажды.

До сих пор мы говорили главным образом об Онегине. Что же касается Татьяны, то здесь поэту как будто не нужен подтекст, ибо всё с самого начала очевидно и предсказуемо: Татьяна *готова* к встрече с героем («Давно её воображенье, // Сгорая негой и тоской, // Алкало пищи роковой...»). Но всё же и с Татьяной, чей образ вообще отличается «противоречивостью» и «антиномичностью» (например, сочетание «иностранного» и «русского»)¹¹, — с Татьяной тоже всё непросто. Во-первых, и её состояние во время первой встречи поэт не изображает. О зарождении чувства к Онегину говорится *post factum*, спустя какое-то время: «...И дождалась... Открылись очи; // Она сказала: это он! // Увы! *теперь* и дни и ночи, // И жаркий одинокий сон, // Всё полно им...» (курсив наш). Временной интервал («теперь») позволяет сказать о самом моменте зарождения чувства как о чём-то уже произошедшем, «обойти» его, не прикасаясь к нему поэтическим

¹¹ См.: Кошелев В. А. «—Онегина» воздушная громада...» Изд. 2-е, перераб. и доп. Б. Болдино; Арзамас, 2009. С. 137–159.

пером. Не этим ли объясняется и предельная, «глагольная» лапидарность сообщения о главном: дождалась... открылись... сказала... Зато о состоянии *уже влюблённой* Татьяны будет сказано подробно и психологически развёрнуто: эта тема займёт внимание автора вплоть до окончания третьей главы и далее.

Во-вторых, «вычитанный» из книг случайный суженый («Душа ждала... кого-нибудь...»); сам Онегин считает их встречу «случайной»: «Случайно вас когда-то встреть...») парадоксальным образом становится любимым на всю жизнь, и происходит это благодаря опять-таки первой встрече. Ведь встречи позднейшие (объяснение в саду, именины) должны, казалось бы, оттолкнуть девушку от Онегина. Однако, например, после его отповеди «любви безумные страдания // Не перестали волновать // Младой души, печали жадной; // Нет, пуще страстью безотрадной // Татьяна бедная горит...» (VI, 82) Тот единственный летний вечер в доме Лариных, вопреки всем последующим обидам и даже катастрофам, так и остаётся главной точкой отсчёта в судьбе героини. Именно о нём она вспомнит в своём монологе под занавес романа: «Сейчас отдать я рада // Всю эту ветошь маскарада <...> За те места, где в первый раз, // Онегин, видела я вас...» (VI, 188)

Особый и неповторимый (в буквальном смысле слова) характер первой встречи становится ещё более отчётлив, если мы сопоставим её с другими аналогичными эпизодами. Все они, конечно, тоже эмоционально насыщены, но там автор прямо говорит о состоянии героев (курсив везде наш):

...Блестя в зорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнём обожжена,
Остановилась она. (VI, 72–73; сцена в саду)

Она темнеющих очей
Не подымает: пышет бурно
В ней *страстный жар*; ей душно, дурно;
Она приветствий двух друзей
Не слышит, слёзы из очей
Хотят уж капать... (VI, 110–111; именины)

Заметный мелодраматизм этих сцен отчасти объясняется, наверное, тем, что Татьяна воспринимает ситуацию сквозь призму литературных впечатлений. Но важно и другое: здесь — предел эмоцио-

нального подъёма, могущего быть выраженным традиционными «романными» стилевыми средствами¹². Дальнейшее — молчание.

В восьмой главе, когда действие вообще невероятно убыстряется, герои встречаются многократно, и в этой многократности — своё напряжение:

Ума не внемля строгим пеням,
К её крыльцу, стеклянным сеням
Он подъезжает каждый день,
За ней он гонится как тень... (VI, 178–179)

Описание одной из таких встреч (после получения Татьяной письма Онегина) содержит контрастную отсылку к «зеркальной» сцене в финале третьей главы: «У! Как теперь окружена // Крещенским холодом она!» (ср.: «И как огнём обожжена...»; курсив наш). Наконец, и в последней сцене Татьяна «тихо слёзы льёт рекой»¹³ — метафора на грани штампа. Лишь однажды в восьмой главе возникнут строки, отсутствием всякого аффекта словно напоминающие о первой встрече героев: «Упрямо смотрит он: она // Сидит покойна и вольна» (VI, 175). Но даже и эти, скупые как будто, строки психологически более подробны, чем совершенно лишённая всякой видимой эмоциональности фраза «Вошла и села у окна» (определения «грустна» и «молчалива» присущи Татьяне изначально, независимо от Онегина и от встречи с ним).

На таком фоне приведённая выше строка воспринимается как откровение пушкинской поэтической простоты и заставляет вспомнить его критерии прозы («точность и краткость»). Характерно, что фразу «Вошла и села у окна» автор доверил Ленскому, придав ей тем самым «остранённое», непринуждённое, разговорное звучание, благодаря чему она как бы проскальзывает в сознании читателя, не всегда готового ощутить её поэтический вес. Первая встреча героев в каком-то смысле «перевешивает» все последующие, где могут быть и обмороки, и «слёзы рекой». Это и понятно: в начале третьей главы произошло самое главное событие, предопределившее и судьбы героев, и вообще «даль свободного романа», сюжет которого, по замечанию Ю. М. Лотмана, «в значительной мере, отмечен отсутствием собы-

¹² В «Опровержении на критики» (1830), вспоминая «хохот» А. Раевского над несколькими неудачными строками «Бахчисарайского фонтана», Пушкин замечал: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрагаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Всё это смешно, как мелодрама» (XI, 145).

¹³ Парадоксальную на первый взгляд трактовку этой сцены как «воображаемой» Онегиным см. в указанной выше статье К. Эмерсон (с. 38–41).

тий»¹⁴. Мы бы добавили: отсутствием *описания* событий, напряжения которых «не способна» выдержать обычная «эмпирика» сюжетного повествования. Таким событием и является прежде всего первая встреча Онегина и Татьяны.

Заметим, наконец, что именно вскоре после этой сцены, описывая душевное состояние героини, автор делает (в связи с кругом чтения Татьяны) лирическое отступление о романах, в котором центральное место занимают строфы XIII и XIV — своеобразная полушутливая программа «романа на старый лад» («Тогда роман на старый лад // Займёт весёлый мой закат...» и так далее). Это отступление многократно комментировалось и истолковывалось в связи с полемическим отношением поэта к традиционным сюжетным схемам, но, опять-таки, никто из исследователей не учитывает того контекста, которым данное отступление и вызвано. А ведь оно тоже является отголоском только что состоявшейся встречи героев. Именно она, эта встреча (работа над окружающими её строфами идёт в феврале — марте 1824 года¹⁵), а сказать шире — вообще третья глава, стала поворотным моментом в творческой истории произведения. Известно, что по ходу работы над второй главой замысел поэта изменился: Ольгу Ларину в качестве главной героини стала отеснять Татьяна (поначалу названная Наташей).¹⁶ «...Татьяна много обещает» (XVIII, 269), — заметил, прочитав вторую главу, Катенин. Именно *обещает*, ибо сюжетным возможностям образа героини ещё только предстоит раскрыться. И первой (главной!) «отработкой» этого «аванса» становится первая встреча героев в начале третьей главы.

Одновременно происходит и «самоосознание» пушкинского романа, жанровое своеобразие которого ощущается самим автором всё отчетливее. Ведь ещё совсем недавно, в 1823 году, Пушкин воспринимал начатое им произведение как сатирическую поэму.¹⁷ К моменту завязки действия — а это и есть начало третьей главы — путь уже должен быть выбран. И он выбран как раз к этому моменту. Знаменитая формула «дьявольская разница» (из письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 года) как нельзя лучше иллюстрируется отсутствием основной сцены всего романа. Роман в стихах может обходиться без

¹⁴ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. С. 441.

¹⁵ См.: Фомичёв С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 35, 37.

¹⁶ См.: Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Там же. Т. X. Л., 1982. С. 84–89.

¹⁷ См.: Там же. С. 73–77.

привычных сюжетных опор. Ощувив это по-настоящему именно здесь, в начале третьей главы, «перемахнув» через главное событие сюжета, поэт спустя несколько строф закономерно «рефлектирует» по этому поводу, словно противопоставляя свой — «новый» — роман «роману на старый лад».

В этом лирическом отступлении для нас особенно важна строка, выделенная нами курсивом:

Перескажу простые речи
Отца иль дяди старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка. (VI, 57)

«Условленным встречам» противопоставлена та неожиданная и в то же время поэтически неизбежная встреча, свидетелями которой автор не захотел нас сделать. Всякая заведомая «условленность» чужда пушкинской творческой мысли; в то же время ему присуща некая высшая условность, которая одна и заключает в себе подлинную правду человеческого бытия. Пушкинские герои «условились» встретиться не тайной запиской, переданной служанкой, — их встреча предрешена на том уровне, к которому более всего подходят строки письма Татьяны: «Вся жизнь моя была залогом // Свиданья верного с тобой...»

Подведём итог. Отсутствие в романе сцены первой встречи Онегина и Татьяны продиктовано особой поэтической логикой произведения, позволяющей свободно обращаться с жизненным материалом. Но это вовсе не прихоть автора: пропуская важнейшую сцену, как бы боясь превратить её в заурядную «условленную встречу», он в то же время сохраняет и усиливает её огромный поэтический потенциал, переносит её тяжесть на контекст — ближайший и относительно дальний. Едва ли не весь роман становится своеобразным резонансом этой сцены. Отсутствуя в тексте, она в то же время держит на себе весь сюжетный массив «воздушной громады» (Ахматова) пушкинского повествования.

ТРИ СТАТЬИ ИЗ «ОНЕГИНСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»

В своё время нам довелось написать несколько статей для «Онегинской энциклопедии» (два тома которой вышли в издательстве «Русский путь» соответственно в 1999 и 2004 годах). Три из них, наиболее развёрнутые и наиболее значимые для понимания поэтической проблематики произведения, мы перепечатаваем в данной подборке. Пользуемся возможностью для того, чтобы восстановить авторский текст статьи «Гамлет», претерпевшей в энциклопедии неудачное редактирование, исказившее смысл статьи и отчётливо заметное на фоне её предварительной публикации в журнале «Октябрь» (1995. № 2). В этом же журнале предварительно публиковалась и статья «Дмитриев» (см.: 1998. № 2), которую здесь мы дополняем за счёт частичного использования материала небольшой статьи о стихотворении Дмитриева «Освобождение Москвы», написанной нами тоже по заказу главного редактора «Онегинской энциклопедии», но почему-то не вошедшей в неё.

Пристатейные списки литературы здесь удалены; ссылки на источники при необходимости даются в подстрочных сносках.

1

ГАМЛЕТ — персонаж трагедии Шекспира «Гамлет, принц датский» (1601). Пушкин цитирует её в строфе XXXVII главы второй, в сцене посещения Ленским могилы Дмитрия Ларина: «...И долго сердцу грустно было. // —Poor Yorick! молвил он уныло, // Он на руках меня держал...» (VI, 48) и так далее. К английской цитате Пушкин отнёс примечание 16-е: «—Бедный Йорик!» — восклицание Гамлета над черепом шута. (См. Шекспира и Стерна.)» (VI, 192). Примечание появилось при подготовке первого отдельного издания романа (1833). Источник его — примечание к восклицанию Гамлета во французском издании «Полного собрания сочинений Шекспира» 1821 года под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо: «Alas, poor Yorick! Все вспоминают и о главе Стерна, в которой он цитирует это место, а также и то, что в —Сентиментальном путешествии» он самому себе дал имя Йорика»

(пер. М. П. Алексеева¹). Это издание было для Пушкина, в 1823 году (год работы над второй главой) ещё не владевшего английским языком, источником текста трагедии; оно сохранилось в его библиотеке.

Ситуации, в которых оказываются Гамлет и Ленский, до некоторой степени схожи. Оба героя возвращаются из Германии, где они учились в университете. В сознании обоих идеал сталкивается с действительностью. Но пушкинский эпизод содержит иронию по отношению к Ленскому, к его высокопарному тону. Уподобление героя Гамлету иронично на фоне параллельного уподобления Ларина шуту; ср. у Шекспира: «Бедный Йорик! — Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. *Он тысячу раз таскал меня на спине*» (акт 5, сцена 1; пер. Б. Пастернака; курсив наш)². Ситуация снижается также и за счёт ссылки на Л. Стерна, назвавшего Йориком одного из героев своего романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767). Образ священника Йорика, род которого происходил от «главного королевского шута», сам по себе уже был пародийным. В таком же ключе в романе Стерна изображена могила Йорика, на которой его друг Евгений сделал «надпись всего из трёх слов, служащих ему вместе и эпитафией и элегией <...> и каждый, кто проходит мимо, невольно останавливается, бросает на неё взгляд — — и вздыхает, продолжая свой путь: Увы, бедный Йорик!»³.

В сцене на кладбище из «Гамлета» (как и в творчестве Шекспира вообще) Пушкина привлекало контрастное сочетание трагического и комического. В заметке «<О поэтическом слоге>» (1828) он писал об этой сцене: «Сцена тени (оговорка Пушкина — А. К.) в Гамлете писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73). Близкая к бурлескной интерпретация шекспировской сцены встречается у Пушкина в «Послании Дельвигу» (1827): «...как Гамлет-Баратынской // Над ним (черепом предка — А. К.) задумчиво мечтай...» (III, 72); имеется в виду стихотворение Баратынского «Череп» и общий лирико-философский характер его творчества.

Гамлетовское начало — уже без явного снижения — есть и в Онегине, в его внутреннем мире (рефлексия, ирония) и поведении (объ-

¹ См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнит.-ист. исследования. [Изд. 2-е.] Л., 1984. С. 255.

² Шекспир В. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков. М., 1994. С. 140.

³ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена; Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968 (пер. А. Франковского).

яснение с Татьяной — ср. с объяснением Гамлета с Офелией; поединок с «братом» любящей его девушки). Не вошедшие в окончательный текст второй главы строки об «Онегине»: «...думал, что добро, законы, // Любовь к отечеству, права // Одни условные слова» (VI, 561), вероятно, подсказаны Пушкину сценой трагедии Шекспира, где на вопрос Полония: «Что читаете, милорд?» — Гамлет отвечает: «Слова, слова, слова...»⁴.

Вопрос о «гамлетизме» самого автора сложнее и вызывает разногласия — от полного отрицания⁵ до осмысления гамлетовской темы смерти во второй главе в связи с мировоззренческим кризисом, переживаемым Пушкиным в 1823 году⁶. Из эпизода на кладбище вырастает лирическая тема смерти в самом финале второй главы, раскрытая с известной долей иронии. В седьмой главе, после описания могилы Ленского, автор «в роли» Гамлета, уже без иронии, переадресует Ленскому его собственное «гамлетовское» восклицание: «Мой бедный Ленской!» и так далее (строфа VIII. IX. X). См. также строфу XI, где после аналогичного пассажа звучит важная лирическая нота: «Так! равнодушное забвеньё // За гробом ожидает нас» (VI, 143).

Благодаря проекции шекспировского образа на обоих — столь разных — героев и на фигуру автора проблема «гамлетизма» в «Евгении Онегине» обнаруживает широкий смысловой и эмоциональный диапазон — от иронии до трагизма, и добавляет ещё один штрих к картине внутренней диалогичности романа.⁷

2

ДМИТРИЕВ Иван Иванович (1760–1837) — поэт. В тексте «Евгения Онегина» встречаются несколько упоминаний имени Дмитриева, цитат и реминисценций из его произведений. В главе четвёртой в полемике с «критиком строгим» — поборником классической оды и противником элегии (имелся в виду Кюхельбекер) — автор ссылается на поэтический опыт Дмитриева: « — Одни торжественные оды! // И,

⁴ Шекспир В. Указ. изд. С. 54. См. также стихотворение Пушкина 1836 года «Из Пиндемонти» с прямой цитатой в сходном контексте: «Всё это, видите ль, слова, слова, слова» с авторским примечанием «Hamlet» (III, 420).

⁵ См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 32–33.

⁶ См.: Непомнящий В. «...На перепутье...»: «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина: Опыт анализа второй главы // Вопр. лит. 1987. № 2. С. 134–139.

⁷ См. также: Кедров К. «Евгений Онегин» в системе образов мировой литературы // В мире Пушкина: Сб. статей. М., 1974. С. 132–144.

полно, друг; не всё ль равно? // Припомни, что сказал сатирик! // Чужого толка хитрый лирик // Ужели для тебя сносней // Унылых наших рифмачей?» (VI, 87). В сатире «Чужой толк» (1794) Дмитриев высмеивал поэтов, пишущих оды ради выгоды, но не выступал против самого одического жанра. В «Евгении Онегине» же он оказывается «союзником» автора, считающего этот жанр устарелым и предпочитающим ему новейшую элегию. Возможно также, что описание дня стихотворца в той же сатире Дмитриева отозвалось в описании дня Онегина в главе первой: «Назавтра, лишь глаза откроет, — уж билет: // На пробу в пять часов... Куда же? В модный свет <...> Потом опять домой: здесь холься да рядись; // А там в спектакль, и так со днём опять простись!»⁸ (ср. в «Евгении Онегине»: глава 1, строфа XV и далее).

Один из трёх эпиграфов к главе седьмой: «Москва, России дочь любима, // Где равную тебе сыскать? Дмитриев» (VI, 139) — взят из стихотворения «Освобождение Москвы» (1795), посвящённого событиям 1612 года. Эпиграф сопрягает в тексте главы эпоху далёкую и эпоху относительно недавнюю, но уже тоже ставшую историей — 1812 год, тема которого дана у Пушкина в торжественном стиле, как бы в традиции Дмитриева. Вместе с тем, одический пафос цитаты из «Освобождения Москвы» (отозвавшегося и в ранней лирике Пушкина — см. «Воспоминания в Царском Селе», «Вольность») контрастно оттеняется в седьмой главе следующим за упоминанием о Двенадцатом годе динамичным описанием Москвы («Мелькают мимо бутки, бабы...» и так далее) и корректируется двумя другими эпиграфами к этой же главе — из поэмы Баратынского «Пир» и из «Горя от ума», несущими в себе соответственно лирическую и сатирическую оценки московской жизни.⁹ Диалог эпиграфов по-своему отражает сложный поэтический мир главы и лишний раз свидетельствует о диалогичности самого художественного мышления автора.

По предположению П. А. Вяземского¹⁰, Пушкин изобразил Дмитриева в строфе XLIX главы седьмой: «Об ней (Татьяне — А. К.), поправя свой парик, // Осведомляется старик» (VI, 160). Эти строки (1828) могли быть своеобразным отголоском встреч самого Пушкина с Дмитриевым в Москве во второй половине 20-х годов. Очевидно,

⁸ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 114, 115.

⁹ См.: Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1955. С. 72–74.

¹⁰ См.: Русский архив. 1887. № 12. С. 578.

московская (в том числе историческая) тема в романе во многом связывалась для Пушкина с фигурой Дмитриева — крупнейшего в ту пору московского литератора старшего поколения. И творчество, и сам возраст его давали возможность поэтической ретроспекции, органичной для пушкинского осмысления богатейшей истории древней столицы.

В белой рукописи главы восьмой (строфа V, в окончательной редакции — II) после упоминания о «благословившем» юного автора «старике Державине» шёл стих «И Дмитрев не был наш хулитель» (VI, 621), а далее говорилось о Карамзине и Жуковском, тоже высоко оценивших талант поэта-лицеиста. Эта поэтическая формула восходит к «Посланию от английского стихотворца Попа к доктору Арбутноту» (1798) самого Дмитриева: «Великодушный Гарт был мой путеводитель; // Конгрев меня хвалил, Свифт не был мой хулитель...»¹¹ О Дмитриеве Пушкин писал в таком ключе и в лицейском послании «К Жуковскому» (1816): «...И Дмитрев слабый дар с улыбкой похвалил...» (I, 194) и так далее. В «Евгении Онегине» же Пушкин намекает на историю девятилетней давности (1820), когда Дмитриев, прежде не «хуливший» молодого поэта, критически отозвался о его поэме «Руслан и Людмила». Пушкин узнал об этом по намёку в статье А. Ф. Воейкова¹² и по рассказам осведомленных друзей. Так, Дмитриев писал П. А. Вяземскому 18 октября 1820 года: «жаль, что не поставил в эпиграф известный стих с лёгкою переменою: *La mère en défendra la lecture à sa fille*» [Мать *запретит* читать это своей дочери (фр.)]¹³. Если даже допустить, что Пушкин, слыша эту оценку «Руслана...», не знал имени своего критика, — он мог определить его по аналогии со стихотворной надписью Дмитриева «<К портрету> М. Н. Муравьёва» (1803), содержащей тот же оборот: «Я лучшей не могу хвалы ему сказать: // Мать дочери велит труды его читать»¹⁴. Приведённое выше французское выражение представляет собой изменённый стих из комедии А. Пирона «Метромания»; Пушкин, в свою очередь, перефразирует его в предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» (1828), где вспоминает об «увенчанном, первоклассном отечественном писателе» (выражение Воейкова), который «приветствовал сей первый опыт молодого поэта следующим

¹¹ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. С. 106.

¹² См.: Сын Отечества. 1820. Ч. 65. № XLIII. С. 115.

¹³ Дмитриев И. И. Письма к князю П. А. Вяземскому 1810–1836 годов. СПб., 1898. С. 25.

¹⁴ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. С. 135.

стихом: Мать дочери велит на эту сказку плюнуть» (IV, 284). Отголосок этой истории ещё прежде звучал в черновом варианте строфы IXв главы второй:

«Его [труды] конечно мать
Велела б дочери читать — — —
[La mere] en prescripa la lecture à sa fille
Piron

Стих сей вошёл в пословицу. Заметим, что Пирон (кроме своей Метром<ании>) хорош только в таких стихах, о которых невозможно и намекнуть, не оскорбляя благопристойности» (VI, 272). Пассаж о «стихах» (вместо «трудоу») Ленского повторён и в белой рукописи (см.: VI, 559). Не исключено, что обращение к «друзьям Людмилы и Руслана» в главе первой (строфа II) предполагало мысль и о противниках поэмы, прежде всего о Дмитриеве. Очевидно, для Пушкина, поставившего «себе за правило помнить зло и не отпускать должникам своим»¹⁵, Дмитриев был одним из таких «должников». Вместе с тем ссылка на литературные авторитеты в восьмой главе важна в виду литературной ситуации рубежа 20-х–30-х годов, прежде всего полемики с Н. Полевым (см. также стихотворение 1830 года «Мы рождены, мой брат названный...»). Отсутствие упоминания Дмитриева в окончательной редакции объясняется, вероятно, тем, что к началу 30-х годов конфликт со старшим поэтом был исчерпан, отношение к нему стало уважительно-вежливым (см. письма Пушкина к Дмитриеву 1832–1836 годов), и упоминать о неприятной для обеих истории Пушкин не хотел.

В сорок втором примечании, относящемся к отступлению о дорогах (глава 7, строфа XXXIV), поэт приводит строки из стихотворения П. А. Вяземского «Станция», в частности: «...Дорога, скажешь, хороша — И вспомнишь стих: *для проходящих!*» (VI, 195). Вяземский же цитировал здесь басню Дмитриева «Прохожий» (1803), герой которой зашёл в монастырь и восхищённо говорил монахам о красоте здешней природы: «— Не правда ли?» — вопрос он задал одному // Из братьев, с ним стоящих. // — Да! — труженик вздохнув, отвечивал ему: — // Для проходящих»¹⁶. Ссылка на иронические стихи Вяземского, и через них — Дмитриева, оттеняет неприглядную картину дороги в романе.

¹⁵ Вяземский П. А. Приписка к статье «Цыганы...» // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 121.

¹⁶ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. С. 205.

Пушкин цитирует Дмитриева в черновиках «Путешествия Онегина» (1830): «Тоска, тоска!.. [но Волга] // Но [Волга — рек, озёр краса] // Его манит на пышны воды // Под полотняны паруса» (VI, 480). Имеется в виду строка из стихотворения Дмитриева «К Волге» (1794): «О Волга! рек, озёр краса...» Усомнившись, в необходимости цитаты, Пушкин зачеркнул её, однако в последующем варианте восстановил: «Тоска! Евг<ений> ждёт погоды // Уж Волга *рек озёр краса* // Его зовёт на пышны своды // Под полотняны паруса» (VI, 498). В итоге же «волжские» строфы в опубликованный Пушкиным текст «Путешествия...» вообще не вошли. Стихотворение Дмитриева могло привлечь Пушкина затронутой в нём темой восстания Степана Разина, упомянутого и автором «Онегина» в той же строфе, где он цитирует Дмитриева. В 30-е годы тема «русского бунта» становится одной из ключевых в пушкинском творчестве.

Возможно также, что в строках первой главы «...И рёвом скрипок заглушон // Ревнивый шопот модных жён» (VI, 17) последнее словосочетание восходит к сатирической стихотворной сказке Дмитриева «Модная жена» (1891), в пушкинскую эпоху широко известной (Пушкин цитирует её в письме к Л. С. Пушкину и П. А. Плетнёву от 15 марта 1825 года — см.: XVIII, 153).

Помимо поэтических переключек и упоминаний, автору «Евгения Онегина» мог оказаться полезен и строфический опыт Дмитриева. В тексте «Освобождения Москвы» (см. о нём выше) Дмитриев, несмотря на некоторую нормативность своего творческого мышления, неожиданно делает строфы неравными по объёму. Пять из двенадцати строф стихотворения содержат по 14 стихов, и хотя ни одно из них по расположению рифм не совпадает полностью с онегинской строфой, иногда всё же дмитриевская строфа вплотную к ней «приближается» (например, в строфе девятой: *ababccddeffe...*). Определённая строфическая свобода Дмитриева проявляется и в переносе из строфы в строфу рифмующихся строк (...*ab* // *ab*...); ср. в главе третьей «Онегина» перенос окончания фразы из строфы XXXVIII — в строфу XXXIX: «...И, задыхаясь, на скамью // Упала...»¹⁷

¹⁷ О пушкинском восприятии личности и творчества Дмитриева (отозвавшемся в том числе в «Евгении Онегине») см. также: *Макогоненко Г. П.* Пушкин и Дмитриев // Рус. лит. 1966. № 4. С. 19–36; *Строганов М. В.* Из комментариев к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1991. С. 139–140.

ПРОТИВОРЕЧИЯ — важнейший поэтический закон «Евгения Онегина», значимость которого полушутя-полусерьёзно отмечена самим поэтом в финале первой главы: «...Противоречий очень много, // Но их исправить не хочу...» (VI, 30). Автор не поясняет, что именно он имеет в виду в этой поэтической формуле — возможно, подсказанной стихотворением Н. М. Карамзина «Протей, или Несогласия стихотворца» (1798) («Противоречий сих в порок не должно ставить // Любимцам нежных муз...»). Тем не менее, внутренняя «противоречивость» пушкинского романа проявляется на самых разных его уровнях, прежде всего на уровне жанра. Романное повествование, традиционно имевшее прозаическую форму, здесь неожиданно заключается в форму поэтическую. Отмеченная самим Пушкиным «дьявольская разница» (XIII, 73) между *романом* и *романом в стихах* предполагала, впрочем, не столько даже формальные различия, сколько столкновение и сопряжение эпического и лирического начал, в «Евгении Онегине» (определяемом самим автором то как роман, то как поэма, то как «большое стихотворение») необычайно важное.

Другой значимый парадокс «Онегина» обусловлен тем, что роман, с одной стороны, создавался довольно долго, публиковался по главам, как бы с расчётом на постепенное прочтение с длительными перерывами («Докончу после как-нибудь»), а с другой — был впоследствии издан самим автором полностью, под единой обложкой; таков он и в современном читательском восприятии. «Открытость» пушкинского поэтического повествования, его принципиальная разомкнутость в текущую реальность не отменяет, в то же время, и ощущения завершенности и цельности его.

Этому ощущению не мешают и сохранившиеся даже в основном тексте следы изменений самого замысла произведения, особенно в первых главах. Так, первая глава, посвящённая в основном описанию светской жизни молодого человека, отчасти напоминает об изначальном намерении автора написать сатирическую поэму (см. его предисловие к отдельному изданию первой главы — VI, 638). Другой пример: Татьяна (поначалу названная Наташей) стала осознаваться автором как главная героиня не сразу; лишь по ходу работы Ольга была оттеснена на второй план.

Противоречит традиционному последовательному романному действию и свободная композиционная форма «Евгения Онегина»,

изобилующая пропусками строф (с обозначением их номеров — так, словно они в этом месте предполагаются) и целых сцен, в том числе очень важных (например, в романе практически отсутствует сцена первой встречи Онегина и Татьяны, зато впоследствии резонанс её необычайно ощутим).¹⁸ В этом же ряду — открытый финал романа, включение в текст «Отрывков из Путешествия Онегина» (уже после того, как автор «вдруг расстался» с героем). В противовес привычной читателю пункторности сюжета, автор «Онегина» выстраивает свой роман как повествование, постоянно набирающее темп — от неторопливых «ознакомительных» первых глав к динамичным последним (см., например, в строфах XXII и XXXVII главы восьмой: «Онегин вновь часы считает, // Вновь не дожждётся дню конца...»; «...А перед ним Воображенье // Свой пёстрый мечет фараон»; VI, 175, 183). Поэтическим ощущением этой динамики самой жизни было, по-видимому, подсказано сокращение «второй части» романа, которая должна была занимать, по мысли автора, главы с седьмой по, вероятно, двенадцатую (отдельное издание шестой главы завершалось припиской «Конец первой части», означавшей появление в будущем части второй, примерно равной по объёму первой). Не случайно стих «Противоречий очень много» звучит у Пушкина сразу после шуточного поэтического намерения «писать поэму песен в двадцать пять» (строфа LIX): роман в стихах явно противопоставлен здесь такой громоздкой «поэме».

Исследователями многократно отмечались противоречия в хронологии действия романа, ставившие в тупик тех из них, кто пытался связать все описанные в нём события с конкретными датами. Например, традиционное соотнесение даты рождения Онегина с 1795, а поединка героев — с 1821 годом («...Убив на поединке друга, // Дожив без цели, без трудов // До двадцати шести годов...»; VI, 170) не согласуется с пушкинским указанием на время действия первой главы в авторском предисловии к её отдельному изданию («конец 1819 года») и обозначенным в тексте восемнадцатилетним возрастом героя в ту пору. Есть и многочисленные мелкие хронологические несообразности. По-видимому, прав В. С. Баевский, полагая, что «героям романа

¹⁸ См. подробнее: *Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52-77.*

в каждом эпизоде столько лет, сколько требует художественная и психологическая правда»¹⁹.

В своеобразном противоречии между собой находятся в романе реальный ход событий и возможные, но неосуществлённые варианты их развития.²⁰ Так, поэтические размышления автора о будущей судьбе Ленского, если бы он остался жив («Быть может, он для блага мира, // Иль хоть для славы был рождён...»; «А может быть, и то: поэта // Обыкновенный ждал удел»; VI, 133) в итоге отодвигаются печальной реальностью: «Но что бы ни было, читатель, // Увы, любовник молодой, // Поэт, задумчивый мечтатель, // Убит приятельской рукой!» (VI, 134). Сравним со словами Татьяны в последнем объяснении с Онегиным: «А счастье было так возможно, // Так близко!.. Но судьба моя // Уж решена» (VI, 188). Подобный вариативный мотив может звучать даже в цитате из чужого текста — в эпиграфе к восьмой главе, взятом из стихотворения Байрона «Прощай!»: «Fare thee well, and if for ever // Still for ever fare thee well» («Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай»; VI, 165, пер. 662; курсив наш).

С этой особенностью романа связан и постоянный обман читательских ожиданий как следствие своеобразной игры с читателем. Предвидя его традиционную реакцию, автор иронизирует над ним и на уровне отдельных поэтических реплик («Читатель ждёт уж рифмы *розы*; // На, вот возьми её скорей!»; VI, 90), и на уровне сюжета в целом, словно обрывая себя в самых интригующих с точки зрения читателя местах («Но здесь с победою поздравим // Татьяну милую мою, // И в сторону свой путь направим...»; VI, 163).

В романе соседствуют и взаимопересекаются различные авторские характеристики одних и тех же персонажей. Воспитанная на французских романах Татьяна «по-русски плохо знала», но при этом она — «русская душою». Ленский, будучи адресатом постоянной иронии автора, в то же время пользуется явной симпатией его. Сам пассаж о «противоречиях», которых «слишком много», соотносится В. В. Набоковым с «противоречивостью натуры Онегина, одновременно сухой и романтической, холодной и пылкой, поверхностной и глубокой»²¹. Очевидно, в этой противоречивости оценок и внутрен-

¹⁹ Баяевский В. С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 128.

²⁰ См. подробнее: Бочаров С. Г. Проблема реального и возможного сюжета: («Евгений Онегин») // Генезис художественного произведения. М., 1986. С. 143–155.

²¹ Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 215.

него мира героев заключено зерно русского психологического романа XIX столетия.

В сознании автора сталкиваются, наконец, «поэзия» и «проза» — не как просто формальные характеристики способа повествования, а как своего рода мировоззренческие категории, первая из которых предполагает возвышенное, лирическое восприятие жизни, а второе, напротив, — житейское, практическое («Лета к суровой прозе клонят, // Лета шалунию рифму гонят...»; «Другие, хладные мечты, // Другие, строгие заботы...»; VI, 135). Но в «Евгении Онегине» это противоречие (как, впрочем, и все другие) снимается за счёт ощущения единства и полноты жизни, где «высокое» и «низкое» неразрывно связаны — ибо автором романа «только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности»²².

²² *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1997. С. 410. Ср.: *Никишов Ю. М.* «Противоречия» в «Евгении Онегине» как форма текста // *Искусство поэтики — искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко: Сб. науч. трудов.* Тверь, 2007. С. 235–247.

ПУШКИНСКИЙ ЗАМЫСЕЛ СТАТЬИ О БАРАТЫНСКОМ*

Вопрос об отношении Пушкина к творчеству Баратынского изучен ещё недостаточно. Пушкинские оценки, как правило, вспоминаются исследователями, пишущими о Баратынском, но почти никогда не вызывают специального интереса у пишущих о Пушкине (редкие исключения встречаются в основном в пушкинистике 30-х годов¹). Разумеется, в двух этих случаях должны ставиться различные акценты, должен привлекаться различный литературный контекст.

Баратынский — один из центральных героев в пушкинском критическом наследии. Пушкин относился к нему с особым вниманием, видел в нём своего крупнейшего литературного современника. Доказательством тому служат — помимо многочисленных упоминаний о поэте в пушкинских произведениях и письмах — три дошедших до нас критических фрагмента. Они тщательно изучены в текстологическом отношении², но не рассмотрены в своей совокупности с точки зрения проблематики, жанра, композиции. Между тем, без такого анализа невозможно понять, были ли обращения Пушкина-критика к творчеству Баратынского случайными, эпизодическими, или же они имели концептуальный характер; что дают они для понимания собственно пушкинских творческих принципов; наконец, не являются ли они проявлениями некоего общего замысла, и если да — в чём такой замысел мог состоять.

Современники были склонны ставить имена Пушкина и Баратынского рядом. Когда в 1827 году Вяземский упомянул в одной из статей о «молодых первоклассных поэтах наших», он назвал только эти два имени.³ Воспринимали их и как соперников. В 1831 году Н. Языков сообщает брату по поводу «Повестей Белкина»: «Баратын-

* *Впервые*: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991. С. 162–175.

¹ См.: Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931. С. 388 (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6); Бонди С. Статьи Пушкина о Баратынском // Бонди С. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 115–129; Розанов Ив. Н. Пушкин — рецензент поэтов // Волга. 1974. № 6. С. 127–130 (работа написана в 1939–1940 гг.).

² См.: Бонди С. Статьи Пушкина о Баратынском. С. 115–129.

³ См.: Вяземский П. А. [Сонеты Мицкевича] // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 72.

ский тоже пишет повести в прозе: его будут гораздо лучше, он вообще мастер рассказывать»⁴.

Да и сам Пушкин в переписке не раз сравнивает, с полушутливой ревностью, Баратынского с собой. Сравнение обычно происходит на уровне отдельных произведений или жанров, например: «Баратынский — прелесть и чудо. *Признание* — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий» (XIII, 84); «Пришли же мне Эду Баратынскую. Ах он чухонец! да если она милее моей Черкешенки, так я повешусь у двух сосен и с ним знаться не буду» (XIII, 127).

Л. Г. Фризман объясняет это общностью литературных позиций и творческих исканий двух поэтов во второй половине 20-х годов. «Создание пушкинских статей о Баратынском (1827–1830), — пишет исследователь, — не случайно совпало с периодом, когда в критике наметилось охлаждение к обоим поэтам. Полемичность статей Пушкина, их взволнованность и страстность объясняются тем, что, отстаивая Баратынского, Пушкин отстаивал не одного писателя, а целую литературную платформу, свои собственные позиции в литературе».⁵ В самом деле, общность обнаруживается на уровне не только отдельных произведений, но и творческих судеб.

1

В 1827 году вышла в свет книга «Стихотворения Евгения Баратынского». Ознакомившись с ней, Пушкин в августе того же года начинает писать рецензию, предназначавшуюся, как принято считать, для «Московского вестника»: на этот журнал, только что основанный, Пушкин поначалу возлагал большие надежды, собирался сотрудничать с ним. Рецензия, однако, осталась неоконченной.⁶

В первых абзацах складывается образ поэта — «первоклассного», но, «(быть может) ещё недовольно оцененного своими соотечественниками» (XI, 50). Пушкинская мысль о непонимании настоящего поэта публикой вскоре прозвучит в стихотворении «Поэт и толпа»

⁴ Карпов А. А. Эпоха 1830-х годов в письмах Н. М. Языкова // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 277.

⁵ Фризман Л. Г. Творческий путь Баратынского. М., 1966. С. 84.

⁶ Предполагается, что это не первая попытка Пушкина написать о Баратынском. В одной из пушкинских тетрадей сохранились обрывки листа с отдельными словами, среди которых читается и слово «Эду» (см.: Рукою Пушкина: Несобр. и неопубликов. тексты. М.; Л., 1935. С. 160–161).

(1828). Переключка рецензии с лирикой приоткрывает особый, личный её (рецензии) характер.

Пушкинская фраза о «недооценке» может быть прокомментирована эпизодом литературной жизни того времени. В 1826 году из-под пера Пушкина выходит пятистишие, обращённое к Баратынскому — автору поэмы «Эда»: «Стих каждый в повести твоей // Звучит и блещет, как червонец. // Твоя Чухоночка, ей-ей, // Гречанок Байрона милей, // А твой Зоил прямой чухонец» (III, 11).

В последнем стихе говорится о Ф. Булгарине, напечатавшем в «Северной пчеле» (1826. № 20. 16 февраля) недоброжелательную рецензию на издание поэм Баратынского. «Пирь» рецензент назвал «приятной литературной игрушкой», а в «Эде» не нашёл «ни одной сцены занимательной, ни одного положения поразительного», отметил «скудость предмета» поэмы и счёл стихи и язык её «не отличными».

Булгарин вскоре станет злейшим врагом Пушкина, но в 1826–1827 годах открытая литературная война поэту ещё не объявлена. Можно было бы счесть пушкинскую поэтическую реплику «странным сближением», но ничего странного здесь, в сущности, нет. После декабря 1825 года Булгарин заметно «поправел»; проявились черты его политического и духовного ренегатства. Нападавший на Баратынского, по всей логике вещей, должен был рано или поздно напасть и на Пушкина, хотя в рецензии на поэмы Баратынского Пушкин был упомянут с положительной стороны как автор поэм, исполненных «пиитической, возвышенной, пленительной красоты». Похвала, однако, не могла обмануть поэта. «Хотя в ранних статьях Булгарина, — замечает А. А. Гозенпуд, — нет ничего похожего на пасквили 1830 г., и в 20-х годах льстивые похвалы Пушкину содержали толику яда. Булгарин не пропускал случая задеть пушкинскую литературную группу, а косвенно и самого Пушкина».⁷ Так и в нашем случае: похвала Пушкину рядом с нападками на его товарища выглядит весьма двусмысленно.

Вот ещё одна параллель. «Первые произ<ведения> Баратынского, — пишет Пушкин в незавершённой рецензии 1827 года, — обратили на него внимание. Знатоки с удивлением увидели в первых опытах стройность и зрелость необыкновенную» (XI, 50). Известно, как

⁷ Гозенпуд А. А. Из истории литературно-общественной борьбы 20-х–30-х годов XIX в.: («Борис Годунов» и «Димитрий Самозванец») // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 252.

восторженно был встречен дебют самого Пушкина, как высоко оценили его юный талант «знатоки» (Державин, Карамзин, Жуковский), мнение которых поэт вспомнит позже в восьмой главе «Онегина».

«Сие преждевременное развитие всех поэтических способностей, — продолжает рецензент, — может быть, зависело от обстоятельств, но уже предрекало нам то, что ныне выполнено поэтом столь блистательным образом» (XI, 50). О каких обстоятельствах говорит Пушкин? Конечно, об исключении Баратынского из Пажеского корпуса, об определении его на военную службу нижним чином. Баратынский прослужил в Финляндии несколько лет и смог оставить армию лишь в 1826 году, будучи произведённым в офицеры (1825).

В сентябре 1826 года в Москву из ссылки возвращается Пушкин. Хронологически сроки военной службы Баратынского (1819–1826) и ссылки Пушкина (1820–1826) почти совпали. Пушкин, «всегда чрезвычайно внимательно относившийся к сближениям дат»⁸, не мог этого не заметить; он вообще был склонен искать параллели своей судьбе гонимого (Овидий, Шенье...). Кстати, ещё в 1822 году в пушкинском послании «Баратынскому. Из Бессарабии» адресат был напрямую сопоставлен с Овидием: «Ещё доньне тень Назона // Дунайских ищет берегов; // Она летит на сладкий зов // Питомцев Муз и Аполлона, // И с нею часто при луне // Брожу вдоль берега крутого; // Но, друг, обнять милее мне // В тебе Овидия живого» (II, 235).

Рецензия получает автобиографический подтекст. Но здесь разговор переходит в иное русло — в область собственно литературную, приобретает полемический характер: «Первые произв<едения> Баратынского были элегии и в этом роде он первенствует. Ныне вошло в моду порицать элегии — как в старину старались осмеять оды; но если вялые подража<тели> Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из этого ещё не следует, что роды лирическ<ий> и эгегическ<ий> должны быть исключены из разрядн<ых> книг поэтической олигархии» (XI, 50).⁹

Здесь легко узнаются мотивы полемики Пушкина с Кюхельбекером, звучащие также в заметке «О статьях Кюхельбекера в альманахе —Мнемозина»» (1825–1826) и четвёртой главе «Онегина» (1827–1828). В статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) содержался призыв к

⁸ Фомичёв С. А. Поэзия Пушкина: Творч. эволюция. Л., 1986. С. 189.

⁹ Пушкин высоко отозвался о Баратынском как авторе элегий ещё в 1822 году: «...он пол<о>н истинной эгегической поэзии» (XIII, 44).

Пушкину (и другим поэтам) «сбросить с себя поносные цепи немецкие» (речь шла о жанрах элегии и послания) и стать «русским».

Поэтому, вступаясь в рецензии за Баратынского как автора элегий, Пушкин вступает тем самым и за себя. И здесь уже не так важно, что сами Пушкин и Баратынский относились к лирическому жанру неоднозначно. «Избавь нас, боже, // От элегических куку!» (II, 431), — писал Пушкин в эпиграмме «Соловей и кукушка» (1825). Прочитав её, Баратынский заметил в письме: «...как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! Тут и мне достаётся, и поделом!» (XIII, 254). Не знаем, действительно ли среди тех, в кого метил Пушкин, был и Баратынский. Но, так или иначе, в набросанной спустя два года рецензии никаких критических мотивов в адрес её героя нет. Пушкин пишет об элегиях Баратынского с точки зрения общности литературных позиций, несмотря на различие самой элегической манеры двух поэтов¹⁰.

В последнем абзаце разговор становится вовсе «узкоспециальным», теоретическим, касается судьбы жанра: «Да к тому же у нас почти не существует чистая элегия. У древних отличалась она особым стихосложением, но иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лирической (чему в новейшие времена видим примеры у Гёте)» (XI, 50). На этом рукопись обрывается.

Итак, сначала в рецензии были даны общие характеристики, затем автор перешёл к теоретической проблеме. Но жанр рецензии требует обратиться наконец к анализу произведений, а как раз до этого Пушкин и не доходит, ибо ему важнее сама тема поэта и намечающиеся в подтексте параллели судеб двух художников. И как только он начал углубляться в историю элегического жанра, работа потеряла для него интерес, ибо от этого вопроса вернуться к прежней, столь важной для Пушкина, теме было уже трудно.

2

Во второй раз Пушкин берётся за перо с целью написать о Баратынском в 1828 году. Поводом послужило появление в альманахе «Северные цветы на 1828 год» отрывка из поэмы Баратынского «Бал». По-видимому, эта незавершённая пушкинская работа, заметно

¹⁰ См. об этом: *Мальчукова Т. Г.* О жанровых традициях в элегии А. С. Пушкина «Воспоминание» // *Жанр и композиция литературного произведения*. Петрозаводск, 1984. С. 20–43.

превосходящая по объёму рассмотренный выше текст, предназначалась тоже для «Московского вестника».

Новая работа Пушкина-критика развивает, дополняет положения, конспективно сформулированные в более ранней рецензии. Пушкин начинает с претензий к критике, раздающей незаслуженные комплименты, порой сравнивающей «бледное подражание <...> с бессмертными произведениями Гёте и Байрона» (XI, 74). По мнению автора, «истинный талант доверяет более собственному суждению, основанному на любви к искусству, нежели малообдуманному решению записных Аристархов» (XI, 74). Эти размышления легко вписываются в контекст лирических высказываний Пушкина-поэта. Спустя два года он напишет в сонете «Поэту»: «Ты сам свой высший суд; // Всех строже оценить умеешь ты свой труд» (III, 223).¹¹

После такого вступления критик переходит непосредственно к своему герою: «Из наших поэтов Баратынский всех менее пользуется обычной благосклонностью журналов. Оттого ли, что верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность менее действуют на толпу, чем преувеличение (exagération) модной поэзии, потому что наш поэт некоторыми эпиграммами заслужил негодование братии, не всегда смиренной, — как бы то ни было, критики изъявляли в отношении к нему или недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» (XI, 74). Эти слова тоже можно спроецировать на творческую судьбу самого Пушкина. Хотя в молодости поэта встретили шумные похвалы, во второй половине двадцатых годов отношение части критики к нему становилось всё более насторожённым. В это время складывается лагерь литературных противников Пушкина: Булгарин, Греч, Полевой. Обогнавший своё время художник объективно и не мог надеяться на всеобщее понимание.

Перечислив отрицательные журнальные отклики на поэму Баратынского «Эда» (среди которых, кстати, вновь упоминается «неприличная статейка» Булгарина; в эту пору Булгарин уже осознаётся как общий для двух поэтов литературный недруг), Пушкин замечает: «Между тем Баратынский спокойно усовершенствовался — последние его произведения являются плодами зрелого таланта» (XI, 74).

¹¹ В ряд пушкинских произведений 1830 года на тему «личность и народ» ставит эту статью Н. Н. Петрунина, ошибочно, однако, относя её к 1830 году (см.: *Петрунина Н. Н. «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-худож. проблематика.* Л., 1974. С. 304).

Здесь предвосхищены пушкинские мысли и настроения последних лет жизни, когда поэт будет всё больше задумываться о независимости, «самостоянии человека», художника. Мотив «спокойного совершенствования» «зрелого таланта» пройдёт через ряд пушкинских произведений 30-х годов: «Александр Радищев» («глупец один не изменяется»), «Вольтер» («независимость и самоуважение») и др. Конечно, оттенки его будут различны, но общая линия пушкинских размышлений — идея независимости от голоса «черни», от мнения власти — остаётся неизменной.

В статьях 30-х годов за фигурой героя — будь то Радищев или Вольтер — узнаётся и сам автор, встают интересующие его проблемы, личные биографические и творческие аллюзии. Это сквозная особенность пушкинского восприятия исторических, литературных событий, лиц, явлений, начиная со «Слова о полку Игореве»¹² и заканчивая современниками. Думается, рассмотренная нами первая часть статьи о Баратынском 1828 года тяготеет к жанру, который в это время в пушкинском творчестве ещё даже не сформировался, — к жанру «историко-литературного эссе, или <...> интерпретации, — жанру, по характеру своему беллетристическому, с очень сильно выраженной собственной трактовкой чужого произведения (или, добавим, чужой судьбы — *А. К.*)»¹³.

Однако, можно ли назвать краткий пушкинский набросок о Баратынском «беллетристическим»? На первый взгляд кажется, что нет. Но в этом кратком, почти конспективном изложении намечается своя сюжетная линия — история «совершенствования» поэта («Между тем Баратынский спокойно усвершенствовался...») и следствий этого совершенствования. Это, кстати, общий для всех трёх пушкинских набросков о Баратынском мотив.

У Пушкина была своя концепция развития поэтического таланта как развития постепенного. В 1824 году он писал о Байроне: «Он весь создан был на выворот; постепенности в нём не было, он вдруг созрел и возмужал — пропел и замолчал; и первые звуки его уже ему не возвратились...» (XIII, 99). О творческом развитии Баратынского Пушкин был, как это видно из его статьи, иного мнения. Такая «постепенность» была и в нём самом.

Сюжетообразующий — уже иной — мотив звучит, например, и в более поздней (1836) пушкинской статье «Александр Радищев», не-

¹² См.: *Фомичёв С. А.* Пушкин и древнерусская литература // Рус. лит. 1987. № 1. С. 32–39.

¹³ Там же. С. 36.

сомненно принадлежащей к выделенному С. А. Фомичёвым жанру: «Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении. Муж, со вздохом или с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу» (XI, 34), и так далее. Мы видим, что у документально-художественной прозы поэта — свои сюжетные закономерности. Здесь звучит мотив, вносящий в публицистическое как будто произведение элемент беллетризации. Мотив этот так или иначе связан с идеей «совершенствования» героя.

Данное явление можно увидеть в контексте общего сближения в зрелом творчестве Пушкина художественной и аналитической мысли. Связь эта диалектична и обусловлена общими эстетическими задачами, которые выдвинули перед русской литературой тридцатые годы. Именно в это время появятся, с одной стороны, отмеченные печатью «самосознания» литературы стихотворения Баратынского, с другой — во многом субъективные, обильно снабжённые поэтическими эпиграфами первые статьи Белинского. У истоков этого процесса стоит Пушкин, одним из первых (если не первым) почувствовавший необходимость такого сближения. Общую характеристику этой особенности пушкинского творчества дал в своё время Ю. Н. Тынянов: «Литературная эволюция, проделанная им (Пушкиным — А. К.), была катастрофической по силе и быстроте. Литературная его форма перерастала свою функцию, и новая функция изменяла форму. К концу литературной деятельности Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их».¹⁴

Вернёмся к статье о Баратынском. Рассуждения о творческой судьбе поэта достигли своей кульминации: «Пора Баратынскому занять на русском Парнасе место, давно ему принадлежащее» (XI, 74). «Общая» часть статьи оказалась на этом исчерпанной. Вновь надо было переходить к разбору конкретного поэтического материала. Переход довольно условен: «[Его] последняя поэма «Бал» <...> подтверждает наше мнение» (XI, 75). Дальнейший разбор уже никак не связан с предыдущими рассуждениями о поэте и о его восприятии критикой. Сам разбор даётся автору трудно: общая идея не вырисовывается, суждения о характере героини, об авторском отношении к ней перемежаются с пересказом. Пушкин, наконец, откладывает перо. Причиной этому, конечно, вовсе не неумение его разбирать стихи —

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники: [Сб.]. М., 1969. С. 165.

просто он, в сущности, хотел писать *не об этом*. К анализу конкретного произведения его привела инерция жанра критической статьи (или рецензии). Поэт ещё не осознал, что фактически он пишет уже *в другом, новом жанре*, где разбирать стихи не требуется.

Любопытно, что Пушкин на деле принял «Бал» не столь безоговорочно, как это может показаться по тексту наброска. В несохранившемся письме его к Баратынскому (1828) содержалось замечание, не вошедшее в набросок статьи. Об этом свидетельствует сам Баратынский в письме к Дельвигу (октябрь — начало ноября 1828 года): «Я получил письмо от Пушкина, в котором он мне говорит несколько слов о моём «Бале». Ему, как тебе, не нравится речь мамушки»¹⁵.

Пушкина как автора наброска статьи интересуют прежде всего характеры героев. Он пишет о Нине, затем об Арсении, и как раз в этот момент прекращает работу. Можно предположить, что дальше он должен был перейти к той самой «мамушке» героини, чья речь ему «не нравится». Но это значило высказывать критические замечания, что едва ли входило в задачу Пушкина. Наверное, неслучайно текст обрывается именно в этом месте: Пушкина в данном случае интересуют не те отдельные недостатки, которые он заметил в поэме Баратынского, а сама фигура поэта и его творческие достижения. С точки зрения критической статьи, это предвзятость, односторонность; но Пушкин и пишет не критическую статью.

3

Третий набросок, тоже не имеющий заглавия и начинающийся словами «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов», датируется исследователями различно. В Большом академическом издании он отнесён к болдинской осени 1830 года. Действительно, набросок отдельными своими мотивами близок, как мы увидим ниже, некоторым болдинским произведениям. Датировка Ю. Г. Оксмана в десятитомнике Гослитиздата более осторожна: конец 1830 — начало 1831 года. Она основана, с одной стороны, на том, что бумага имеет водяной знак «1830», и, с другой, — на том, что Пушкин упоминает только о двух поэмах Баратынского, ещё не зная о «Наложнице», увидевшей свет весной 1831 года (цензурное разрешение 20 марта).¹⁶

¹⁵ Лит. наследство. Т. 58. М., 1952. С. 83.

¹⁶ См.: Оксман Ю. Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 6. С. 488.

Однако есть основания уточнить датировку. «...Поэма Баратынского чудо» (XIV, 142), — делится Пушкин с Плетнёвым в письме от 7 января 1831 года. Так можно писать только о новинке, пока неизвестной адресату, то есть о «Наложнице». Пушкин и Баратынский в это время находились в Москве, и Баратынский, видимо, ознакомил Пушкина с поэмой до её полной публикации. Косвенным подтверждением того является записка Баратынского к И. В. Киреевскому, условно датируемая декабрём 1830 — началом января 1831 года: «Давно с тобою не виделся от того, что занят был Пушкиным <...> Написал ли ты повесть? моя готова».¹⁷ Если бы Пушкин был знаком с поэмой в пору работы над статьёй, он не преминул бы упомянуть о ней как о новинке и стал бы разбирать скорее «Наложницу», чем «Эду», вышедшую в свет уже несколько лет назад. Следовательно, набросок мог возникнуть не позднее 7 января 1831 года.

В своё время М. Л. Гофман заметил, что в последней статье о Баратынском Пушкин выразил «те же мысли о поэте, обгоняющем своё поколение»¹⁸, что и в письме самого Баратынского Пушкину (февраль 1828). Мнение С. М. Бонди более категорично: Пушкин «использовал» «одно место из письма»¹⁹.

Соглашаясь с исследователями в главном — в сходстве размышлений двух поэтов, — будем осторожнее со словами. Пушкин едва ли «использовал» письмо Баратынского, тем более если набросок действительно появился в Болдине: не повёз же Пушкин с собой письмо двухлетней давности. Идеи, что называется, носились в воздухе и постоянно занимали сознание Пушкина и писателей его круга. Но показательнее само то, что пушкинские мысли знакомы нам по письму именно Баратынского, и письму именно к Пушкину. Два поэта близ-

¹⁷ Баратынский Е. А. Стихотворения; Письма; Воспоминания современников. М., 1987. С. 200. Л. Б. Модзалевский (см.: Пушкин. Письма. В 3 т. М.; Л., 1926–1935. Т. 3. 1935. С. 156) полагал, что в записке Баратынского речь идёт именно о «Наложнице». Напротив, С. Г. Бочаров, автор комментария в цитируемом издании сочинений Баратынского (с. 451), считает, что под «повестью» Баратынский подразумевает прозаическое своё произведение «Перстень». Но даже если это и так, «Наложница» к тому моменту тоже была готова.

¹⁸ Гофман М. Л. Баратынский о Пушкине // Пушкин и его современники. СПб., 1913. С. 148.

¹⁹ Бонди С. Статьи Пушкина о Баратынском. С. 122. «Я думаю, что у нас в России, — писал Баратынский, — поэт только в первых, незрелых своих опытах может надеяться на большой успех. <...> Поэт развивается, пишет с большею обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, и бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его всё-таки не проза» (Баратынский Е. А. Стихотворения; Письма; Воспоминания современников. С. 175).

ки не только своими творческими судьбами: они и мыслят, и судят об этом сходно.

Безусловно, прав С. М. Бонди, считавший, что Пушкин работает теперь «по тому же плану, что и в 1828 г.: сначала рассуждения о причинах неуспеха Баратынского в публике и критике <...> затем должен был идти разбор поэм его»²⁰. Идущие вначале общие рассуждения выдержаны в духе прежних набросков о Баратынском. Исходная мысль автора такова: «Первые, юношеские произведения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. Постараемся объяснить причины» (XI, 185).

Причин, по Пушкину, три:

1) «самое сие усовершенствование и зрелость его произведений» (XI, 185; ср. в наброске 1828 года: «верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность» — XI, 74). Здесь Пушкин даёт формулу той ситуации, в которой он сам будет всё более и более чувствовать себя в тридцатые годы: мужание таланта, неизбежное отдаление от читателей, уединение, творчество «для себя»;

2) «отсутствие критики и общего мнения» (XI, 185). Точно нащупав больное место современного ему литературного процесса, Пушкин одновременно вкладывает в эти слова глубокий личный смысл. Журналы, которые судят обо всём «по наслышке, безо всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчётам» (XI, 185; ср. в наброске 1828 года: «недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» — XI, 74), — эти известные журналы к началу тридцатых годов составили уже вполне оформившуюся оппозицию Пушкину. Личный мотив звучит и в словах: «Б<аратынский> никогда за себя не вступался, не отвечал ни на одну журнальную статью» (XI, 186). В ту же болдинскую осень Пушкин пишет в полемических заметках «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»: «...в течении 16-ти летней авторской жизни я никогда не отвечал ни на одну критику...» (XI, 166). Подобные размышления на рубеже двух десятилетий были вызваны условиями обострившейся литературной борьбы. Показательно, что осенью 1830 года поэт, бывший и без того в тесных дружеских отношениях с Дельвигом, почувствовал это родство с новой силой, что и выразилось в болдинском стихотворении «Мы рождены, мой брат назва-

²⁰ Там же.

ный...» Во всяком случае, мотив гордого противостояния обоих поэтов литературному «торгу» звучал там отчётливо. Думается, нечто похожее происходит и в отношении Пушкина к Баратынскому;

3) «эпиграммы Баратынского — сии мастерские, образцовые эпиграммы не щадили правителей русского Парнаса» (XI, 186; ср. в наброске 1828 года: «...некоторыми эпиграммами заслужил негодование братии...» — XI, 74).

Упоминание об эпиграммах Баратынского звучит у Пушкина весьма актуально. «В большинстве эпиграмм, направленных против Булгарина, Каченовского, Надеждина, Полевого, Баратынский защищал позиции поэтов пушкинского круга...»²¹ Любопытно, что эпиграмма Баратынского на Булгарина «Журналист Фиглярин и Истина» была написана в 1827 году при участии Пушкина. В тот же год Пушкин сочинил совместно с Баратынским эпигramму «Князь Шаликов, газетчик наш печальный...»

Пушкин выносит в примечание рассуждение о жанре эпиграммы, сравнивает два типа её: классическую («словцо, украшенное двумя рифмами»), определённую «законодателем фр<анцузской> пиитики» Буало, и эпигramму Баратынского, «менее тесную», где «сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее. Улыбнувшись ей как острому слову, мы с наслаждением перечитываем её как произведение искусства» (XI, 186). Как отмечено в «Путеводителе по Пушкину», в начале творческого пути поэту был свойствен первый тип эпиграммы, построенный «на простой игре слов и традиционных комических положениях. Позднее, около 1825 г., под влиянием Ж. Б. Руссо и русских эпиграмм Баратынского Пушкин меняет свою эпиграмматическую манеру. Вместо коротких эпиграмм, построенных на одном остром слове, Пушкин пишет развитые эпиграммы, содержащие краткое повествование, в которых остроумие заключается в самом рассказе и комическом тоне»²². Так что достижения Баратынского в жанре эпиграммы оказались созвучны творческому поиску самого Пушкина и даже повлияли на него. Именно поэтому столь пристрастен он в наброске статьи к этому жанру.

Чрезвычайно важен итог этих рассуждений. В одном пушкинском абзаце сходятся многие мотивы его собственного творческого поведения. «Неизменное равнодушие к успеху и похвалам» (XI, 186) от-

²¹ Фризман Л. Г. Творческий путь Баратынского. С. 52.

²² Путеводитель по Пушкину. С. 388.

мечает поэт-критик в Баратынском, и слова эти вновь напоминают о пушкинских стихах: «Так пускай толпа его бранит...» и так далее. «Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчётливости, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век Гения, подбирая им оброненные колосья; он шёл своею дорогой один и независим» (XI, 186). Всё в этом фрагменте столь явно «пушкинское», что необходимость в комментировании отпадает.

Так завершается первая часть статьи, имеющая в подтексте судьбу самого Пушкина.

Сохранился набросок пушкинского поэтического послания 1827 года, адресатом которого одно время считался Вяземский. С. М. Бонди обратил внимание на то, что характеристика адресата в стихах напоминает характеристику Баратынского в прозаических набросках о нём, и более всего — в третьем.

О ты, который сочетал
С глубоким чувством вкус толь верный.
И точный ум, и [слог примерный],
[О ты, который] избежал
[Сентиментальности] манерной
[И в самый лёгкой <?> мадригал
Умел] (III, 85)

Не повторяя наблюдений исследователя²³, заметим, что мотивы недоработанного поэтического послания 1827 года более отчётливо отзовутся не в рецензии того же года, а в двух более поздних набросках. Это лишний раз подчёркивает постоянство пушкинских размышлений, по-своему связывает в один узел различные высказывания его о Баратынском на рубеже десятилетий. Тема Баратынского для Пушкина — это, помимо прочего, ещё и тема лирическая, стало быть — очень личная.

В своих «Рассказах о Пушкине» С. П. Шевырëв вспоминал, что «про Баратынского стихи при нём (Пушкине — А. К.) нельзя было и говорить ничего дурного». Современник поэта объяснял это «особенной страстью Пушкина <...> поощрять и хвалить труды своих близких друзей». Пушкинская душевная щедрость общеизвестна, и шевы-

²³ См.: Бонди С. Статьи Пушкина о Баратынском. С. 127–129.

рёвское объяснение в какой-то мере справедливо, но, думается, недостаточно. Наверное, дело ещё и в том, что всё, связанное с Баратынским, приобретало для Пушкина особый, личный характер.

По замечанию Ив. Н. Розанова, размышления поэта в третьем наброске статьи о Баратынском текстуально перекликаются с его размышлениями о П. А. Катенине в рецензии 1833 года на «Сочинения» последнего, а также с отдельными местами «<Путешествия из Москвы в Петербург>» (1833–35).²⁴ Болдинский (мы называем его так условно) набросок становится своеобразной творческой лабораторией, где формулируются сквозные для зрелого Пушкина идеи об отношениях между талантом и публикой, талантом и литературной средой.

Вернёмся к тексту статьи. Далее, как и в прежних набросках, автор обращается к конкретному литературному материалу — на этот раз к «Эде». Здесь аналитическая часть оказалась меньше, чем в наброске 1828 года. Пушкина интересует прежде всего то, «с какою глубиною чувства развита в ней (Эде — А. К.) женская любовь» (XI, 186–187). Но дальше нескольких фраз дело не идёт, работа оставлена на полуслове.

В незавершённом тексте особый интерес представляет для нас его начало: «Перечтите его Эду (которую критики наши нашли *ничтожной*; ибо, как дети, от поэмы требуют они происшествий)...» (XI, 186). Полемическое замечание Пушкина входит в контекст его более широких размышлений о назначении и содержании искусства. Иные критики требовали и от него назидательности, «морали». Такие требования он иронически отводил — достаточно вспомнить финал болдинской же поэмы «Домик в Коломне». Личный смысл пушкинских слов очевиден и здесь.

Не случайно Пушкин внимателен и к поэтическому воплощению Баратынским психологии женской любви. Для него это тоже тема близкая — достаточно назвать Татьяну из «Онегина» или Марию из «Полтавы».

Композиция наброска здесь, повторим, та же, что и в наброске 1828 года: «общая» часть и незавершённый разбор. «Общая» часть в обоих случаях (и даже в наброске 1827-го) целостна, логична, завершена. Особенно это заметно в последнем по времени тексте, самом развёрнутом, с довольно подробной аргументацией. Не случайно

²⁴ См.: Розанов Ив. Н. Пушкин — рецензент поэтов. С. 125. Ср.: Машинский С. Поэзия критической прозы // В мире Пушкина. М., 1974. С. 467.

В. Г. Загвозкина сочла его «более других близким к завершению»²⁵, несмотря на то, что аналитическая часть как раз скомкана и оставлена в самом начале работы над ней.

4

Учёные по-разному понимают характер взаимосвязи трёх пушкинских набросков: «статья <...> к которой он (Пушкин — А. К.) обращался трижды», при этом «использовал свои же предыдущие заметки о творчестве Баратынского» (Ю. Г. Оксман); «он начал новую статью <...> по тому же плану» (С. М. Бонди). Как бы то ни было, связь набросков друг с другом налицо: их объединяют общий круг идей, общая концепция, общая логика. Налицо даже текстуальная переключка. Если от всех трёх набросков отсечь разборы, то останутся три завершённых текста, каждый из которых развивает идеи предыдущего. Пушкин вынашивает по сути дела *одно* произведение и по инерции никак не может избавиться от разборов, в этом случае ненужных. Поэтому предмет разбора каждый раз меняется в зависимости от повода обращения к фигуре Баратынского (выход в свет сборника или произведения). Да и не в предмете (поводе) разбора дело. Пушкина интересует судьба Баратынского и собственная судьба.

У Пушкина было своё понимание жанра монографической статьи о писателе. Когда Плетнёв опубликовал в «Литературной газете» (1831. 16 января. № 4) посвящённую Дельвигу «Некрологию», Пушкин сообщил ему своё мнение об этой публикации: «Твоя статья <...> прекрасна <...> Но надобно подробностей — изложения его (Дельвига — А. К.) мнений — анекдотов, разбора его стихов etc.» (XIV, 152). По сути дела, Пушкин хочет видеть вместо «некрологии» (уместны ли в ней «анекдоты» и даже «разбор стихов»?) полнокровную статью о поэте — столь глубоко в нём устойчивое представление о жанре. А ведь эти строки написаны уже после наброска «Баратынский принадлежит...» Стало быть, набросок создавался в то время, когда поэт-критик ещё держался за привычное для него понимание статьи, требующей непременно «разборов» и «анекдотов».

В этом смысле любопытно сопоставить пушкинские заметки о Баратынском (любой из трёх набросков) с более поздними (30-е годы) заметками его о Дельвиге, в которых Пушкин пытается реализовать

²⁵ Загвозкина В. Г. Баратынский в рисунках Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 44.

намеченную в письме к Плетнёву программу. В разных томах «большого» академического издания напечатаны порознь набросок «Дельви́г» (см.: XI, 273–274) и «<Отрывок из воспоминаний о Дельви́ге>» (см.: XII, 338). В первом случае перед нами общие размышления о поэзии Дельвига, о его литературных интересах, творческом складе личности; во втором — «анекдоты». Впоследствии два фрагмента печатались вместе. Как бы то ни было, творческая мысль автора движется здесь по тому же пути, что и в набросках о Баратынском. «Общая» часть выглядит полностью завершённой, имеет логическую концовку, напоминающую концовки аналогичных фрагментов о Баратынском: «Но такова участь Дельвига: он не был оценен при раннем появлении на кратком своём поприще; он ещё не оценен и теперь, когда покоится в своей безвременной могиле!» (XI, 274) Воспоминания же («анекдоты») о друге Пушкин лишь начал и прекратил работу в самом её начале. Если два фрагмента относятся к одному замыслу, то не почувствовать их разнородность автор не мог.

В своё время П. В. Анненков отнёс пушкинский (по-видимому, третий) набросок о Баратынском к тем «собственноручным отметкам Пушкина», характер которых «проявляется столь же в их сжатой форме, сколько и в содержании, прямо излагающем одну мысль без отступлений и осмотра её со всех сторон, как бывает в настоящем критическом разборе. Таков был вообще способ чтения у Пушкина»²⁶. Действительно, «настоящего критического разбора» Пушкин не делает ни в одном из трёх набросков о Баратынском. Но Анненков, на наш взгляд, не вполне точен в определении причины такого явления. Он объяснял это особенностями читательской психики поэта; относил многие его работы («<Баратынский>», «Вольтер», «Байрон» и другие) к «непосредственным впечатлениям чтения»; считал, что они возникли, «так сказать, в самом пылу его»²⁷. Думается, дело здесь в поисках нового жанра, когда привычный стереотип критической статьи как будто и владеет Пушкиным, и в то же время подспудно вытесняется в его сознании жанром историко-литературного или литературно-критического эссе с личностным подтекстом.

Ив. Н. Розанов предполагал, что набросок 1830 года не закончен потому, что, говоря о причинах охлаждения публики к Баратынскому, «Пушкин почувствовал, что оно применимо и к нему самому, а жало-

²⁶ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 241.

²⁷ Там же.

ваться он, конечно, не хотел»²⁸. Думается, такое объяснение упрощает и даже отчасти искажает ход творческой мысли Пушкина. Он «почувствовал» автобиографизм ситуации, безусловно, не в ходе работы, а брался за перо уже с этим чувством — далёким, кстати, от желания «пожаловаться». Главная причина прекращения работы, на наш взгляд, носит эстетический характер и связана с поисками новой жанровой формы, точнее, с тем, что она, эта форма, в 1830 году найдена Пушкиным ещё не была. Поэтому трудно согласиться с Ив. Н. Розановым и в том, что во всех трёх случаях мы имеем дело с «набросками рецензий на Баратынского»²⁹, тем более что сам исследователь аргументировал эту точку зрения по отношению лишь к первому наброску, действительно начатому как рецензия, но в сущности уже содержащему зерно новой жанровой структуры. Кстати, то же можно сказать и об упоминавшейся нами выше позднейшей рецензии на «Сочинения» Катенина.

Пушкин, может быть, невольно, но «пробивается» к новому жанру. Если о «Бале» во втором наброске им было написано сравнительно много, то об «Эде» в третьем сказано лишь несколько слов. Разбор явно редуцирует. Вернись Пушкин к своему замыслу ещё раз, уже в конце жизни, — и из-под его пера вышла бы статья (эссе), подобная «Александру Радищеву» или «Вольтеру», где уже не было бы места для разбора отдельных произведений.

Но к замыслу этому Пушкин больше не вернулся. Наступившее в тридцатые годы «охлаждение» в отношениях двух поэтов исследователи резонно относят на счёт различия их эстетических позиций в эту пору. Соответственно более зыбкой стала и почва для сопоставления двух поэтических судеб. Может быть, не случайно и современники, чьи высказывания мы приводили в начале статьи, были склонны сопоставлять Пушкина и Баратынского именно в годы их наибольшей близости и возникновения пушкинских набросков — в 1827–1831 годах.

Позже героями пушкинских произведений отмеченного жанра будут лица, уже ставшие историческими. Баратынский же (как и Дельвиг) — современник Пушкина и его друг. «Историко-литературный» жанр пушкинской прозы прошёл сначала через осмысление современных явлений. За этими «близкими» параллелями возникнут позже параллели «далёкие», уходящие в другие эпохи и культуры.

²⁸ Розанов Ив. Н. Пушкин — рецензент поэтов. С. 130.

²⁹ Там же. С. 127.

КОГДА ВПЕРВЫЕ БЫЛО ОПУБЛИКОВАНО СТИХОТВОРЕНИЕ «Я ЗДЕСЬ, ИНЕЗИЛЬЯ...»?*

В 1909 году Б. Л. Модзалевский опубликовал текст автографа стихотворения Пушкина «Я здесь, Инезилья...» (1830). В комментарии к нему исследователь, в частности, писал, что стихотворение «было напечатано впервые в 1834 году с нотами М. И. Глинки», и сделал к этим словам примечание, которое в контексте должно восприниматься как аргумент: «В своих *Записках*» <...> Глинка говорит, что музыка к этому стихотворению была написана им в зиму 1834–1835 гг.; есть также издание 1844 г. (Москва) — см.: В. Межов, *Ruschkiniana* <...> См. также у В. Корганова, *Пушкин в музыке*».¹

Последующие комментаторы стихотворения тоже называют датой его первой публикации 1934 год. В справочнике «Пушкин в печати» в списке публикаций этого года читаем: «Я здесь, Инезилья. — Музыка М. И. Глинки».² Других библиографических данных об издании составители не приводят. В «большом» академическом издании стихотворение прокомментировано Т. Г. Зенгер. «Напечатано Пушкиным, — утверждает она, — в качестве текста при издании романса Глинки в ноябре–декабре 1834 г. <...> Печатается по изданию романса Глинки 1834 г.» (III, 1216).

* *Впервые*: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 130–136.

¹ *Модзалевский Б. Л.* Автографы стихотворений Пушкина «Я здесь, Инезилья» и «Рифма» // Пушкин и его современники. Вып. 12. СПб., 1909. С. 5–6. Используемое пушкинистом свидетельство композитора см.: *Глинка М.* Литературное наследие: В 2 т. Л.; М., 1952. Т. 1. С. 155. Известно также, что в другой раз Глинка относил романс к 1834 году (см.: *Глинка М.* Полн. собр. соч.: В 18 т. 1955–1968. Т. 10. М., 1962. С. XX). А. А. Орлова считает, что романс написан не позднее весны 1834 года, ибо уже 15 июня в «Молве» (№ 24) упоминается как известный «Испанский романс» композитора (см.: *Летопись жизни и творчества М. И. Глинки*: В 2 ч. Л., 1978. Ч. 1. С. 75). Но как в таком случае к Глинке попали стихи Пушкина, если по возвращении из-за границы в апреле 1834-го он до июньской поездки в Москву жил в деревне и не встречался с поэтом (см. там же. С. 75)? Романс не мог быть написан и до отъезда за границу: Глинка уехал в мае 1830-го (см. там же. С. 53–54), когда пушкинского стихотворения ещё не существовало (беловой автограф его датируется 9 октября 1830 г.). Вероятно, упоминаемый «Молвой» «Испанский романс» — это всё-таки романс на другие стихи Пушкина — «Ночной зефир...», написанный не Глинкой (его романс будет сочинён лишь в 1838 году), а Верстовским. Именно с нотами Верстовского и именно под таким названием они были опубликованы в альманахе «Литературный музеум на 1827 год» и (уже без нот) в «Московском вестнике» в том же году (Ч. II. № VIII).

² См.: *Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологич. указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни* / Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. М., 1938. С. 118.

Обратимся к источникам, на которые ссылался Б. Л. Модзалевский. В составленной В. И. Межовым Пушкиниане указаний на издания романса до 1844 года не встречаем. Первое упоминание буквально таково: «—Я здесь, Инезилья”. Романс. Слова А. С. Пушкина. Музыка М. И. Глинки. В магазине —Одеон”, у П. Ленгольда. Москва, 1844»³. В. Корганов тоже связывает появление романса с 1844 годом.⁴ Таким образом, издание 1834 года пушкинистам-библиографам позапрошлого столетия известно не было.⁵

Неизвестно оно и нам. На титульном листе самого раннего издания, какое мы смогли обнаружить в библиотеках Москвы и Ленинграда, читаем буквально следующее: «—Я здесь, Инезилья”. Романс. Слова А. Пушкина. Музыка М. Глинки. СПб. Собственность Музыкального депо под фирмою Одеон. В Москве у П. Ленгольда». Надо полагать, что это и есть издание, отмеченное В. И. Межовым, который отредактировал его выходные данные. На титульном листе названы и Петербург и Москва, библиограф же указывает лишь Москву. Вслед за ним «московским» назовёт это издание и Б. Л. Модзалевский.

Год выхода, как и дата цензурного разрешения, в издании романса не указан. Это и могло ввести в заблуждение Т. Г. Зенгер, пользовавшаяся при комментировании стихотворения, очевидно, именно этим изданием: помещённый в нём текст стихотворения в основном совпадает с текстом в «большом» академическом. Расхождения в пунктуации не в счёт: при перепечатке текста из нотного издания они неизбежны.

Заметим, что в Императорскую публичную библиотеку, получавшую обязательные экземпляры российских книг, упомянутое издание поступило в 1844-м; данный факт подтверждает точность указания В. И. Межова на этот год как на дату самой первой публикации романса.⁶ В пользу неё говорят и некоторые другие обстоятельства.

³ Puschkiniana / Сост. В. И. Межов. СПб., 1886. С. 268.

⁴ См.: Корганов В. А. С. Пушкин в музыке. Тифлис, 1899. С. 39.

⁵ Не знал о нём и П. А. Ефремов, считавший стихотворение «не явившимся в печати при жизни поэта и впервые данным —Материалами” г. Анненкова» (*Пушкин А. С. Соч.: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1880. Т. 2. С. 438*). Последнее утверждение, впрочем, было ошибочным (см. в нашей статье ниже).

⁶ На титульном листе экземпляра РНБ (нотный отдел, шифр М235—4/3825) рукой дореволюционного библиографа, с использованием старой орфографии, карандашом сделаны надписи: «Первое издание» и «1844».

Вопроса о дате публикации касается комментатор романса Н. Н. Загорный: «Романс Глинки был впервые опубликован фирмой «Одеон». Позднее переиздан Ф. Стелловским с тех же досок и под тем же номером (№ 327*, б. д.). Первое издание романса явилось и первой публикацией стихотворения А. С. Пушкина, при жизни поэта так и не появившегося в печати отдельно от музыки Глинки».⁷

На первом известном нам издании романса стоит тот же номер — 327, но без звёздочки, означающей перепечатку с той же доски. Н. Н. Загорный не называет год издания романса, ибо его и нет на титульном листе, но в последней фразе фактически признаёт, что это произошло при жизни Пушкина. Впрочем, комментатор противоречит себе: выше он пишет, что «издательство «Одеон» начало свою деятельность лишь в конце 1830-х годов»⁸. Как же оно могло выпустить романс при жизни поэта — тем более, добавим, в 1834 году? Концы с концами здесь, как видим, не сведены. Нам же важно, что музыковед признаёт издание № 327 первым изданием романса.⁹

Задержимся на номере типографской доски, с которой романс отпечатан. Под этим номером — 327* (б. д.) — романс был переиздан Стелловским. Под следующим номером — 328* (б. д.) — Стелловский переиздал, «по-видимому, с тех же досок» (Н. Н. Загорный), романс Глинки «К ней», написанный в 1843 году и впервые опубликованный, также без даты, фирмой «Одеон». Соседство номеров досок говорит о том, что первые публикации двух романсов «Одеоном» состоялись почти одновременно, непосредственно одна за другой.¹⁰ Это могло произойти не раньше 1843-го, и очень вероятно, что в 1844 году.

В 1841 году в «Отечественных записках» (т. XVII, № 8, отд. VI) появляется рецензия В. Г. Белинского на три последних тома «посмертного» собрания сочинений Пушкина. Критик замечает, что стихотворение «Я здесь, Инезилья...» в издании пропущено, между тем как эта «песня» «известна публике, хотя и никогда не была напечатана»¹¹, — и приводит текст стихотворения. Можно возразить, что Бе-

⁷ Глинка М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. XX.

⁸ Там же. С. X.

⁹ Ещё прежде В. А. Киселёв указал, что первое издание романса вышло в издательстве «Одеон» без даты. См.: Киселёв В. А. Список произведений М. И. Глинки // Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка: Творческий путь: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 364.

¹⁰ Так, изданные в 1840 году «Песня Ильиничны» и «Сон Рахили» Глинки имели номера соответственно 150 и 151, различные транскрипции «Сомнения» — номера 209, 210 и 210б.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–59. Т. V. 1954. С. 267.

линский едва ли следил за нотной литературой и мог не знать издания романса. Но утверждение критика звучит уверенно и позволяет предполагать точное знание дела. Обратимся к обстоятельствам, окружавшим появление этой рецензии.

Белинский сообщает в ней, что «Отечественные записки» готовят публикацию не вошедших в пушкинское собрание произведений — «литературных статей» и «малоизвестных стихотворений». Редакция журнала вела большую работу по подготовке этой — так и не состоявшейся — публикации. В 1938 году Н. И. Мордовченко сообщил в печати о хранящейся в Пушкинском Доме тетради под заглавием «Выписка сочинений Пушкина, в полном собрании не помещённых». В ней, как указывал учёный, «неизвестным нам почерком переписан ряд стихотворений Пушкина, не вошедших в первое посмертное издание его сочинений: —Нет, нет, не должен я, не смею, не могу», —Признание» <...>, —Романс Лауры» (—Я здесь, Инезилья...»; название возникло по ассоциации с пушкинской пьесой «Каменный гость», героиня которой, согласно авторской ремарке, *поёт*, но самого текста её песни в трагедии нет — А. К.) и т. д.»¹² Эти три стихотворения Белинский приводит в своей рецензии. В тетради есть ниже стихотворения Пушкина, переписанные рукой самого Белинского. Н. И. Мордовченко резонно предположил, что тетрадь велась в редакции «Отечественных записок» и что «Белинский сам или при помощи своих сотрудников проделал большую работу по пересмотру многих старых журналов и альманахов с целью обнаружения в них произведений Пушкина»¹³.

В связанной с «Отечественными записками» истории стихотворения присутствует ещё одно, не известное нам, лицо, переписавшее его текст в тетрадь и, следовательно, хорошо знавшее стихотворение — и, возможно, его историю. Трудно сказать, имели ли какое-то отношение к этому сбору пушкинских текстов издатели собрания сочинений поэта.¹⁴ Возможно, редакция «Отечественных записок» действовала самостоятельно. Но нельзя сбрасывать со счетов личные контакты критика с писателями пушкинского круга. Белинский приезжает в Петербург осенью 1839 года, вскоре знакомится с Жуков-

¹² В. Г. Белинский в работе над текстами Пушкина / Публ. Н. И. Мордовченко // Литературный архив. Т. 1. М.; Л., 1938. С. 297.

¹³ Там же.

¹⁴ Известно, однако, что впоследствии тетрадь попала к П. А. Вяземскому, оставившему в ней свои заметки, а от него — к Анненкову (см.: В. Г. Белинский в работе над текстами Пушкина. С. 298).

ским, Плетнёвым, Одоевским. Заполнение тетради датируется, как считает Н. И. Мордовченко, этим же временем — началом 1840-х годов. Белинский мог получить какие-то подсказки из уст пушкинских товарищей. Во всяком случае, прекрасный знаток музыки, друг Пушкина и Глинки Владимир Одоевский, дома у которого Белинский бывал и с которым, конечно, не раз говорил о покойном поэте, — наверняка знал о судьбе стихотворения. Никаких реплик по поводу ошибки (если бы это была ошибка) Белинского в тексте рецензии касательно «Инезилы», насколько нам известно, не последовало — ни со стороны композитора, ни со стороны других осведомленных лиц. Кстати, Н. И. Мордовченко не подверг слова критика сомнению и вслед за ним назвал стихотворение «вовсе не напечатанным до 1841 г.»¹⁵

Итак, оснований не доверять словам Белинского, как и документированных сведений о публикации стихотворения до 1841 года, у нас нет. «Точность» в датировке Т. Г. Зенгер («ноябрь — декабрь 1834 г.») мнимая: она основана на механическом соединении свидетельства композитора о том, что романс написан зимой 1834/35 года, и произвольной датировки публикации романса 1834-м у Б. Л. Модзалевского. Указание Глинки на время создания романса не означает, что он был немедленно издан (именно это допущение и послужило основанием для датировки Модзалевского). Многие романсы композитора («Не пой, красавица, при мне», «Забуду ль я...», «Венецианская ночь» и другие) появились в печати спустя несколько лет после их написания, уже будучи широко известны.

Таким образом, публикацию стихотворения «Я здесь, Инезилыя...» следует датировать 1841 годом (цензурное разрешение 17-го тома «Отечественных записок» — 30 июня 1841 года).

Уточнение даты публикации позволяет объяснить одно связанное с историей текста стихотворения недоразумение.

В «большом» академическом издании вслед за первым изданием романса двенадцатый стих читается так: «Мечом уложу». Несоответствие этого стиха упоминанию о шпаге («С гитарой и шпагой») отмечал ещё Б. Л. Модзалевский.¹⁶ Впоследствии С. А. Фомичёв восстановил на основании автографа пушкинский текст: «Тотчас уложу».

¹⁵ Там же. С. 297. Любопытно, что в примечании к рецензии в Полном собрании сочинений Белинского датой первой публикации назван 1835 год (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 811).

¹⁶ См.: *Модзалевский Б. Л.* Автографы стихотворений Пушкина «Я здесь, Инезилыя» и «Рифма». С. 3.

«Текст для <...> издания, — замечает при этом исследователь, — был, вероятно, переписан композитором с автографа не вполне исправно».¹⁷

Как вообще работал Глинка с поэтическим текстом? В своих записках композитор рассказывает о работе над оперой «Жизнь за царя», либретто которой писал Е. Ф. Розен весной 1835 года (кстати, вскоре после создания романса «Я здесь, Инезилья»): «Розен был на это молодец; закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера <...>, ему всё равно — придёшь через день, уж и готово».¹⁸ Здесь же Глинка упоминает о споре с Розеном из-за строк показавшихся ему, композитору, «не совсем ловкими». «Текстовика» Глинка видел и в Кукольнике, диктовал ему свою творческую волю при совместной работе над романсами.¹⁹ Конечно, со стихами лучших поэтов так работать было нельзя, но даже Жуковский перерабатывал свои стихи специально для Глинки²⁰. Что касается романсов на стихи Пушкина, то в них композитор, не посягая, как в случае с Жуковским или Кукольником, на ритмику, обычно заменял слово или несколько слов («Не пой, красавица...», «Признание», «Заздравный кубок», «Адель», «Мери»).

Глинка ощущал стихотворение «Я здесь, Инезилья...» иначе, чем его автор. Пушкинская напряжённо-сдержанная интонация сменяется у него «стремительно-ярким ритмом (—ритм отваги”) и внезапными дерзкими контрастами гармонии»²¹. Герой Глинки любит свою силу и отвагой, в то время как герой Пушкина сосредоточен на внутреннем переживании. Герою романса скорее пристали традиционные рыцарские атрибуты. В мажорном «Рыцарском романсе» Глинки на стихи Кукольника (1840), по своему музыкальному языку близком романсу «Я здесь, Инезилья», слышим: «Клянуся сердцем и мечом: // Иль на щите, иль со щитом».²²

Показательны в этом отношении и другие романсы Глинки на стихи Кукольника. «Инезилью» напоминают своей лирической ситуаци-

¹⁷ Фомичёв С. А. О принципах академического издания сочинений А. С. Пушкина // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. 1982. Т. 41. № 3. С. 237. Наша версия прочтения цитируемой строфы была изложена в специальной заметке: Кулагин А. «Тотчас разбужу» или «Тебя разбужу»? // Вопр. лит. 1986. № 10. С. 276–278.

¹⁸ Глинка М. Литературное наследие. Т. 1. С. 158.

¹⁹ См.: Рыбакова П. Глинка и Кукольник // Советская музыка. 1957. № 2. С. 61–64.

²⁰ См. там же. С. 62.

²¹ Шлифштейн С. Глинка и Пушкин. М.; Л., 1950. С. 43.

²² Глинка М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 79.

ей, скажем, «Стансы» (1837): «Вот место тайного свиданья. // Я здесь, красавица, давно! // Гляжу, исполнен ожиданья, // На разноцветное окно <...> Одно язвительное слово, // Ещё удар, ещё удар, // И я отмщён!» Мотив мести изменившей любовнице и сопернику звучит и в «Фантазии» (1840): «Я, как тень, проникну в дом, // Ложе их открою, // Усыплю их вечным сном, // Смертью успокою»²³. Хотя меч здесь прямо и не назван, но общий эмоциональный настрой сходен с тем, что был в романсе об Инезилье. А сам мотив меча позже будет заметно расширен по сравнению с пушкинским текстом как источником в либретто оперы «Руслан и Людмила» — возможно, тоже не без воздействия композитора.

Герою «рыцарского» типа, предстоящему в этих романсах Глинки, меч просто необходим — необходим уже в силу мажорного характера музыки. Но даже у героя «Сомнения» (1838) — элегического шедевра Глинки — «оружия ищет рука». Подчеркнём ещё раз, что тексты романсов создавались при непосредственном участии Глинки, под его руководством, и мотив «оружия» — в частности, «меча» — скорее всего, восходит к композитору. Можно допустить, что и в более раннем романсе «Я здесь, Инезилья» Глинке «понадобился» меч, тем более что слово «мечом» в вокальном отношении звучит гораздо эффектнее, чем «тотчас». Глинка оказался, по-видимому, не «неисправным переписчиком», а соавтором поэта.

Известно, что Пушкин болезненно относился к неточностям в изданиях своих произведений, искажавшим их смысл (см., например, письмо к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 года о стихотворении «Нереида»). Не поддаётся объяснению, как он мог бы допустить или по крайней мере оставить без внимания публикацию стихотворения «Я здесь, Инезилья...» в таком нелепом виде — с упоминанием «шпаги» и «меча» одновременно. Но одно дело публикация, а бытование романса — совсем другое: здесь бороться с вариантом Глинки было невозможно. Однако в списках романса бытовал и другой вариант: «Тотчас уложу».²⁴ Он-то и восходит к пушкинскому автографу. Вмешаться же в дело *издания* романса поэт не мог: его уже не было в живых.

²³ Там же. С. 9–10, 65–66.

²⁴ Там же. С. 162.

«НАДПИСЬ К ВОРОТАМ ЕКАТЕРИНГОФА»*

3 мая 1834 года Пушкин записывает в дневнике:

«Гуляние 1-го мая не удалось от дурной погоды, — было экипажей десять. Гр.<афиня> Хреб.<тович> однако поплелась туда же — мало ей рассеяния. Случилось несчастье: какая-то деревянная башня, памятник затей Милорадовича в Екатерингофе, обрушилась, и несколько людей, бывших на ней, ушиблись. Кстати, вот надпись к воротам Екатерингофа:

Хв.<остовым> некогда воспетая дыра!
Провозглашаешь ты природы русской скупость,
Самодержавие Петра
И Милорадовича глупость». (XII, 328)

Сведения об этой «надписи» в пушкиноведении крайне скудны. Комментирование её обычно ограничивается указанием на литературный источник — стихотворение Д. И. Хвостова «Майское гулянье в Екатерингофе 1824 года», выпущенное в том же 1824-м году отдельным изданием и затем вошедшее во второй том «Полного собрания стихотворений графа Хвостова» (СПб., 1829). Однако эпиграмма обнаруживает возможность более широкого комментария, реального и историко-литературного.

Но прежде чем приступить к нему, отметим, что сама принадлежность эпиграммы Пушкину остаётся гипотетичной. В «большом» академическом издании она помещена в раздел «Dubia». В «малом» академическом десятитомнике (ред. Б. В. Томашевский) её вовсе нет среди стихотворений поэта: она напечатана лишь в составе дневника. Существенных аргументов в пользу авторства Пушкина исследователи не приводят. Вот наиболее развёрнутое обоснование (в десятитомнике «худлитовском»): «Характер и качество эпиграммы, а также и то, что Пушкин чужих стихов в дневник не записывал, о себе же не раз писал безлично («некто», «казано»), заставляют отказаться от сомнений в принадлежности эпиграммы Пушкину»¹. Думается, что этих общих соображений всё же недостаточно, тем более что Пушкин вносил в свой дневник и чужие стихи: в июне 1834 года он записал эпиграмму «Под камнем сим лежит граф Виктор Кочубей...», пред-

* *Впервые*: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 27. СПб., 1996. С. 107–115.

¹ Цявловская Т. Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 2. 1974. С. 630.

варив её фразой «О Кочубее сказано» (XII, 331) и оговорив, что сам не имеет к ней отношения. Поэтому, пока априорно принимая версию авторства Пушкина, мы в то же время ставим сверхзадачей нашего комментария подтверждение его (авторства) через биографические реалии и контекст пушкинского творчества.

1. «Хвостовым некогда воспетая дыра!»

Ворота, о которых говорится в эпиграмме, фактически не были воротами Екатерингофа. Они представляли собой однопролётную деревянную арку в стиле ампир, воздвигнутую на Петергофской дороге по проекту Д. Кваренги в 1814 году для встречи победоносной русской гвардии. Именно её воспел Хвостов в стихах 1824 года: «Врата за труд, стяжанный кровью, // Телохраниателям царя // Сооружённые любовью...» К этим строкам автор сделал примечание: «За Триумфальными воротами есть новые, которые построены иждивением дворянства и купечества в 1814 году, в честь Лейб-Гвардии полков, отличившихся при Кульмском сражении и покорении Парижа»².

Со временем арка обветшала, и было решено заменить её новой — аналогичной, но увеличенной в размерах и уже гранитной, с металлическим покрытием (арх. В. П. Стасов). Её строили тоже на Петергофской дороге, но южнее арки Кваренги и поворота на Екатерингоф, у речки Таракановки.³ Торжественное открытие новых ворот состоялось 17 августа 1834 года. Старая арка была разобрана, судя по сооб-

² *Хвостов Д. И.* Полн. собр. стихотворений: В 7 т. СПб., 1828–34. Т. 2. 1829. С. 127, 133. Под «Триумфальными воротами» имеются в виду не сохранившиеся гранитные Лифляндские ворота (арх. А. Ринальди, 1774–1785), находившиеся перед выездом из города через загородный (Обводный) канал на Петергофское шоссе. На недатированном плане города (см.: Plan de St. Petersburg. Paris, s. a.), где обозначены и Московские триумфальные ворота (1834–1838), и первая железная дорога (1837), эти ворота указаны; стало быть, в момент появления эпиграммы они ещё существовали. На некоторых планах Петербурга пушкинского времени именно арка Ринальди названа «Екатерингофскими воротами» (см.: План города С.Петербурга. СПб., 1821; Подробный план столичного города С.Петербурга... СПб., 1828. Л. XXI). Очевидно, такое название закрепилось в сознании современников, хотя эта арка по сути дела воротами Екатерингофа тоже не была. Просто по дороге в предместье её обязательно нужно было проехать, в то время как дальнейший путь мог лежать либо через арку Кваренги с последующим поворотом направо, либо по набережным загородного канала (см.: *Великанова С. И.* Гравюра К. Гампельна «Екатерингофское гулянье 1-го мая» как источник для изучения архитектуры и быта Петербурга 1820-х годов // *Старый Петербург: Ист.-этногр. исследования*: [Сб.]. Л., 1982. С. 193).

³ См. фотовоспроизведение плана местности, сделанного Стасовым в 1827 году, в кн.: *Пилявский В. И.* Стасов — архитектор. Л., 1963. С. 179. Ср.: План столичного города Санкт-Петербурга. [СПб., 1832.]

щению А. Н. Греча⁴, уже после освящения стасовской, то есть не раньше осени 1834 года, и, стало быть, после того, как пушкинская эпиграмма была написана.

Из эпиграммы ясно, что поэт без почтения относится к ампиру — стилю архитектуры официального Петербурга. В юности он уже имел случай выразить своё отношение к таким сооружениям. В 1814 году в Павловске к празднику в честь возвращения из Парижа Александра I были сооружены триумфальные ворота со стихотворной надписью поэтессы А. Буниной: «Тебя, текуща ныне с бою, // Врата победы не вместят!» Лицеисты присутствовали на празднике, и Пушкин по этому поводу набросал карикатуру с изображением ворот, не могущих «вместить» императора⁵. Внимание юного поэта занимают не только сами ворота, но главным образом комическая ситуация; важно, что она порождена малоудачными чужими стихами. Позже именно так произойдёт у него со стихами Хвостова.

В ту пору, когда возникла «Надпись к воротам Екатерингофа», шла подготовка к открытию ещё одного ампирного монумента — Александровской колонны на Дворцовой площади, открытой 30 августа 1834 года. Вызываемые ею у Пушкина ассоциации (царский дворец, камер-юнкерство...) были явно негативными, проецируясь и на другие памятники такого рода. 28 ноября того же года, упоминая в дневнике об открытии колонны (от участия в котором он уклонился), поэт здесь же рассказывает о своём пребывании в Тарутине, где он видел «столп», возведённый, как и триумфальные ворота, в честь победы над Наполеоном: «Гр.<афа> Румянцева вообще не хвалят за его памятник — и уверяют, что церковь была бы приличнее. Я довольно с этим согласен. Церковь, а при ней школа, полезнее колонны с орлом и длинной надписью, которую мужик наш долго ещё не разберёт» (XII, 332).

Заметим попутно, что в библиотеке Пушкина есть небольшая книга, посвящённая триумфальным воротам — правда, московским: «Описание обоих вновь построенных триумфальных ворот...» (М., 1775)⁶. Это в какой-то мере говорит об интересе поэта к подобным

⁴ См.: Греч А. Весь Петербург в кармане. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1851. С. 111, 522.

⁵ См.: Гаевский В. П. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 97. № 8. С. 367–368. Рисунок не сохранился.

⁶ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Библиографич. описание: В 2 кн. М., 1988. Кн. 1. С. 71 (№ 266).

сооружениям, хотя описанные в книге ворота отмечены печатью не ампишной, а барочной традиции.

Слово «дыра» появилось в эпиграмме не случайно. Во-первых, оно даёт комический эффект в сочетании с высоким определением «некогда воспетая». Этот эффект тем более объясним, что гуляние 1834 года оказалось неудачным, и высокопарные стихи графа контрастировали с ним. Во-вторых, оно ведёт к фривольным ассоциациям, прежде не раз появлявшимся у Пушкина именно в связи с Хвостовым — в «Тени Баркова» («Он слово звучное, кряхтя, // Ломает в стих упрямо»⁷), в стихотворении 1817–1820 годов «Ты и я» («...Я же грешную дыру // Не балую детской модой // И Хвостова жёсткой одой, // Хоть и морщуся, да тру; II, 130), в стихотворном послании к Вяземскому 1825 года («Но твой затейливый навоз // Приятно мне щекотит нос: // Хвостова он напоминает...»; II, 429). В этом смысле «Надпись к воротам Екатерингофа» включается в ряд пушкинских поэтических высказываний о поэте-графомане.⁸

Но почему Пушкин вспомнил о стихах Хвостова спустя десять лет после их публикации?

Можно предположить, что ежегодное Екатерингофское гулянье прочно связывалось в сознании читающих современников с ампишной аркой («воротами Екатерингофа») и, заодно, со стихами «прославившего» её поэта. Во всяком случае, об этих стихах Хвостова насмешливо вспомнил в 1833 году ссыльный Кюхельбекер⁹. Но, думается, дело не только в этом.

22 апреля 1834 года в столице состоялся праздник совершеннолетия наследника престола. Церемония праздника кратко описана Пушкиным в дневнике (запись от 25 апреля — «среда на святой неделе»). «Я не был свидетелем» (XII, 327), — хотя из дальнейшего текста становится ясно, что в это время он находился в Зимнем дворце, в другом его помещении.

Хвостов, имевший обыкновение воспевать торжественные события, и на этот раз сочинил стихотворение, тоже опубликованное отдельным изданием.¹⁰ Оно было подписано в печать 29 апреля. Учитывая, что подобный отклик должен был появиться в печати незамед-

⁷ Пушкин А. С. Тень Баркова // Лит. обозрение. 1991. № 11. С. 26.

⁸ В таком же духе писали о Хвостове некоторые другие эпиграммисты (см.: Эпиграмма и сатира: Из истории лит. борьбы XIX века: В 2 т. М.; Л., 1931–1932. Т. 1. 1931. С. 165–166).

⁹ См.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 284.

¹⁰ Хвостов Д. И. 22-го апреля в С.-Петербурге 1834 года. СПб., 1834.

лительно, по горячим следам, и что печатание трёхстраничной книжки не требовало много времени, можно предположить, что к 3 мая (дата пушкинской записи) стихотворение уже попало к читателям, в том числе и к Пушкину: в его библиотеке эта книжка была.

Хвостов своими стихами «напомнил» Пушкину о себе, и это «напоминание» совпало с известием об очередном гулянье в Екатерингофе. Кроме того, поэта раздражала реакция петербургского общества на праздник совершеннолетия. «Петербург полон вестями и толками об минувшем торжестве, — записывает он в дневнике 25 апреля. — Разговоры несносны. Слышишь везде одно и то же» (XII, 331). Наверное, этим отчасти объясняется раздражённый тон самой эпиграммы.

Добавим, что в июне того же года Пушкин записал в дневнике: «Здесь прусский кронпринц с его женою. Её возили по Петергофской дороге, и у ней глаза разболелись» (XII, 331). Запись, возможно, косвенно — или даже напрямую — связана с эпиграммой: вскоре после стихов о триумфальной арке в дневнике появляется намёк на показной характер правительственного шоссе.

2. «Провозглашаешь ты природы русской скупость...»

Второй стих эпиграммы можно, конечно, понимать буквально: природа в окрестностях Петербурга действительно пышностью не отличается. В этом случае Пушкин полемизирует с Хвостовым, не пожалевшим красок для екатерингофских пейзажей: «Весна!.. пир целыя природы...» и так далее (см. аналогичную полемику с Туманским в одесских строфах «Путешествия Онегина»). Однако стих мог таить и намёк на саму личность титулованного поэта.

В первом номере «Невского зрителя» за 1820 год была опубликована эпиграмма на Хвостова, подписанная «Е. Б...ий» (Баратынский):

Хоть глуповат подчас Дамон,
Люблю я милого собрата;
Не виноват пред светом он —
Пред ним природа виновата!¹¹

Здесь говорится о скупости природы, пожалевшей для адресата эпиграммы ума. В переработанном варианте текста в сборнике «Стихотворения Евгения Баратынского» (М., 1827) сохранялась заключи-

¹¹ Невский зритель. 1820. Ч. 1. Генварь. С. 103.

тельная острота, но намёк на Хвостова стал более прозрачен: «Поэт Графов в стихах тяжеловат...»

Пушкин должен был помнить эту эпиграмму: номер «Невского зрителя» был хорошо ему знаком, он содержал стихотворение самого Пушкина «Дориде», а также стихи Баратынского, Кюхельбекера. На книгу же Баратынского 1827 года он пытался написать рецензию (о чём мы уже говорили в одной из предыдущих статей нашего сборника). Вполне вероятно, что эпиграмма Баратынского вспомнилась ему в тот момент, когда он сочинял «надпись», одним из адресатов которой был всё тот же Хвостов.

Наконец, ещё одна возможная ассоциация. Новые, стасовские, ворота воздвигались на средства частного лица — гвардейского генерала Ф. П. Уварова, оставившего 400 тысяч рублей на возведение памятника в честь гвардии, и на пожертвования дворянства и купечества.¹² Власти же до этого воротами не занимались. Старая, деревянная, арка разрушалась на глазах горожан. Это давало поэту повод позлословить о властях, об их скупости.

3. «Самодержавие Петра...»

Екатерингоф, как известно, был основан Петром. Но Пушкин говорит здесь не просто о Петре, а о его «самодержавии». Комментирование этого стиха требует обратиться к контексту пушкинского творчества времени появления эпиграммы.

Незадолго до неё, осенью 1833 года, написан «Медный всадник». Сопоставляя поэму и навеянный полотном К. Брюллова «Последний день Помпеи» пушкинский стихотворный набросок 1834 года «Везувий зев открыл...», Ю. М. Лотман отмечал связывающую их «трёхчленную формулу Пушкина»: «восстание стихии — статуи приходят в движение — народ (люди) как жертва бедствия»¹³. Нетрудно заметить, что эта формула, носящая в пушкинской поэме и картине Брюллова трагический характер, имеет отношение и к «надписи», но уже будучи окрашена в пародийные тона. Понять это помогает контекст дневниковой записи о гулянье 1 мая. Во-первых, оно не удалось от «дурной погоды» («восстание стихии»). Во-вторых, произошло «па-

¹² См.: Греч А. Весь Петербург в кармане. С. 521.

¹³ Лотман Ю. М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // Лотман Ю. М. Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 133.

дение кумира» — деревянной башни. В третьих, «несколько людей, бывших на ней, ушиблись» («жертва бедствия»).

Важна и другая параллель: «ворота Екатерингофа» — это монумент, в какой-то мере воплощающий в себе, пусть применительно к военной славе, государственную идею. В этом отношении они как бы приравняются к Медному всаднику Фальконе.

Пушкин заметил в дневнике, что упавшая деревянная башня — «памятник затей Милорадовича». Имя Милорадовича связывалось (если не считать собственно пушкинских биографических ассоциаций с историей высылки поэта из Петербурга в 1820 году) с событиями 14 декабря и с сюжетом «Медного всадника»: именно он отговаривал бунтовать солдат на площади у памятника Петру (и был при этом застрелен Каховским) и являлся одним из тех двух генералов, которые в пушкинской поэме «пустились <...> // Спасать и страхом обуялый // И дома тонущий народ» (V, 141).

Упоминался в «Медном всаднике» и другой «герой» эпиграммы — Хвостов, и тоже в качестве официального поэта, певшего «бессмертными стихами несчастье невыходных берегов». Но и в стихах о Екатерингофе Хвостов не пожалел похвал для его основателя:

...Приятно вспомнить о П е т р е !
И суша и моря, лир звуки
Вещают громко о добре;
Воздвигли нам Алкида руки
Петрополь, ремесла, науки,
Гражданский чин, военный строй;
Наш П е т р — строитель, Царь, герой!¹⁴

В таком же духе был выдержан пассаж о Петре в болгаринской «Прогулке в Екатерингоф».¹⁵ Пушкинская же формула «самодержавие Петра» воспринимается как полемическая по отношению к верноподданическим панегирикам современников, совершавших литературные «прогулки» в столичное предместье. Заметим кстати, что ежегодное екатерингофское гулянье приурочивалось к очередной годовщине взятия русскими войсками шведской крепости Ниеншанц (1703) и потому становилось ещё и своеобразной данью памяти Петру.

В конце 1833-го — начале 34-го года (декабрь — март) Пушкин работает над статьёй «О ничтожестве литературы русской». В разных редакциях её несколько раз говорится о «мощном самодержавии Пет-

¹⁴ Хвостов Д. И. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 134. Разрядка автора стихов.

¹⁵ См.: Литературные листки. 1824. № 8. С. 305–307.

ра» (см.: XI, 497, 500), и эта формула как бы предвосхищает аналогичное выражение в написанной следом эпиграмме и выдаёт общее русло пушкинских размышлений в эту пору.

Около 29 мая 1834 года, когда не прошло ещё и месяца после появления в дневнике стихотворной «надписи», Пушкин пишет жене из Петербурга в Полотняный Завод: «Ты спрашиваешь меня о Петре? идёт помаленьку; скопляю матерьялы — привожу в порядок — и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок» (XV, 154). Но причём тут глагол «перетаскивать»? Я. Л. Левкович считала, что Пушкин, возможно, намекает на поиски места для памятников Петру I (1744), Суворову (1801) и «Румянцева победам» (1799).¹⁶ Действительно, два последних монумента перемещали в 1818 году, когда поэт жил как раз в Петербурге.¹⁷ Но Пушкин мог иметь в виду и события современные, откликаться на злобу дня. Не содержит ли в таком случае процитированный фрагмент письма намёк на постройку на новом месте триумфальных ворот, как бы переезжающих «с площади на площадь»? Показателен и «петровский» контекст в письме: Пушкин сообщает жене о ходе работы над «Историей Петра».

Всё это показывает, что записанная в пушкинском дневнике эпиграмма — не случайный экспромт. Она связана с важнейшими пушкинскими замыслами 30-х годов, так или иначе касавшимися петровской темы.

4. «И Милорадовича глупость»

Комментируя этот стих, М. И. Гиллельсон¹⁸ приводит отрывок из «Записок» Вигеля, описавшего «увеселительные занятия» петербургского военного генерал-губернатора в Екатерингофе. По распоряжению Милорадовича в парке были наняты дачи «для молодых актрис и воспитанниц», плясавших перед ним на балах.¹⁹ К. А. Кумпан соотносит финальную строчку «надписи» с затратой Милорадовичем крупной суммы казённых денег на украшение Екатерингофа, ссыла-

¹⁶ См.: Левкович Я. Л. Комментарии // Пушкин А. С. Письма к жене. Л., 1986. С. 165.

¹⁷ См.: Медерский Л. Архитектурный облик пушкинского Петербурга // Пушкинский Петербург: Сб. материалов. Л., 1949. С. 317–318.

¹⁸ См.: Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975. С. 766.

¹⁹ См.: Вигель Ф. Ф. Записки: В 2 т. М., 1928. Т. 2. С. 128.

ясь при этом тоже на Вигеля.²⁰ Но всё это трудно увязать с «глупостью» столичного градоначальника.

Возможно, Пушкин в раздражении воспринимает Екатерингоф как продолжение «свинского Петербурга» и потому называет глупцом его преобразователя. Но можно предложить более конкретную версию.

М. И. Пыляев сообщает, что Милорадович в знак благодарности за оду Хвостова в честь Екатерингофа «приказал, на вечные времена, повесить портрет поэта в зале вокзала, и долгое время посетители Екатерингофской ротонды любовались чертами певца Кубры с оригинальной подписью — Э Катерингофа Бард'»²¹.

Известно, что в 1828 году Пушкин посетил ресторан «Вокзал» в Екатерингофе.²² Возможно, это посещение было не единственным. Портрет Хвостова он наверняка видел, а если даже и нет, то, конечно, слышал о нём как об одном из петербургских курьёзов и несообразностей, которые нередко подмечал острый глаз автора дневника, «русского Данжо». Поэт, как известно, был обязан Милорадовичу тем, что не попал в молодости на Соловки. Едва ли он считал его глупцом (хотя факты самодурства генерал-губернатора известны), но распоряжение повесить портрет Хвостова никак не могло показаться умным. История с портретом примечательна для нас тем, что в ней соединяются Екатерингоф и имена Милорадовича и Хвостова. Она вполне отвечает содержанию и духу пушкинской эпиграммы. Кроме того, общая полемичность «надписи» по отношению к хвостовской оде позволяет и здесь видеть «ответ» стихотворцу, несколько «перебравшему» в своих похвалах генерал-губернатору: «Трофеем новым, мирным, ясным // Он в Петрограде славен стал...» (и т. д.)²³.

«Надпись к воротам Екатерингофа», как видим, тесно связана с пушкинским творчеством, полностью вписывается в него. Для четырёх стихов здесь слишком много собственно пушкинских параллелей и ассоциаций, в своей совокупности исключающих принадлежность эпиграммы другому лицу.

²⁰ См.: Русская эпиграмма: (XVIII — начало XX в.). Л., 1988. С. 605.

²¹ Пыляев М. И. Старый Петербург. СПб., 1903. С. 86.

²² См.: Эттингер П. Станислав Моравский о Пушкине: (Из записок польского современника поэта) // Московский пушкинист: Статьи и материалы. Т. II. М., 1930. С. 256–257.

²³ Хвостов Д. И. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 139.

К ИСТОЛКОВАНИЮ НАБРОСКА «СЕЙ БЕЛОКАМЕННЫЙ ФОНТАН...»*

Среди пушкинских автографов есть лист (ПД 117) с записью чернового стихотворного текста, имеющего следы очень значительной авторской правки. набросок не раз привлекал внимание текстологов, предлагавших разные варианты его прочтения¹; наконец, в «большом» академическом издании он был воспроизведён следующим образом:

Сей белокаменный фонтан,
Стихов узором испещренный,
[Сооружён и изваян]
< >
[Железный ковшик]
< >
[цепью прицепленный]
[Кто б ни был ты: пастух,
Рыбак иль странник утомленный],
Приди и пей. (Ш, 472)

Датировался набросок тоже различно. И. А. Шляпкин отнёс его к 1829 году, полагая, что текст этот связан с поездкой поэта на Кавказ. Исследователь отметил, что в написанном позже по кавказским впечатлениям «Путешествии в Арзрум» есть фрагмент, перекликающийся со стихами о фонтане: «Арзрум славится своею водою. Евфрат течёт в трёх верстах от города. Но фонтанов везде множество. У каждого висит жестяной ковшик на цепи, и добрые мусульмане пьют и не нахвалятся» (VIII, 477–478). Такую датировку, но уже предположительно, приняли Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский в описании рукописей поэта.² В «большом» академическом издании Т. Г. Зенгер (Цявловская) датировала набросок 1835–36 годами; в более позднем «гослитиздатовском» десятитомнике она уточнила свою позицию:

* *Впервые*: Четвёртая международная Пушкинская конференция: [Сб. докладов; На правах рукописи. СПб.; Ниж. Новгород, 1997.] С. 195–198.

¹ См.: Шляпкин И. А. Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1903. С. 9–10; Щёголев П. Е. Ненаписанные стихотворения А. С. Пушкина // Ист. вестник. 1904. Янв. С. 267–269; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 3 т., 6 ч. / Ред. В. Брюсов. Т. 1. Ч. 1. М., 1919. С. 312–313.

² См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 49.

«Написан, по-видимому, в 1835 г., когда Пушкин готовил отдельное издание «Путешествия в Арзрум»...»³

К вопросу о датировке мы ещё вернёмся; пока же обратимся к поэтической образности наброска, которая может дать ключ к истолкованию пушкинского замысла, и заодно — к его датировке.

Естественно, что комментаторы наброска пытались увязать его с реальными восточными впечатлениями поэта. «Колодцы на Востоке священны, — замечал В. Я. Брюсов, — и над ними обычно делается надпись из Корана по-арабски».⁴ Б. В. Томашевский полагал, что набросок являет собой «воспроизведение надписи на крымском фонтане (вероятно, на Гурзуфском)»⁵. Как невольное проявление воспоминаний о Крыме можно понять и рисунки в автографе наброска, воспроизводящие лодку и водную гладь. Между тем, нам представляется, что содержание наброска в любом случае не сводится к отражению конкретных реалий. Образ фонтана встречается у Пушкина многократно и в разном контексте, в том числе и в связи с темой Востока⁶. В ряде случаев, именно при разработке восточной темы, он обретает особый смысл — символизирует человеческую судьбу.

Этот образ является ключевым в поэме «Бахчисарайский фонтан». Один из описанных здесь фонтанов связан с темой жён Гирея. Уже отмечалось, что он как бы противопоставлен размеренному и однообразному порядку жизни в гареме. Смотреть «с детской радостью», «как рыба в ясной глубине на мраморном ходила дне — вот одна из немногих забав невольниц. Другое развлечение — гулять «при шуме вод живых над их прозрачными струями» (IV, 156). Ночью, когда «всё кругом <...> молчит»,

Одни фонтаны сладкозвучны
Из мраморной темницы бьют,
И с милой розой неразлучны
Во мраке соловьи поют... (IV, 163)

Фонтаны оказываются здесь в одном ряду с соловьями и розой, упоминание о которых, в соответствии с восточной традицией, вызывает ассоциации с влюблёнными. В образе фонтана соединены лю-

³ Цявловская Т. Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 2. 1974. С. 634.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / Ред. Валерия Брюсова. Т. 1. Ч. 1. С. 313.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Б. В. Томашевского. Изд. 4-е. Л., 1977–1979. Т. 3. 1977. С. 471.

⁶ См.: Тартаковская Л. «Люблю немолчный голос твой...»: Пушкин и Восток: сквозь призму традиционного образа // Звезда Востока. 1979. № 6. С. 151–155.

бовь, счастье — всё, чего лишены обитательницы гарема, могущие лишь смотреть на фонтаны со стороны, быть «вокруг» них, не сливаясь с символизируемой ими полнокровной жизнью: «Беспечно ожидая хана, // Вокруг игривого фонтана // На шёлковых коврах оне // Толпою резвою сидели...» (IV, 158)

Что касается фонтана в память Марии, то он воздвигнут «в углу дворца». Его уединённость аллегорически связывается с одиночеством польской княжны в чуждом ей мире. Представить героиню среди женщин, сидящих «вокруг игривого фонтана», невозможно. Фонтан её не игрив: вода в нём «каплет хладными слезами». Зато это её фонтан.

Эпиграф к поэме является своеобразной точкой пересечения эпической и лирической линий: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан, но иных уже нет, другие странствуют далече. *Сади*» (IV, 153).⁷ Фонтан гарема стал, в самом деле, ещё и темой пушкинской лирики. В стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1824) поэт «вопрошает» мрамор фонтана о судьбе Марии. Но особенно важен для нас относящийся к тому же году набросок:

Пока супруг тебя, красавицу младую,
Среди шести других ещё не заключил, —
Ходи к источнику могил
И черпай воду ключевую,
И думай, милая моя:
Как невозвратная струя
Блестит, бежит и исчезает —
Так жизни время <?> убегает,
В гареме так исчезну я. (II, 344)

Тематически набросок явно связан с написанной недавно поэмой, и в нём налицо та же параллель: человеческая судьба = водный источник.

Итак, вполне логичным будет предположение, что и в интересующем нас «ориентальном» наброске фонтан — как символический или аллегорический образ — должен воплощать человеческую судьбу. О какой и чьей судьбе может идти речь?

Автор стихотворного наброска заметил, что фонтан — «стихов узором испещрённый»; благодаря этому возникает мотив поэтического творчества.

⁷ Различные источниковедческие толкования эпиграфа см., например: *Ветловская В. Е.* «Иных уж нет, а те далече...» // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 104 – 123; *Нольман М. Л.* Саади или Цицерон?: Об одной необоснованной замене // Творчество Пушкина и зарубежный Восток: Сб. статей. М., 1991. С. 219–228.

Известный по античной культуре образ водного источника как источника вдохновения вошёл в русскую поэзию в XVIII веке и к пушкинской эпохе стал уже общим местом. Сам Пушкин обращался к нему и в раннем творчестве («Иппокрена» в послании «Батюшкову», 1815), и в зрелом: «Кастальский ключ волною вдохновенья // В степи мирской изгнанников поит» («В степи мирской, печальной и безбрежной...», 1827; III, 57). Поэтому обращение к подобному образу и в наброске «Сей белокаменный фонтан...» вполне органично для поэта.

В пользу понимания «фонтана» в связи с мотивом поэтического вдохновения говорит и намеченное в тексте наброска развитие образа. Обратимся к зачёркнутым стихам; то, что поэт от них отказался, не должно нас смущать — ведь в итоге он отказался и от всего замысла. В данном случае важен не конечный результат работы, а сам ход её.

«Стихов узором испещрённый» фонтан не просто «сооружён», но ещё «изваян». Для небольшого фонтана с «железным ковшиком» такая характеристика кажется слишком торжественной. «Изваять» можно не фонтан, а скорее памятник. Так в наброске оказываются сближены мотивы *судьбы поэта и памятника*. Это сближение подтверждается и следующими стихами: «[Кто б ни был ты: пастух, // Рыбак иль странник утомленный], // Приди и пей». В них совершенно отсутствует восточный колорит — хотя вообще содержанием наброска он как будто предполагается. Более того, «рыбак» — вовсе нетрадиционная фигура для пушкинских произведений на восточную тему. Складывается впечатление, что поэт и не стремится соблюдать восточный колорит, а этнографическая конкретика готова обернуться условностью, даже символикой, ведущей нас в область лирического сознания автора.

Такой подход был для Пушкина не нов. Ещё в «крымской» поэме образ фонтана «вообще теряет свою предметно-ориентальную данность, внешнюю восточную атрибутивность — он становится приметой внутренних, глубоко запрятанных эмоциональных движений, импульсов, душевных порывов самого поэта, выражением его лирического *—я*»⁸. Л. Тартаковская связывает такой подход с романтической ориентацией молодого поэта, впоследствии обратившегося к реальному Востоку и изобразившего восточные фонтаны уже в иной, сни-

⁸ Тартаковская Л. «Люблю немолчный голос твой...» С. 152.

женной тональности: «испорченный фонтан» с «заржавой железной трубкой» в «Отрывке из письма к Д.», «два тощие фонтана» в «Путешествии в Арзрум». Новые художественные задачи потребуют нового подхода к традиционному образу. В этом отношении набросок «Сей белокаменный фонтан...» — своего рода возврат к поэтизации хотя традиционной, но несущей в себе возможности нового для Пушкина смыслового наполнения образа.

Приведённые выше стихи о «пастухе» и «рыбаке» (вернёмся к ним) содержат мотив доступности источника любому человеку: «Приди и пей». Если соотнести его (мотив) с темой поэтического творчества, то набросок приведёт нас к пушкинскому «Памятнику», и своеобразным аналогом этих строк окажется третья строфа знаменитого стихотворения:

Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой,
И назовёт меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык. (III, 424)

В наброске же по-своему звучит мотив «народной тропы», проложенной к источнику (= памятнику).

Любопытный с этой точки зрения эпизод встречается в кавказском дневнике Пушкина 1829 года, легшем в основу «Путешествия в Арзрум». Автор описывает посещение крепости Минарет: «Я взобрался на то место, где уже не раздаётся голос муллы. — Там нашёл я несколько неизвестных имён, нацарапанных на кирпичах проезжими офицерами. — Суета сует. Гр. П[ушкин] последовал за мною. — Он начертал на кирпиче имя ему любезное — имя своей жены — счастливая — а я своё

Любите самого себя,
Любезный милый мой читатель».⁹

Пушкин в шутку приводит перефразированные строки «Евгения Онегина» (глава 4, строфа XXII). Готовя отрывок «Военная Грузинская дорога» для публикации в «Литературной газете» (1830, № 8), автор сохранил упоминание об именах, «нацарапанных на кирпичах славолюбивыми путешественниками»¹⁰, но о своей надписи — если она действительно имела место быть — не сообщил: вероятно, почёл неудобным. Так будет и позже, в полном тексте «Путешествия в Ар-

⁹ Цит. по: Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 21–22. Речь идёт о графе В. А. Мусине-Пушкине.

¹⁰ Цит. по: Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига: 1830 год. М., 1988. С. 108.

зрум». Но показательно то, что мотив поэтического «памятника» самому себе уже соотносился в его сознании — пусть в ироническом ключе — с восточной темой.

Итак, в наброске «Сей белокаменный фонтан...» Пушкин как бы проигрывает лирическую ситуацию «Памятника». Думается, параллель не только с «Путешествием в Арзрум», но и с «Памятником» делает (хотя бы косвенно) наиболее вероятной датировку наброска, предложенную Т. Г. Зенгер: 1835–1836. Такой текст мог возникнуть скорее всего в пору подведения итогов, когда поэт осмыслял значение сделанного им за свою творческую жизнь и воспринимал сделанное как памятник — «нерукотворный», аллегорический.

Почему же набросок не стал завершённым произведением? Можно предположить, что Пушкин, вообще не склонный к аллегоризму «поэт действительности», счёл, что открытый лирический манифест, каковым стал «Памятник», более полно и прямо выразит идею поэтического бессмертия. Мы не знаем, появился ли набросок до «Памятника» или после него, но в любом случае после написания пушкинского поэтического завещания он был уже как бы не нужен своему автору.

ОБ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ВОДЫ ГЛУБОКИЕ...»*

Среди пушкинских рукописей сохранился маленький клочок бумаги (ПД 247), служивший поэту, видимо, закладкой книги (фотокопия позволяет увидеть, что один край его темнее)¹. На этом клочке записан следующий текст:

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут. (III, 471)

После характерной для Пушкина черты, означающей завершение произведения, идёт начальная строка следующего текста. Но прочитать её невозможно: именно на ней листок оборван.

Стихотворение, введённое в научный оборот в 1930 году², до сих пор не вызывало более или менее аргументированных попыток его истолкования. Между тем, неясности начинаются уже с датировки: диапазон её в комментариях довольно широк. Так, в указанном издании 1930 года оно напечатано М. А. Цявловским под шапкой «1820-ые годы» (и, кстати, в разделе «Dubia»); в «большом» академическом Н. В. Измайлов отнёс стихи предположительно к 1833–1835 годам (см.: III, 1292); наконец, Т. Г. Цявловская датировала их 1836 годом³. При этом никто из комментаторов свою датировку не аргументировал. Разночтения сами по себе объяснимы: характер автографа, отсутствие очевидного контекста затрудняют датировку стихов.

Не истолкован и сам смысл этого наброска. Лишь в одной статье попутно, но, как мы убедимся ниже, проницательно было замечено: «Пушкин писал эти стихи в 1835 году (мы видели, однако, что точной датировке они не поддаются — *А. К.*), а коли так, то мы обязаны допустить, что речь идёт в них в том числе и о... Боге, о религиозных

* *Впервые*: Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. Вып. 1 (40). СПб., 1999. С. 177–182.

¹ См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 95.

² См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т., 12 кн. / Под общей ред. Д. Бедного и др. М., 1930–1831. (Прилож. к журн. «Красная Нива» на 1830 год.) Т. 2 / Под ред. М. А. Цявловского. 1930. С. 222.

³ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 2. С. 537.

ценностях, причастность к которым и дарит возможность стройной, изнутри упорядоченной жизни»⁴.

Приблизить к пониманию смысла стихотворения может обращение к его источнику, никем из комментаторов не указанному. Это действительно религиозный текст — библейская «Книга притчей Соломоновых», некоторые фрагменты которой текстуально перекликаются с пушкинским стихотворением: «Слова уст человеческих — глубокие воды; источник мудрости — струящийся поток» (18: 4); «Помыслы в сердце человека — глубокие воды, но человек разумный вычерпывает их» (20: 5). В церковнославянском переводе Библии, источнике текста для Пушкина, в обоих этих случаях словосочетание читается, правда, в единственном числе: «вода глубока», — но контекст его, конечно, всё тот же: тема «премудрости». В «Книге притчей...» она является вообще ключевой и звучит начиная уже с первой главы: «Премудрость возглашает на улице, на площадях возвышает голос свой...» (1: 20), и далее. Ей посвящены и второканонические «Книга Премудрости Соломона» и «Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова». По Священному Писанию, премудрость — понятие универсальное: она даёт возможность «иметь славу в народе», быть «проницательным в суде», «достигнуть бессмертия» (Прем. 8: 10, 11, 13), и так далее. Но, помимо прочих преимуществ, премудрость даёт и возможность «тихой» жизни: «Войдя в дом свой, я успокоюсь ею: ибо в обращении её нет суровости, ни в сожитии с нею скорби, но веселие и радость» (Прем. 8: 16).

Итак, и метафорические «глубокие воды», и сама тема мудрости («премудрости») восходит у Пушкина к Ветхому Завету, прежде всего — к книгам «премудрого» царя Соломона. Пушкин в своей поэтической миниатюре импровизирует по мотивам ветхозаветного автора. Вероятно, и сама поэтическая форма её — строго симметричная двухчастная параллельная композиция — восходит к Библии, где такой приём используется очень часто, например, в той же «Книге притчей Соломоновых»: «...праведные будут жить на земле, и непорочные пребудут на ней; а беззаконные будут истреблены с земли, и вероломные искоренены из неё» (2: 21–22); «Путь глупого прямой в его глазах; но кто слушает совета, тот мудр. У глупого тотчас же выкажется гнев его, а благоразумный скрывает оскорбление» (12: 15–16), и так далее.

⁴ Тихомиров С. В. Забыв и рошу и свободу: О религ. теме в литературе и кинематографе последних десятилетий // Лит. обозрение. 1992. № 10. С. 82.

О Соломоне Пушкин вспоминал неоднократно. Так, ещё в «Руслане и Людмиле» он сравнивал сад Черномора с теми садами, «которыми владел царь Соломон». Но Соломон привлекал поэта не просто как библейский герой, а прежде всего как библейский автор.

В 1825 году Пушкин написал два «подражания» «Книге Песни Песней Соломона» — «Вертоград моей сестры...» и «В крови горит огонь желанья...» Над вторым из них он начал работать ещё в 1822 году, выписав предварительно соответствующий фрагмент «Песни Песней»⁵.

19 октября 1828 года, на праздновании очередной лицейской годовщины, Пушкин вёл протокол и отметил в нём пение «Песни о царе Соломоне» Дельвига:

Друзья, поверьте, не грешно
Любить с вином бокал:
Вино на радость нам дано —
Царь Соломон сказал.
Будь свят его закон!
Солгать не смел бы так в Библии дерзко
Мудрец и певец Соломон!⁶

В шуточных стихах Дельвига действительно обыгрывались некоторые места из книг Соломона (см.: Притч. 31: 4–8; Прем. 2: 7). Очевидно, в пушкинском кругу Соломон воспринимался и так — вполне в лицейском духе. Естественно, что очередной сбор лицеистов настраивал их на игривый по отношению к ветхозаветному автору тон.

Но в этих стихах Дельвига Пушкин должен был услышать и другой важный для себя мотив: «Солгать не смел бы так в Библии дерзко...» «Дерзость» Соломона обретает особый смысл в свете истории с поэмой «Гавриилиада», разгар которой приходится как раз на октябрь 1828 года.

В 1836 году, читая в русском переводе книгу С. Пеллико «Об обязанностях человека» и готовя рецензию на неё для «Современника», Пушкин должен был обратить внимание на эпиграф, взятый из церковнославянского текста «Книги Премудрости Соломона»: «Правда бо бессмертна есть» (1: 15). Известно, что в последние годы своей жизни Пушкин был особенно внимателен к христианской проблематике, что отразилось в «Страннике», «Полководце», «каменноостров-

⁵ См.: Рукою Пушкина: Несобр. и неопубликов. тексты. М.; Л., 1935. С. 32.

⁶ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 130–131; см.: Рукою Пушкина. С. 734, 736.

ском цикле», в критико-публицистических выступлениях на страницах «Современника».

Вероятно, Соломон привлекал Пушкина как поэт, у которого он в разные эпохи своей жизни находил то, что в настоящее время ему более созвучно. Когда-то это была любовная поэзия («Книга Песни Песней»); теперь же ветхозаветный автор интересен ему другими своими книгами, исполненными высокого этического пафоса и жизненной мудрости (ср., например, с «каменноостровским циклом» 1836 года).

Однако Пушкин мог испытывать и «фамильный» интерес к Соломону. Одна из известных поэту версий происхождения его прадеда, Абрама Ганнибала, возводила его к знатному — возможно, царскому — африканскому роду (см. примечание 11 в первом издании первой главы «Евгения Онегина»). В Эфиопии же ещё в XIV веке возникла легенда о том, что царствующая династия происходит от Менелика I, сына Соломона и царицы Савской. Если Пушкин знал эту легенду, то мог считать себя... потомком Соломона. Но в любом случае он должен был ощущать свою историческую связь с библейским царём.

В 30-е годы у Пушкина всё чаще встречаются произведения, в которых фигура главного героя обретает автобиографический подтекст — но без того откровенного автобиографизма, который был свойствен романтическому искусству и который сам Пушкин считал слабым местом, например, байроновского творчества. В таких произведениях как уже упоминавшиеся «Странник», «Полководец» (оба — 1835), статьи «Александр Радищев», «Вольтер», «Песнь о полку Игореве» (все — 1836) и других объективное содержание — судьба того или иного человека — органично сочетается с автобиографическими аллюзиями; перекося в ту или иную сторону нет. Важно, что таким героем часто оказывается именно писатель: благодаря этому пушкинский подтекст ощущается в большей степени. Не мог ли и Соломон оказаться в этом ряду благодаря тому, повторим, что поэтическая эволюция самого Пушкина в какой-то момент была осознана им на фоне «эволюции» Соломона? Библейская хронология, какой бы она ни была, здесь совершенно не важна — важна хронология пушкинского восприятия книг и самой фигуры ветхозаветного писателя.

Неизбежен вопрос: в какой мере пушкинская вариация на библейскую тему может считаться жизненным кредо самого поэта?

О «тихой» жизни Пушкин пишет в 30-е годы неоднократно. Она видится ему целью «побега в обитель дальнюю трудов и чистых нег» («Пора, мой друг, пора...», 1834). Но в этой мечте у Пушкина обычно угадывается оттенок несбыточности — и не только потому, что такой «побег» был невозможен биографически. Здесь важны и творческое, и мировоззренческое объяснения. Так, в наброске 1833 года он пишет:

В славной, в Муромской земле,
В Карачарове селе
Жил-был дьяк с своей дьячихой.
Под конец их жизни тихой
Бог отраду им послал —
Сына им он даровал. (III, 469)

Нетрудно представить, что судьба сына мыслится автором как насыщенная драматическими событиями, контрастная по отношению к «тихой» жизни родителей.

Ещё более отчётливо это просматривается в крупных произведениях — «Медном всаднике» и «Капитанской дочке». Идиллическая «тихая» жизнь разрушается в катастрофических потрясениях. Она непрочна и овеяна литературными клише, поэтому нередко воспринимается иронически, хотя Пушкину этот жизненный уклад во многом и симпатичен.⁷

Но, помимо этого, он проникается и поэзией вызова, противостояния: «Есть упоение в бою...» Такова поэтическая диалектика, лежащая в основе его художественного мира. По известному выражению, Пушкин — «наше всё». Стихотворение «Воды глубокие...» запечатлело лишь одну грань этого «всего». Не потому ли поэт не стал его печатать — хотя, по-видимому, и считал завершённым?

Но возможно и другое, более конкретное объяснение. В творчестве Пушкина немало небольших набросков, которые можно назвать «маргинальными» по отношению к крупным, центральным произведениям писателя. В этих набросках — иногда заранее, иногда «задним числом» — проигрываются ситуации, мотивы, разрабатываемые в произведениях первого ряда. Таков, например, набросок «Пока супруг тебя, красавицу младую...» по отношению к «Бахчисарайскому фонтану» (см. предыдущую статью в данном сборнике) или «Везувий

⁷ См.: Хаев Е. С. 1) Идиллические мотивы в «Евгении Онегине» // Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи; Заметки; Воспоминания. Ниж. Новгород, 2001. С. 59–79; 2) Идиллические мотивы в произведениях Пушкина 1820–1830-х годов // Там же. С. 95–110.

зев открыл...» по отношению к «Медному всаднику»⁸. Сами по себе они становятся «не нужны» автору, когда он исчерпывает тему в крупных произведениях, поэтому он к ним уже не возвращается — даже если они представляют собой завершённый текст, как в нашем случае. Стихотворение «Воды глубокие...» могло быть «сателлитом», например, «Капитанской дочки», и тогда вполне логичной выглядит датировка его серединой 30-х годов.

Но мы видели, что оно представляет и самостоятельный интерес, добавляя ещё один штрих к сложной и пока ещё недостаточно исследованной картине пушкинского восприятия «вечной книги».⁹

⁸ См.: *Лотман Ю. М.* Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // *Лотман Ю. М.* Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 131–142.

⁹ Существует и другая, появившаяся вслед за нашей и полемическая по отношению к ней, версия происхождения наброска — см.: *Белоусов А. Ф.* Источник «Вод глубоких...» // *Время и текст: Ист.-лит. сб.* СПб., 2002. С. 118–120. Автор этой заметки возводит пушкинские стихи к одному из поэтических текстов «Французской антологии» 1816 года, которая, по его мнению, «должна была быть знакома поэту».

МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ*

«С коня калмыцкого сваясь»

Давно замечено, что в образе Зарецкого в «Евгении Онегине» угадываются черты Фёдора Толстого-Американца, известного бретёра и дуэлянта.¹ Но и видеть в этом персонаже прямого двойника графа было бы неверно. Ю. М. Лотман полагал, что даже если Толстой является прототипом Зарецкого, то Пушкин «подверг черты реального прототипа существенной переработке»². Действительно, есть в пушкинской характеристике героя строки, с личностью Толстого никак не связанные — например, вот эти, касающиеся участия Зарецкого в войне двенадцатого года:

...И то сказать, что и в сраженьи
Раз в настоящем упоеньи
Он отличился, смело в грязь
С коня калмыцкого сваясь... (VI, 119)

«Эти детали, — замечал комментатор, — не имеют отношения к реальной биографии Толстого-Американца, который являлся преобразованным (т. е. гвардейским пехотным) офицером и никогда в плену не бывал».³ Но значит ли это, что эпизод полностью вымышлен поэтом? Не стоит ли за ним какое-то другое реальное лицо?

В первом номере журнала «Литературные листки» за 1824 год был напечатан очерк Фаддея Булгарина «Военная жизнь. Письмо к Н. И. Гречу». Булгарин описывает военные действия в Пруссии в 1806 году. В очерке есть любопытный для нас эпизод: «Снова залп — и одно ядро повергло наповал моего коня, а меня на десять шагов отбросило в сторону. Взглянул — и вижу огромную неприятельскую колонну, несущуюся прямо на меня. Ужасная минута! Вскочить на ноги и просить пощады, или подвергнуть себя опасности быть раздавленным конскими копытами? Некогда было рассуждать. Я машинально подкатился к бревну, лежавшему от меня в двух шагах, и, за-

* *Впервые соответственно*: Литература: Прилож. к газ. «Первое сентября»: [Спец. вып., посвящ. «Евгению Онегину»]. 1993. № 23–24. С. 7; Коломенская правда. 1999. № 14. 29 янв.; Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1995. С. 115–120.

¹ Сводку данных на этот счёт, а также историко-культурный комментарий к образу Зарецкого см.: *Викторович В. А.* Зарецкий // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1999. С. 439–442.

² *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 288.

³ Там же. С. 290.

кутавшись в шинель, ожидал смерти. Но Провидению угодно было меня спасти. Несколько сот всадников перескочило через меня, и ни одним копытом меня не задело».⁴

Эпизод был замечен. В 1825 году в «Дамском журнале» за подписью «Вл. Ел.» (скрывавшей, скорее всего, имя П. А. Вяземского) появилась якобы присланная из Пензы эпиграмма «На некоторое падение с лошади и в общем мнении»:

Фиглярин рад сказать, что был кавалеристом;
Фиглярин рад прослыть хорошим журналистом, —
Не обличу его в лганье, —
Быть так! Но на коне он смотрит журналистом,
В журнале ж рубит смысл лихим кавалеристом
И выезжает на вранье.⁵

Эта история, конечно, была известна и Пушкину. В середине 20-х годов (а шестая глава «Онегина» пишется в 1826-м) заметно «поправевший» после 14 декабря Булгарин уже выделяется своими нападениями на писателей пушкинского круга, хотя и не решается пока открыто воевать с самим поэтом. Показательна, например, его рецензия на поэмы Баратынского «Пирры» и «Эда» в «Северной пчеле» (1826, 16 февраля), где Булгарин, не оставив камня на камне от разбираемых произведений, одновременно льстиво хвалит Пушкина. При дружеских в ту пору отношениях Пушкина и Баратынского такая похвала кажется весьма двусмысленной. Современники раскусили эту тактику: «Врагов своих не мог он фонарём прижечь, // То хоть надеется, что, подслужась, обсалит» (П. А. Вяземский, 1824 или 1825)⁶.

Эпизод падения с лошади — конечно, лишь внешний сигнал, а сходство гораздо глубже. О Булгарине напоминает сам нравственный облик Зарецкого. Во время военных действий герой

французам
Достался в плен: драгой залог!
Новейший Регул, чести бог,
Готовый вновь предаться узам,
Чтоб каждым утром у Вери
В долг осушать бутылки три. (VI, 119)

Известно, что Булгарин служил в наполеоновской армии (и оказался, кстати, в прусском плену). Это обстоятельство было предметом колких нападок со стороны современников. «Против отечества давно

⁴ Булгарин Ф. Военная жизнь: Письмо к Н. И. Гречу // Лит. листки. 1824. № 1. С. 20.

⁵ Дамский журнал. 1825. № 16. С. 138.

⁶ Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975. С. 282.

ль служил злодею, // А «Сын отечества» теперь он издаёт»⁷, — писал в ноябре 1824 года А. Е. Измайлов, имея в виду журнал Греча и Булгарина. Беспринципность журналиста, ставшая очевидной уже в середине 20-х годов, пародийно отзывается в продажности Зарецкого, для коего плен — всего-навсего счастливая возможность выпить в долг.

Образ Зарецкого, видимо, нельзя свести к одному прототипу. Но его собирательный характер не мешает видеть в нём черты реальных людей, в том числе и Фаддея Булгарина.

«Прими сей череп, Дельвиг...»

«Послание Дельвигу», опубликованное в альманахе «Северные цветы на 1828 год» под первоначальным названием «Череп», писалось летом и осенью 1827 года. По свидетельству Андрея Дельвига, двоюродного брата адресата стихотворения, оно имеет реальную основу: приятель Пушкина Алексей Вульф привёз ему из Риги похищенный поэтом Н. Языковым череп якобы предка его друга, барона Дельвига. Пушкин же затем подарил череп и навеянные им стихи самому Антону Дельвигу.⁸

Стихи содержат шуточный рассказ о том, как один студент, «идеолог и филолог», подбил кистера (причетника лютеранской церкви) на кражу скелета одного из «высокородных» покойников. Скелет был необходим ему как

Предмет, философам любезный,
Предмет приятный и полезный
Для глаз и сердца... (III, 70)

Затея удалась, но в городе узнали о похищении: «преступный кистер лишился места, а студент принуждён был бежать из Риги» и, «разобрав опять барона, раздарил он его своим друзьям <...> Мой приятель Вульф получил в подарок череп и держал в нём табак» (Пушкин переходит на прозу, добиваясь ещё большего эффекта снижения высокой поэтической темы смерти в шуточном дружеском послании).

Литературные источники послания известны — они обыграны в самом его тексте. Это эпизод с черепом шута в «Гамлете» и стихи Байрона и Баратынского на эту тему. Но, думается, оно было навеяно не только «подарком» Вульфа и литературными впечатлениями.

⁷ Там же. С. 238.

⁸ См.: Дельви́г А. И. Полвека русской жизни: 1820 – 1870: [Воспоминания. Т. 1.] М.; Л., 1930. С. 94–95.

2 августа 1827 года Антон Дельвиг, находящийся в Ревеле вместе со всей семьёй и с Пушкиными (родителями и сестрой поэта), пишет Н. И. Гнедичу: «По приказанию вашему был я в гостях у герцога дю-Круа. Он лежит в церкви Николая <...> В узкой келье, освещённой готическим, разноцветным окошком, лежит он, завернувшись в чёрнобархатную альмавиву, в шёлковых чулках, в белых изорванных перчатках, в кружевном галстуке и в длинном парике. Ростом высок, ногти длинные, аристократические, лицом похож на Сергея Львовича (Пушкина — А. К.), но несколько поважнее, физиономия спокойная, и кажется, не внимающая пронзительному, плебейскому воплю его заимодавцев. — Вот каков герцог дю-Круа, с которого кистер для каждого стаскивает парик, показывает его природные, белокурые волосы и которого бьёт в голову и теребит за сухие складки грудной кожи. Злополучный вельможа был должен только восемьдесят тысяч рублей. <...> Его выставили на мороз генварский, он промёрз и после долго стоял непохороненный в погребке, наполненном селитренными испарениями, окаменел и сто двадцать лет спокойно переносит обиды кистера и холодное любопытство, смех и жалость разнохарактерных путешественников».⁹

Добавим, что герцог де Круа был потомком венгерских королей; будучи на русской службе, он оказался пленён шведами в сражении под Нарвой в 1700 году, потому и жил в Ревеле. За ним действительно числились большие долги: из-за этого тело его осталось непогребённым.¹⁰

Сходство описанных в стихотворении Пушкина и в письме Дельвига ситуаций очевидно. Помимо «судьбы» останков и сопровождающих её деталей, их (ситуации) связывает шутливая манера. Нет ли прямой связи между пушкинскими стихами и рассказанным в письме Дельвига эпизодом?

31 июля в письме к Дельвигу в Ревель Пушкин сообщает о своей работе над «посланием к тебе о черепе твоего деда» (XII, 334). Это как минимум второе письмо поэта другу в Ревель. 17 июля С. М. Дельвиг пишет своей подруге А. М. Карелиной: «Пушкин только что прислал моему мужу отрывок из 4-ой песни — «Негина» для «Северных Цветов» ближайшего года...»¹¹ Конечно, стихи не могли

⁹ Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 327–328.

¹⁰ См.: Русский биографический словарь. [Т. 9:] Кнаппе – Кюхельбекер. СПб., 1903. С. 445.

¹¹ Цит. по: Модзалевский Б. Л. Пушкин, Дельвиг и их петербургские друзья в письмах С. М. Дельвиг // Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929. С. 213.

быть присланы без письма. Дельви́г, надо полагать, ответил, иначе Пушкин в следующем письме (том самом, от 31 июля) непременно попенял бы ему за молчание. Можно предположить, что в этом, не дошедшем до нас, письме, Дельви́г описал другу посещение церкви святого Николая, которое произошло не позднее 1 июля. Именно этим числом датируется другое письмо С. М. Дельви́г к Карелиной, где она тоже рассказывает об этом посещении.¹² Судя по тому, что оба супруга довольно подробно описывают необычного покойника, этот эпизод был одним из самых впечатляющих в их ревельском времяпрепровождении и вполне заслуживал того, чтобы попасть в письмо Пушкину.

В «Послании...» несколько раз упомянут *кистер*. Это слово у Пушкина больше нигде не встречается; оно не принадлежало русскому языковому обиходу, и поэт мог узнать его лишь из какого-то особого источника. Трудно предположить, что в пересказанной Пушкину уже из вторых уст (похитивший череп Языков — затем Вульф) истории сохранилось это специфическое слово: оно непременно превратилось бы в свой русский синоним типа «служитель». Поэт мог встретить слово «кистер» именно в письме Дельви́га: ведь тот, кто употребил его в письме Гнедичу, вполне мог употребить и в письме Пушкину. Дельви́г был выходцем из лютеранской семьи, поэтому слово было ему хорошо известно. Если всё это так, то замысел стихотворения о черепе мог быть подсказан, помимо прочего, ещё и не дошедшим до нас ревельским письмом Дельви́га Пушкину.

Но даже если Дельви́г и не писал об этом поэту, у Пушкина могли быть другие источники сведений о герцоге де Круа. Во-первых, его «гробница» описана — и тоже с упоминанием кистера — в книге А. Бестужева (Марлинского) «Поездка в Ревель».¹³ В своё время Н. И. Черняев отметил её как один из источников сведений поэта о быте лифляндского рыцарства.¹⁴ Но эта книга, вышедшая в 1821 году, могла быть и неизвестна Пушкину, и к тому же в 1827 году она была далеко не новинкой, чтобы он вдруг заглянул в неё, да ещё в Михайловском, где писалось «Послание...» Во-вторых, тело герцога видел в 1825 году ещё один пушкинский друг, Вяземский, тогда же описавший его в письме к жене от 10–11 июля — тоже, кстати, в шутовском

¹² См. там же. С. 211.

¹³ См.: Бестужев А. Поездка в Ревель. СПб., 1821. С. 87–88.

¹⁴ См.: Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 399–402.

тоне¹⁵. Вяземский отдыхал в то лето в Ревеле одновременно с родителями и сестрой Пушкина (как в 1827-м — Дельвиги), которым такая местная достопримечательность была, разумеется, известна. Думается, сам круг этих лиц (ближайшие родственники и ближайшие друзья) исключает возможность незнания поэта о необычной гробнице. В таком случае история де Круа непременно всплыла в его памяти, когда родные и Дельвиги оказались в Ревеле. В свою очередь, Ревель и описанная в «Послании...» Рига, два прибалтийских города, легко ассоциировались друг с другом в сознании поэта. Скорее всего, сведения о де Круа дошли до него не из литературных источников, а от близких людей, был ли то Дельвиг, Вяземский или родные. Но, на наш взгляд, в любом случае история «злополучного вельможи», воспринятая Пушкиным и его друзьями в шутовском духе, имеет отношение к творческой истории «Послания к Дельвигу».¹⁶

«Развратник радуюсь клеветет...»

Так называемая «последняя тетрадь» Пушкина содержит стихотворный набросок, зачёркнутый самим поэтом:

Развратник радуюсь клеветет,
Соблазн по городу гремит,
А он, хохоча, рукоплещет. (III, 1308; ПД 846. Л. 43)

В автографе набросок «вклинивается» в текст стихотворения «На выздоровление Лукулла» (1835), памфлета на графа С. С. Уварова, поэтому долгое время исследователи, начиная с первого публикатора наброска П. И. Бартенева, связывали его с этим произведением, считали относящимся к нему черновиком¹⁷. Набросок действительно отчасти близки этим стихам, но только тем, что в одном случае «друзья,

¹⁵ См.: Остафьевский архив князей Вяземских. Т. V. Вып. 1. СПб., 1909. С. 56.

¹⁶ Не можем отказать себе в том, чтобы привести полный текст стихотворения А. Кушнера «На месте Дельвига подарок бы не принял...» (2011), написанного как вариация на тему пушкинского «Послания...»: «На месте Дельвига подарок бы не принял, // Хотя и пушкинский, а всё-таки б вернул! // Держать за пепельницу череп из гордыни, // Смеясь над вечным сном, да кто бы ни уснул! // Или, отмыв его, в пристойную оправу // Взяв, пить вино в пиру из чаши гробовой? // Антон Антонович жестокою забаву // Отверг — и строчкой не ответил ни одной. // Ни стихотворного ответа на посланье, // Ни слова где-нибудь в письме... Такой ответ, // Такое полное, глубокое молчанье // Красноречивее. Нет слов. И, правда, нет. // А года через три, когда загробной тенью // «Мой милый Дельвиг» стал, наверное, тогда // С тоской и горечью своё стихотворенье // Припоминал поэт, беда, — шептал, — беда» (Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 29).

¹⁷ См.: Бартенев П. И. Из рукописей Пушкина // Рус. архив. 1881. Кн. III. № 6. С. 472; Пушкин А. С. Соч. / Ред. П. А. Ефремов. Т. VIII. СПб., 1905. С. 369; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т., 6 ч. / Ред. В. Брюсов. Т. 1. Ч. 1. М., 1919. С. 370.

в ладони хлопая, ликують», а в другом «он, хохоча, рукоплещет», а также ритмически и интонационно. Для утверждения о прямой связи между ними этого, на наш взгляд, недостаточно. И мы согласны с С. М. Бонди, посчитавшим принадлежность наброска стихотворению «На выздоровление Лукулла» маловероятной¹⁸.

В «большом» академическом издании набросок датируется концом октября — началом ноября 1835 года. Эту датировку уточнила Н. Н. Петрунина, обратившая внимание на соседство на одной странице тетради стихотворного наброска и предшествующей ему первой фразы ненаписанной статьи о романе Лажечникова «Ледяной дом»: «На днях прочитал я новый роман Лажечникова». Исследовательница сблизила замысел статьи с письмом Пушкина Лажечникову от 3 ноября 1835 года и отнесла запись о романе ко времени около этой даты. По наблюдению Н. Н. Петруниной, начало статьи и стихотворный набросок (по традиции соотнесённый ею с антиуваровскими стихами) возникли в один день.¹⁹ Стало быть, и набросок «Развратник радуясь клеветет...» появился около 3 ноября.

С. Л. Абрамович предполагала, что он относится не к ноябрю 1835, а к ноябрю 1836 года, и связан с предысторией последней пушкинской дуэли. По мнению исследовательницы, строки наброска «невозможно датировать по положению в тетради, так как они написаны вверху страницы карандашом и не связаны с соседними текстами. Но по тону и смыслу они кажутся прямым откликом на то, что происходило именно в эти дни»²⁰. Но, во-первых, последние записи в тетради относятся к августу 1836 года²¹, а затем Пушкин в ней уже не работал. Во-вторых, в пушкинском поэтическом творчестве вообще нет никаких прямых следов дуэльной истории, и это явление, наверно, ещё должно быть изучено с точки зрения психологии творчества. В-третьих, набросок легко соотносится с настроением поэта не только в ноябре 1836, но и в ноябре 1835 года. В конце октября 35-го он пишет П. А. Осиповой по поводу своих семейных обстоятельств (болезнь

¹⁸ См.: Бонди С. М. Из «последней тетради» Пушкина // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-худож. проблематика. Л., 1974. С. 394–395. Статья написана в 1934 г.

¹⁹ См.: Петрунина Н. Н. Два замысла Пушкина для «Современника» // Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 142–143.

²⁰ Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году: (Предыстория последней дуэли). Л., 1985. С. 144. В отличие от исследовательницы, мы не имели доступа к пушкинскому автографу и работали лишь с фотокопией его.

²¹ См.: Бонди С. М. Из «последней тетради» Пушкина. С. 384.

матери, нехватка денег, светские толки вокруг домашних дел Пушкиных): «...я исхожу желчью и совершенно ошеломлѐн» (XVI, 375; ориг. по-франц.). Желчное настроение могло подсказывать поэту тон стихов, вести творческую мысль к теме «разврата» и «клеветы», свойственных окружавшей его светской жизни. Что касается соседства наброска с началом статьи о романе Лажечникова, то на этом следует остановиться особо.

Намеченная в стихах ситуация перекликается с сюжетом «Ледяного дома». Любовь главных героев романа — Волынского и Мариорицы — до времени остаётся тайной для окружающих. Когда же враги кабинет-министра начинают догадываться об этой его сердечной склонности, то пытаются использовать «слабое место» противника в своей политической игре: «О! этот случай золотой, чтобы очернить соперника и врага в глазах государыни...» Бирон перехватил записку Волынского к возлюбленной, и «радость до того им овладела, что руки у него затряслись. —*Развращать* во дворце... любимицу государыни?... Этого довольно, чтобы сгубить соперника!..»²² Временщик лицемерно поучает доставившего записку пажа: «*Разврат* не должен быть терпим. <...> Не учишь этому, когда вырастешь». Показательна авторская сентенция: «Не учишь!.. Лукавец!.. А сам *развращал* дитя ремеслом шпионства и страстными выражениями, которые заставлял списывать». Ниже слова Бирона о жене Волынского, обращѐнные к Мариорице в присутствии Анны Иоанновны, будут названы «*ножом клеветы*» (курсив везде наш — А. К.).²² Императрице по тактическим соображениям пока не говорят об этой любви, и Волынский постоянно ощущает себя под дамокловым мечом: в любую минуту он может быть разоблачѐн. Между тем круг персонажей, посвящённых в эту историю, расширяется.

Таким образом, в романе Лажечникова звучит и мотив «радостно клеветующего развратника», и мотив «гремящего по городу соблазна», то есть слухов. Вполне вероятно, что набросок возник под впечатлением от только что прочитанного романа.

Но возможная связь стихов с романом ещё не исчерпывает их смысла. Непрояснѐнным остаётся пока третий стих: «А он, хохоча, рукоплещет». Если пытаться объяснить его тоже в связи с «Ледяным домом», то возникает неувязка. Противительный союз «а» означает, что речь идёт о герое, каким-то образом противопоставленном и

²² Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 72, 75, 233.

«развратнику», и тем, кто распространяет по городу сплетню. Получается, что это должен быть «положительный» герой, беспечно реагирующий на клевету о себе, что не очень логично.

В поведении упомянутого здесь героя сочетаются «хохот» и «рукоплесканье». Такое сочетание встречается у Пушкина ещё раз в позднейшем «Подражании италиянскому»:

Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага
И шумно понесли к проклятому владыке,
И сатана, привстав, с веселием на лике... (III, 418; курсив наш)

У Пушкина вообще *хохот*, *смех* нередко связываются с темой бесов, будь то хохот «ужасного сатаны» в наброске «Где слёз во мраке льются реки...» (см.: II, 469) или «веселие великое чертей» (стихотворение «И дале мы пошли...»). Такое восприятие смеха восходит к христианской традиции. Показательный пример — «Повесть о Савве Грудцыне»; в пушкиноведении отмечалось, что с её сюжетом перекликаются сюжеты написанного В. П. Титовым по устному рассказу Пушкина «Уединённого домика на Васильевском» и даже «Пиковой Дамы» (правда, пока неясно, каким путём эта повесть пришла к Пушкину: в его время она ещё не было опубликована. Но здесь возможна и какая-то устная традиция)²³. В «Повести о Савве Грудцыне» бес несколько раз предстаёт то улыбающимся, то смеющимся; в «Уединённом домике...» же бесу свойствен «адский смех», «дикий хохот».

Явная ориентация Пушкина — особенно позднего, очень внимательного к христианской проблематике — на такое восприятие смеха ощущается и в наброске 1835 года, в его третьем стихе. Но что это даёт для понимания пушкинского замысла?

1821–23 годами предположительно датируется план пушкинской повести, имеющей редакторское название «Влюблённый бес»:

«Москва в 1811 году —

Старуха, две дочери, одна невинная, другая романтическая — два приятеля к ним ходят. *Один развратный*; другой в.<люблённый> б.<ес> (курсив наш, далее пушкинский — *А. К.*). В.<люблённый> б.<ес> любит меньшую и хочет погубить молодого человека — Он достаёт ему деньги, водит его повсюду — [*бордель*]. Наст<асья> —

²³ См.: Смирнов И. П. «Уединённый домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудцыне» // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 207–214; Званцева Е. П. Об истоках сюжета повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 82–90. Вторая работа во многом повторяет первую, но ссылок на предшественника автор не делает.

вдова ч.<ертовка> <?> Ночь. Извозчик. Молод.<ой> чел.<ек>. Ссорится с ним — старшая дочь сходит с ума от любви к в.<люблённому> б.<есу>» (VIII, 429).

В 1825 году в Тригорском поэт рассказывает «сказку про Чёрта, который ездил на извозчике на Васильевский остров»²⁴. Три года спустя этот же рассказ звучит у Карамзиных, где его и слышит Титов. Здесь действует та же пара героев. Заметим, что ещё в 1826 году в списке задуманных Пушкиным произведений появляется запись «Влюблённый бес».²⁵ Можно предположить, что стихотворный набросок 1835 года стал новой попыткой реализовать давний, уже не раз занимавший сознание поэта, замысел.²⁶ В таком случае «развратник» из пушкинского наброска ассоциируется с «развратным» молодым человеком из плана повести, а тот герой, что «хохоча, рукоплещет» — с самим влюблённым бесом и аналогичным персонажем «Уединённого домика на Васильевском». По плану повести, бес, видимо, достигает своей цели, ибо происходит ссора между ним и его приятелем. Не потому ли он «хохоча, рукоплещет»? Правда, не очень ясно при этом, на кого «клеветает» первый герой: может быть, по наущению беса, на свою же возлюбленную? Благодаря некоторой недосказанности теперь уже он как бы выпадает из этой ситуации.

Итак, набросок, обнаруживая связь с только что, «на днях», прочитанным романом Лажечникова, подключается к важной — и сквозной — пушкинской теме «влюблённого беса». Нам представляется, что зависимость его от двух этих творческих импульсов и не даёт оснований для исчерпывающего толкования замысла в связи только с одним из них. Видимо, «центробежность» замысла и стала причиной того, что он не был реализован.

²⁴ Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1989. С. 327.

²⁵ См.: Рукою Пушкина: Несобр. и неопубликов. тексты. М.; Л., 1935. С. 276.

²⁶ Об эволюции замысла см.: Цявловская Т. Г. «Влюблённый бес»: Неосуществл. замысел Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. III. М.; Л., 1960. С. 101–130; Основат Л. С. «Влюблённый бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831 гг. // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 175–199.

К ПРОБЛЕМЕ: ПУШКИН И ЗАМЫСЕЛ «МЁРТВЫХ ДУШ»*

Обозначенная в названии статьи проблема порождена известным признанием Гоголя в его итоговом сочинении «Авторская исповедь», написанном летом 1847 года и опубликованном уже после смерти писателя. Речь идёт о следующем фрагменте:

«Причина той весёлости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. <...> Может быть, с годами и с потребностью развлекать себя весёлость эта исчезнула бы, а с нею вместе и моё писательство. Но Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьёзно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и наконец, один раз, после того как я ему прочёл одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: —Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью, не приняться за большое сочинение! Это, просто, грех!» Вслед за этим начал он представлять мне слабое моё сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано; привёл мне в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принял за Донкишота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями, и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет Мёртвых душ. (Мысль Ревизора принадлежит также ему). <...> После Ревизора я почувствовал, более нежели когда-либо прежде, потребность сочиненья полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться. Пушкин находил, что сюжет Мёртвых душ хорош для меня тем, что даёт полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров».¹ Мотив пушкинской причастности к замыслу поэмы косвенно ощущается и в книге «Выбранные места из переписки с

* Впервые: А. П., Ф. Д. и В. В.: Сб. науч. трудов к 60-летию проф. В. А. Викторovichа. Колмна, 2010. С. 80–90.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. VIII. 1952. С. 439–440.

друзьями» («Четыре письма к разным лицам по поводу «Мёртвых душ»»).

Процитированное место (не касаемся здесь вопроса о «Ревизоре», требующего, конечно, отдельного разговора и тоже уже не раз обсуждавшегося) — одно из самых спорных в гоголеведении. Отмеченная исследователями склонность «позднего» Гоголя к мифологизации своей творческой судьбы²; особое пристрастное отношение его к Пушкину, о котором он «проговорился» ещё в «Ревизоре» («с Пушкиным на дружеской ноге» — притом что Пушкин, будучи старше Гоголя на целое десятилетие, что называется, держал дистанцию) и которое заметно и в других случаях, в том числе и тех, когда Гоголь «позволял себе пикироваться с Пушкиным, иронизировать на его счёт»³; наконец, сообщённое П. В. Анненковым (вероятно, со слов вдовы поэта) довольно резкое, несмотря на полушутливый тон, высказывание Пушкина о Гоголе («С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя»⁴) — всё это позволяло исследователям усомниться в буквальной точности позднейшего гоголевского признания о роли Пушкина в возникновении замысла «Мёртвых душ». Порой они готовы отнести эту историю к разряду тех, которые дали основание Ю. М. Лотману начать свою статью «О «реализме» Гоголя» фразой: «Гоголь был лгун (то есть мистификатор — А. К.)»⁵.

Но, может быть, не бывает дыма без огня? Попробуем исходить из того, что гоголевское мифотворчество (в пользу которого действительно говорит многое) всё же имеет под собой некую реальную основу, без которой великий писатель и впрямь превращается в заурядного лгуна, не то бессовестно обокравшего старшего собрата по перу, не то просто столь же бессовестно всё придумавшего, пользуясь тем,

² Новейшее исследование по проблеме «Гоголь и Пушкин» даже носит стилизованное «под Гоголя» название — см.: *Белоногова В. Ю.* Выбранные места из мифов о Пушкине. Ниж. Новгород, 2003. См. здесь же, на с. 111–119, обширную библиографию вопроса. См. также: *Золотусский И. П.* Пушкин в «Выбранных местах из переписки с друзьями» // Последняя книга Н. В. Гоголя: Сб. статей и материалов. М., 2010. С. 317–327; *Большухин Л. Ю., Александрова М. А.* Двойничество в контексте «пушкинского мифа» Гоголя // Поэзия мысли: К 80-летию проф. И. Л. Альми: Сб. науч. статей. Владимир, 2013. С. 65–80.

³ *Золотусский И.* Гоголь. Изд. 4-е. М., 2005. С. 194.

⁴ *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 49.

⁵ *Лотман Ю. М.* О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе: Статьи и исслед. (1958 – 1993). СПб., 1997. С. 694.

что Пушкина уже не было в живых и опровергнуть выдумку он не мог.

Прежде всего, следует выяснить, не сохранилось ли *документированных* высказываний Пушкина о Гоголе, перекликающихся с пушкинской характеристикой младшего писателя в передаче последнего.

В первом томе журнала «Современник» за 1836 год Пушкин печатает свою заметку о только что вышедшем втором издании «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Небольшая заметка явно перерастает изначальный «библиографический» повод – сообщить о выходе книги, с текстом которой читатели были уже несколько лет знакомы по первому изданию (1831–32). Речь идёт об эволюции писателя: «Он (Гоголь — *А. К.*) с тех пор (с момента выхода первого издания — *А. К.*) непрестанно развивался и совершенствовался. Он издал *Арабески*, где находится его *Невский проспект*, самое полное из его произведений. Вслед за тем явился *Миргород* <...> Г. Гоголь идёт ещё вперёд» (XII, 27). Заметим: повесть «Невский проспект» названа «самым полным» произведением писателя. Чем она «полнее» помещённых в тех же «Арабесках» «Портрета» или «Записок сумасшедшего» или упоминаемых в процитированной нами пушкинской заметке «Старосветских помещиков», «Тараса Бульбы»? Кажется, суть этого пушкинского определения проницательно уловил комментатор заметки в «худлитовском» десятитомнике Ю. Г. Оксман, соотнесший его с процитированными нами выше словами Гоголя: «потребность сочиненья полного».⁶ Но исследователь лишь констатировал сходство и, ограниченный рамками комментария, не стал углубляться в суть этого сходства.

У сравнительно небольшой повести «Невский проспект» есть одно общее с «Мёртвыми душами» качество, отсутствующее в других гоголевских повестях: в них дана своеобразная панорама современного общества, «полный» срез которого проступает в течение дня на главной улице столицы: «Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга. <...> Какая быстрая совершается на нём фантазмагория в течение одного только дня! Сколько вытерпит он перемен в течение одних суток!»⁷ и так далее. Эта «фантазмагория», краткое сатирическое обозрение петербургских типов и нравов, в котором писатель широко пользуется, как известно, приёмами синекдохи и метонимии

⁶ См.: Оксман Ю. Г. Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–78. Т. 6. 1976. С. 431.

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. III. 1938. С. 9, 10.

(«Вы здесь встретите бакенбарды единственные... Здесь вы встретите усы чудные... Тысячи сортов шляпок, платьев, платков...») воспринимается как прецедент «Мёртвых душ» (есть *бакенбарды, усы и шляпки*, но где же люди, где *живые души?*), в которых подобная «полнота» проявится уже шире и конкретнее. А поскольку Гоголь, согласно пушкинскому замечанию, «идёт ещё вперёд», творчески развивается, то старший писатель как раз и мог ожидать от Гоголя «сочиненья более полного», чем «Невский проспект» или «Ревизор» (пушкинских отзывов о котором, увы, не сохранилось).

Но для «подсказки» этого недостаточно. Если сюжет о мёртвых душах Пушкин, по словам Гоголя, отдал ему «в заключение», то есть после того, как долго («уже давно») «склонял» последнего «приняться за большое сочинение» и приводил в пример Сервантеса, — то получается, что сама конкретная сюжетная «подсказка» в этих предваряющих создание поэмы разговорах была вторичной. Что же было первичным? Рекомендация писать просто некое «большое сочинение» звучит слишком уж расплывчато. Согласимся с Ю. М. Лотманом: «...трудно себе представить, чтобы поэт просто сказал Гоголю две-три фразы, характеризующие плутню ловкого приобретателя»⁸. Думается, такую рекомендацию старший литератор должен был как-то конкретизировать, должен был сослаться на какой-то пример — причём более близкий будущей поэме, чем «Дон Кихот» Сервантеса, но, наверное, равномасштабный ему.

Давно отмечена и уже подробно разработана параллель между «Мёртвыми душами» и «Божественной комедией» Данте как важнейшим прецедентом сатирического обозрения — важнейшим тем более, что первый том задуманного русским писателем трёхтомного сочинения (своего рода «Ад» русской жизни) создаётся в основном на родине Данте.⁹

Между тем и Пушкин всегда питал к «Божественной комедии» особый интерес («ветхий Данте», то есть потрёпанный том «Божественной комедии»), был даже взят им с собой в поездку на театр бое-

⁸ Лотман Ю. М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине»: (К истории замысла и композиции «Мёртвых душ») // Лотман Ю. М. Пушкин: Статьи и заметки. М., 2008. С. 108. Сам автор процитированной статьи предполагает, что Пушкин подсказал Гоголю сюжетную линию «благородного разбойника».

⁹ См. об этом: Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 74–85. Аналитический обзор исследований по проблеме содержится в кн.: Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: Монография. 2-е изд., испр. и доп. М., 2012. С. 172–187 (глава «Дантовский архетип в поэтике Н. В. Гоголя»).

вых действий в 1829 году: «Зорю бьют... из рук моих // Ветхий Данте выпадает...»; III, 170); подтверждающие это биографические и творческие материалы давно собраны и проанализированы.¹⁰ Для нас сейчас важно, что собственно эстетические оценки творения Данте связаны у Пушкина с его уникальной композицией. Так, возражая в 1825 или 1826 году культивировавшему жанр оды Кюхельбекеру (эта полемика отразилась и в четвёртой главе «Онегина»), он замечает: «Но [плана нет в оде] и не может быть — единый план Ада есть уже плод высокого гения» (XI, 42). Чуть позже, в 1827 году, среди набросков, не вошедших в цикл «Отрывки из писем, мысли и замечания» и оставшихся в рукописи, появляется следующий пассаж: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объёмлетя творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в Фаусте, Молиера в Тартюфе» (XI, 61)¹¹. По предположению Д. Д. Благого, написанные дантовскими терцинами пушкинские тексты «В начале жизни школу помню я...» (1830) и «И дале мы пошли — и страх обнял меня...» (1832), в посмертном собрании сочинений Пушкина напечатанные Жуковским вместе, под общим заголовком «Подражание Данту» (второй текст откровенно являет собой такое «подражание»: там упомянут даже проводник Вергилий) могли быть фрагментами задуманной Пушкиным «поэмы о молодых годах Данте до его символического схождения в ад, совершившегося в «средине жизненного пути»»¹². Кстати, и Гоголь пишет о том, что Пушкин на основе сообщённого младшему писателю сюжета «хотел сделать сам что-то вроде поэмы» (так что, возможно, и мысль о «Мёртвых душах» именно как о поэме восходит к Пушкину; ведь и «Божественная комедия» — поэма). Напомним, что одновременно со стихотворением «В начале жизни школу помню я...» в пушкинских бумагах появляется план уже почти полностью написанного «Онегина», где каждая из трёх частей делится ещё на три главы — то есть своеобразная композиционная «терцина», вольно или невольно напоминающая о поэме Данте.

Но «Онегин» — не «Божественная комедия»: это произведение с другими творческими задачами, и неслучайно от стройного трёхчаст-

¹⁰ См.: Благой Д. Д. Il gran padre: (Пушкин и Данте) // Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977. С. 104–162; Асоян А. А. Указ. соч. С. 47–73; Вацуро В. Э. Пушкин и Данте // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 235–253.

¹¹ Зато думы Рылеева, по мнению Пушкина «слабы изобретением и изложением» (письмо к Рылееву, май 1825 г.) — то есть композиционно однообразны.

¹² Благой Д. Д. Указ. соч. С. 154.

ного плана автор в итоге отказался. Возможный замысел же поэмы о Данте и по мотивам Данте не был реализован. Пушкина не хватало и не могло хватить на воплощение многочисленных замыслов такого рода: он лишь «пробовал перо», и этого ему оказывалось достаточно; наброски оставались набросками, будь то «подражание» «Конраду Валленроду» Мицкевича или «Родрику» Саути. Со слов М. П. Погодина известно, что Пушкин мечтал о русском переводе «Божественной комедии» (переведённой при его жизни лишь отдельными фрагментами) и видел потенциального переводчика в С. П. Шевырёве.¹³ Между тем сама идея *оригинального* крупного произведения, где «план обширный» по-дантовски «объемлется творческою мыслию» и основан на «смелости изобретения», — такая идея могла по-прежнему его волновать. Понимая, что у него самого руки до такой работы не дойдут, не почувствовал ли он проницательно в «идушем ещё вперёд» и склонном к универсализму¹⁴ Гоголе потенциального автора такого произведения — произведения ещё более «полного», чем «Невский проспект»? И подобно тому как сам Пушкин в середине 30-х годов через полемику с Загоскиным и Лажечниковым идёт к созданию давно вынашивавшегося им романа «вальтер-скоттовского» типа на русской почве («Капитанская дочка»), ему, возможно, видится и «Божественная комедия» на русской почве, написанная его младшим современником, талант которого для такой творческой задачи («вывести множество самых разнообразных характеров») более органичен, чем талант самого Пушкина. К написанию такого произведения он и подталкивает Гоголя в тех беседах, о которых последний вспоминает в своей «Авторской исповеди». Любопытно, что в этом смысле «Мёртвые души» оказались «сочиненьем полным» по отношению к пушкинской идее, как прежде отмеченный Пушкиным «Невский проспект» оказался «полным» по отношению не только к другим произведениям Гоголя, но и к двум, как минимум, пушкинским замыслам: сохранившейся в лицейском дневнике поэта «Картина Царского Села» (включающей, почти по Гоголю, «Утреннее гулянье», «Полуденное гулянье» и так далее) и гротескному

¹³ См.: Разговоры Пушкина / Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. М., 1929. С. 164.

¹⁴ См.: Манн Ю. В. Гоголь в силовом поле философской мысли: (Штрихи к проблеме) // Творчество Гоголя и русская общественная мысль: Сб. науч. статей... М., 2013. С. 18–28.

(опять-таки почти «гоголевскому») наброску рубежа 20-х–30-х годов «Н. избирает себе в наперсники...»¹⁵

Итак, пушкинская «подсказка» заключалась, по нашей версии, в том, что Пушкин направил творческую мысль Гоголя в идейно-композиционное русло «Божественной комедии», предложил пойти «путём Данте». Но если это так, то почему Гоголь, сообщая о пушкинской апелляции к примеру Сервантеса, ничего не говорит о Данте? Не мог же он о таком важнейшем для него имени забыть. Логично было бы ожидать появление его (имени) уже через запятую — если не на первом месте (вспомним, как перечислял крупнейшие имена и шедевры в заметке 1827 года сам Пушкин: Шекспир, Данте, Милтон, «Фауст», «Гартюф»...). Вот тут-то, на наш взгляд, и проявилась гоголевская мистификаторская тактика: упомяни он о «Божественной комедии» — и, во-первых, несолидно выглядел бы в глазах читателя плохо знающим европейскую классику учеником, которому учитель напоминает о существовании великой книги, будто сам он, Николай Васильевич, о ней не помнит. Во-вторых, прямое указание на конкретный источник — источник итальянский — снижало бы статус «Мёртвых душ» как поэмы *о России*. Гоголь, конечно, прекрасно понимал, что ассоциации с Данте в любом случае будут звучать в подтексте его грандиозной трёхтомной книги; но это должны были быть — в-третьих — ассоциации уже не пушкинские, а собственно гоголевские, ибо «Мёртвые души» написаны всё же не Пушкиным, а Гоголем. Ведь Гоголь, даже с присущей ему склонностью мифологизировать участие Пушкина в его творческой судьбе, пишет, что *сам* «почувствовал потребность» такого сочинения. Пушкин «нужен» позднему Гоголю, но не настолько, чтобы пушкинское участие в его судьбе принизило значимость труда самого Гоголя. Напротив: оно должно возвышать пушкинского наследника, каковым Гоголь себя считает; отсюда и прихотливое «сито», через которое он просеивает события своей творческой биографии, прежде чем преподнести их читателю.

¹⁵ О пушкинских ассоциациях в повести «Невский проспект» см.: Дерюгина Л. В. Пушкинское и Пушкинско-Петербургское в «Невском проспекте» // «Литературоведение как литература»: Сб. в честь С. Г. Бочарова. М., 2004. С. 84–110.

II

ПУШКИН И КНЯЗЬ КУРБСКИЙ*

Историческая фигура князя Андрея Курбского — боярина, писателя, оппонента Ивана Грозного — пока не привлекала специального внимания пушкинистов. Между тем известные факты и свидетельства говорят об особом и постоянном интересе Пушкина к «первому писателю русского зарубежья», размышления о котором в разные годы были связаны с важнейшими вопросами пушкинского литературного и общественного самосознания. Напомним эти факты.

В 1825 году Пушкин несколько раз упоминает Курбского в трагедии «Борис Годунов». Замысел, обозначенный как «Курбский», есть в известном списке тем с десятью названиями («Скупой», «Ромул и Рем» и проч.), набросанном, по-видимому, во второй половине двадцатых годов.¹ 15 сентября 1827 года Пушкин делится с А. Вульфом планами написать «историю <...> Александру — пером Курбского»². На рубеже 1827–28 гг. он противопоставляет «озлобленную летопись» князя «прочим летописям» в «Письме к издателю ~~Московского~~ вестника», написанном в связи с тем же «Годуновым». В 1829 году поэт упоминает «записки Курбского» в своих кавказских записках. Наконец, встречается имя князя и в стихотворении «Родословная моего героя» (1836).

* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 2003. С. 49–59.

¹ См.: Рукою Пушкина: Несобр. и неопубл. тексты. М.; Л., 1935. С. 276–278.

² Вульф А. Н. Из «Дневника» // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 1. С. 450.

Факты эти в совокупности своей группируются вокруг нескольких пушкиноведческих проблем. Первая из них — *проблема родословной поэта и вообще исторической роли русской аристократии*, становящаяся для Пушкина весьма существенной начиная с 1825 года — года работы над «Борисом Годуновым». Не раз отмечалось в связи с этим, что выведенная в трагедии фигура Гаврилы Пушкина как бы закрепляет для поэта его род в русской истории. Но любопытно, что рядом с пушкинским предком (даже в одном лагере с ним) оказывается представитель другой боярской фамилии — сын Андрея Курбского. И еще более любопытно, что персонаж этот — вымышленный, не имеющий ничего общего с реальным сыном князя Димитрием.³ Очевидно, что такой поэтический ход предполагает особую значимость линии Курбских в пьесе. Текст трагедии подтверждает это.

Весь пафос сцены «Краков. Дом Вишневецкого», где впервые появляется младший Курбский, таков, что у читателя не остаётся сомнений в авторской симпатии к его отцу, «казанскому герою». Заметно облагороженный здесь самозванец высказывается о нём в самых высоких тонах: «Великий ум! муж битвы и совета!»; «Несчастный вождь! как ярко просиял // Восход его шумящей, бурной жизни» и т. д. (VII, 52). Кстати, обращение к Курбскому предвосхищает строку из позднейшего пушкинского «Полководца»: «О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой...» (III, 379); перекличка в пушкинском сознании двух таких, казалось бы, разных судеб — Курбского и Барклая — сама по себе знаменательна.

Сын тоже поэтизирует образ Курбского-старшего:

...теперь твоя душа,
О мой отец, утешится и в гробе
Опальные возрадуются кости! —
Блеснул опять наследственный наш меч... (VII, 66)

Известие о гибели Курбского-сына вызывает у самозванца не менее патетическое восклицание: «Честь храброму и мир его душе!» (VII, 84) Ясно, что «наследственный меч» князей Курбских — очень важный для автора мотив, ибо Пушкину хочется, чтобы «наследственный меч» и его предков метафорически «блеснул» в российской политической жизни.

³ См.: *Винокур Г. О.* «Борис Годунов» // Пушкин А. С. Полное собр. соч. Т. 7 <пробный>. М.; Л., 1935. С. 463. Сведения о Димитрии и о других детях князя см. в кн.: *Славянская энциклопедия: Киевская Русь — Московия.* Т. 1 / Автор-сост. В. В. Богуславский. М., 2001. С. 635–636.

В связи с этим чрезвычайно любопытно то обстоятельство, что процитированную выше сцену «Граница литовская» Пушкин напечатал в «Северных цветах на 1828 год». Выбор для публикации этой небольшой и в сюжетном отношении вроде бы невыигрышной сцены, в которой заняты всего два персонажа (Курбский и самозванец), мог бы показаться странным, если бы не столь важная для поэта тема родового дворянства, преломлённая здесь через судьбу Курбского. К тому же, «Граница литовская» публикуется в альманахе собственно пушкинском, уже воспринимаемом как печатный орган «аристократической» партии, и это, со своей стороны, придаёт сцене программный характер в начинающейся литературной борьбе с «торговым» направлением. По предположению Б. В. Томашевского, поддержанному и Ю. М. Лотманом, именно эту сцену Пушкин имел в виду, когда вносил запись «Курбский» в упомянутый выше список с десятью темами.⁴ Но к этой записи мы ещё вернёмся.

Пройдут годы, и в творческом сознании поэта имя Курбского вновь возникнет в таком же смысловом контексте. Оно прозвучит в «Родословной моего героя», опубликованной в третьем томе «Современника» за 1836 год, — произведении, завершающем целую цепь поэтических, во многом полемических, размышлений художника об исторических судьбах русской аристократии («Моя родословная», «Медный всадник» и др.):

Кто б ни был ваш родоначалник,
Мстислав, князь Курбский, иль Ермак,
Или Митюшка целовальник,
Вам всё равно. Конечно, так:
Вы презираете отцами,
Их славой, честью, правами
Великодушно и умно;
Вы отреклись от них давно... (III, 427)

Здесь Курбский, в противовес «Митюшке целовальнику», вновь оказывается знаковой фигурой, символизируя собой родовитость, фамильную честь и память о предках. Любопытно, что в «Езерском» (1832–33), послужившем основой для «Родословной моего героя»,

⁴ См.: Томашевский Б. В. «Каменный гость» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7 <пробный>. С. 550; Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии: 1979. Л., 1982. С. 15–16. Оригинальная и остроумная гипотеза В. С. Листова, трактующего список тем как перечисление *устных* новелл Пушкина (см.: Листов В. С. К истолкованию пушкинского автографа с десятью темами // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 110–120) вызывает один существенный вопрос: каково могло быть практическое назначение их *письменного* перечня?

Курбский не упоминался (ср.: «Кто б ни был ваш родоначальник, // Мстислав Удалый, иль Ермак, // Или Митюшка целовальник...»; V, 99). Значит, в промежутке между «Езерским» и «Родословной», в середине 30-х годов, фигура Курбского вновь актуализировалась для Пушкина. Поводом к этому мог стать выход в 1833 году подготовленных к печати Н. Устряловым «Сказаний князя Курбского» в двух частях. Это издание сохранилось (хотя и без пушкинских помет) в библиотеке поэта⁵; ниже мы ещё будем о нём говорить.

Заметим, однако, что уже в «Езерском» (а позже и в «Родословной моего героя») родоначальником фамилии обозначен «Ондрей, по прозвищу Езерский» (V, 98). Имя его, да и «прозвище» с характерным суффиксом и окончанием напоминают имя Андрея Курбского. Возможно, знаменитый боярин вспоминался Пушкину в ходе работы над поэмой, только что не оказался упомянут в ней.

Заметная поэтизация Курбского в «Борисе Годунове» и в позднейших произведениях сталкивалась между тем у Пушкина с другой важнейшей творческой проблемой — *проблемой объективного изображения истории*, во весь рост вставшей перед художником как раз в пору работы над трагедией о Смутном времени. Известна полемичность «Годунова» по отношению к декабристскому пониманию истории. Пушкин, конечно, хорошо помнил, что среди критикуемых им за поэтическое (а значит, и смысловое) однообразие «дум» Рылеева есть и дума «Курбский», герой которой, подобно другим рылеевским героям, противостоит тирании. Не мог поэт не знать и о том, что имя Курбского вообще почиталось в декабристской среде: назовём, например, статью А. А. Бестужева «Торжественное заседание Российской Академии» (1821)⁶.

Противоположная же — морализаторски-обвинительная — тенденция проявилась в серии сюжетных этюдов Б. Фёдорова «Курбский», опубликованных в «Отечественных записках» в 1825 году, как раз в пору работы Пушкина над «Годуновым» (об одном из них — «Юродивый» — поэт критически отозвался в письме к Плетневу от 4–6 декабря 1825 года; см.: XIII, 249). Фёдоров поставил целью «показать

⁵ См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографич. описание). Репринт. изд. М., 1988. С. 108 (№ 400). Кстати, Пушкин в последние годы жизни вообще интересовался трудами Устрялова, о чем свидетельствуют и сам поэт (см. его дневниковую запись от 17 марта 1834 г.: XII, 322), и сын историка (см.: *Устрялов Ф.* Воспоминания о С.-Петербургском университете в 1852 – 1856 годах // *Ист. вестник.* 1884. Т. 16. № 6. С. 581).

⁶ См.: «Их вечен с вольностью союз»: Лит. критика и эстетика декабристов. М., 1983. С. 36.

на примере разительном, что никакое гонение и при самых великих заслугах не умалит великости преступления в измене отечеству»⁷.

Будучи, в согласии с собственной формулой, «драматическим поэтом — беспристрастным, как судьба» («О народной драме и драме — Марфа Посадница»», 1830), автор «Годунова» смотрит на исторические лица шире. Он до известной степени симпатизирует самозванцу (как и Годунову), но и не снимает с героя нравственной ответственности за преступления. В отношении к оппоненту Грозного этот мотив в трагедии не развит, но линия Курбских осложнена любопытным пушкинским «изобретением», одним из тех парадоксов, «друг» которых, как сказано поэтом, — «гений»:

— Не странно ли? сын Курбского ведет
На трон, кого? да — сына Иоанна... (VII, 52)

«Сын Курбского» так или иначе, пусть посмертно, тоже причастен к той жестокости и к той крови, которая вызовет знаменитую финальную ремарку «Бориса Годунова»⁸. Такова логика действия в трагедии.

Думается, Пушкину был близок подход к фигуре Курбского, продемонстрированный в критикуемой наиболее радикальными декабристами «Истории» Карамзина. Хотя Курбский для историографа «изменник», в его повествовании нельзя не заметить одновременно и известного сочувствия, попытки понять неожиданный переход князя в стан врагов Грозного. «Юный, бодрый воевода, — читаем в девятом томе «Истории», — <...> муж битвы и совета, участник всех блестящих завоеваний Иоанновых, <...> возложил на себя печать стыда и долг на историка вписать гражданина столь знаменитого в число государственных преступников».⁹ Думается, такой ход мысли мог привлечь Пушкина ощущением той самой парадоксальности ситуации, которую он воплотит в своём «Годунове». Пусть это другая ситуация — важно, что она тоже связана с Курбским.

Вернёмся к записи «Курбский» в пушкинском перечне поэтических тем. В литературе высказывалось предположение, что «Пушкин

⁷ Федоров Б. Курбский: Черты отечественных событий и русских нравов XVI века // Отечественные записки. 1825. Ч. XXI. № 58. С. 294–295.

⁸ См.: Лотман Л. М. Историко-литературный комментарий // Пушкин А. С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 315.

⁹ Карамзин Н. М. История государства Российского. Репринт. изд. Кн. 3. Т. IX–XII. М., 1989. Стлб. 33–34. Любопытно, что Курбский у Карамзина напоминает героя сентименталистской прозы: он прощается с женой, «заливаясь слезами» (там же. Стлб. 34).

мог разуместь здесь <...> и тему о Курбском-отце»¹⁰. Такая версия, конечно, вызывает контраргумент — факт публикации «Границы литовской» (с участием Курбского-сына) в «Северных цветах», но зато она убедительна в творческом смысле. Ю. М. Лотман заметил, что «все перечисленные в списке сюжеты, о которых мы можем судить сколь-либо определённо, отличаются острой конфликтностью», предполагающей «антагонистическое столкновение двух героев, носителей противоположных типов сознания, культурных представлений, полярных страстей»¹¹. Логично предположить, что в возможной «маленькой трагедии» Курбский оказался бы противопоставлен Грозному, как противопоставлен, скажем, Сальери Моцарту, а Ромул — Рему. Можно представить себе шекспировский накал «полярных страстей» в таком сюжете. Здесь Пушкину наверняка пришлось бы отойти от субъективной пристрастности в освещении фигуры «несчастливого вождя».

Но такого произведения Пушкин не создал. Позволим здесь себе один не вполне академический ход: вместо драмы о Курбском он написал... поэму «Медный всадник». В ней воплощена как раз та коллизия, которая наверняка занимала бы главное внимание автора в «Курбском», напиши он такое произведение. Это неразрешимое столкновение идеи государственности и идеи личности; напомним, что последняя воплощена в судьбе представителя старинного рода, «прозваньё» которого «в минувши времена <...>, быть может, и блистало, // И под пером Карамзина // В родных преданьях прозвучало; // Но ныне светом и молвой // Оно забыто» (V, 138). «Прозваньё» Курбского — конечно, одно из первых, которое связывалось у Пушкина с карамзинской «Историей». Кстати, и «Езерский», и «Родословная моего героя» (с упоминанием Курбского) — своеобразные сателлиты «Медного всадника». В русском историческом сознании фигуры Петра и Грозного вообще соотносились друг с другом¹², и это могло только укреплять данную параллель в творческом сознании Пушкина.

Третья проблема, возникающая в связи с темой «Пушкин и Курбский» — *проблема текста, называемого Пушкиным то «летописью», то «записками» Курбского*. Мы говорили выше, что этот текст

¹⁰ Якубович Д. П. Введение <к комментариям> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7 <пробный>. С. 376.

¹¹ Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 16.

¹² См.: Панченко А. М., Успенский Б. А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 37. Л., 1983. С. 54–78.

упоминается в «Письме к издателю —Московского вестника»». Дадим на этот раз развёрнутую цитату: «Характер Пимена не есть моё изобретение. В нём собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие [можно сказать] набожное к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времён давно минувших, между коими озлобленная летопись кн.<язя> Курбского отличается от прочих летописей, как бурная жизнь Иоанн<ова> изгн.<анника> отличалась от смиренной жизни безмятежных иноков» (XI, 68).

Не странно ли, что Пушкин, воспевавший Курбского в «Борисе Годунове» и сам собиравшийся писать историю «пером Курбского», в этом пассаже оценивает фигуру «казанского героя» явно отрицательно, видя в его труде качества, настоящему «летописцу» — а заодно и «драматическому поэту» — чуждые. Ответ на этот вопрос невольно дала Я. Л. Левкович, отметившая, что разговор с Вульфом (и, добавим, процитированное «Письмо...») относятся к тому времени, когда Пушкин надеялся на преобразования Николая и противопоставлял новое царствование предыдущему. «Пером Курбского» он хотел писать как раз об эпохе Александра, а наступившая эпоха Николая скорее могла вызвать у него «усердие к власти царя». Здесь «перо Курбского» пока не было нужно.¹³

Но дело даже не в политической конъюнктуре. «Озлобленность» сама по себе противоречила важнейшему творческому принципу, открытому Пушкиным для себя в том же «Годунове» — принципу беспристрастности. Поэтому даже в написанной вскоре «Полтаве» известная односторонность в освещении событий петровской эпохи и самой фигуры Петра парадоксально соединится с историческим объективизмом поэта.

Любопытно, что автограф «Письма к издателю —Московского вестника»» сохранил следы авторской правки того самого пассажа о «летописи Курбского». Поначалу Пушкин написал: «летопись озлобленного Иоаннова изгнанника», — затем заменил её на «жестокую летопись» (XI, 340), и только после этого появился окончательный вариант, вновь со словом «озлобленная». Получается, что Пушкин сразу нашёл это определение, затем отказался от него, и в конце концов вновь к нему вернулся, почувствовав необходимость мотива «оз-

¹³ См.: Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 219–222.

лобленности» применительно к Курбскому. В данном контексте Пушкину нужен именно тенденциозный Курбский — в противовес «умилительной кротости» летописцев и беспристрастности «драматического поэта». Поэтому определение «озлобленный» здесь предпочтительнее, чем даже «жестокий».

Но необходимо выяснить, о какой «летописи» Курбского идёт речь — ведь пушкинисты совершенно не комментируют это место. Это не может быть переписка с Грозным — она на летопись не похожа, хотя из литературных трудов Курбского именно переписка была более всего известна в двадцатые годы: Карамзин в девятом томе «Истории» приводит обширные фрагменты посланий и подробно их комментирует. Пушкин же под «летописью» имеет в виду скорее всего труд под названием «История о великом князе Московском», созданный, по-видимому, в первой половине 1570-х годов и представляющий собой описание основных событий эпохи правления Грозного. Правда, этот труд впервые увидел свет лишь в 1833 году, в том самом устряловском издании, которое имеется в библиотеке Пушкина и о котором выше мы уже говорили.¹⁴ Несколько списков «Истории...» Курбского хранились в различных архивах¹⁵, но едва ли какой-то из них мог быть известен Пушкину в 1827 году: время архивных разысканий в ту пору для него ещё не началось. Карамзин же на этот труд постоянно опирается, но ограничивается ссылкой «*Курбский*» и ничего о самой «Истории...» не пишет. Скорее всего, Пушкин узнал о ней именно от Карамзина в пору тесного общения с ним в лицейские годы или позже, в Петербурге; историограф мог даже показать поэту какие-то выписки, а может быть, даже и список-оригинал. Пушкину могла быть известна статья Н. С. Арцыбашева «О степени доверия к Истории, сочиненной князем Курбским», опубликованная (без подписи автора¹⁶) в «Вестнике Европы» (1821. Ч. 118. № 12). Сам Арцыбашев, судя по тексту его статьи, пользовался списком «Истории...», хранящимся в Румянцевском музее. О существовании «Истории...» знали, по-видимому, и в заинтересованных де-

¹⁴ Новейшие переиздания см.: Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века. М., 1986. С. 218–399; *Курбский А. М.* История о великом князе Московском. М., 2001. Предисловие Н. М. Золотухиной к последнему изданию содержит анализ политических воззрений Курбского и выражает современный взгляд на его фигуру.

¹⁵ См.: *Устрялов Н.* Предисловие // Сказания князя Курбского. Ч. I. СПб., 1833. С. XXVII–XXXIII.

¹⁶ Имя автора приводим по изд.: *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Т. I. М., 1989. С. 575.

кабристских кругах — упоминание о «литературных трудах» князя (помимо переписки) встречается в авторском предисловии к думе Рылеева «Курбский»: «он описал жестокости царя Иоанна»¹⁷.

По-видимому, ту же «Историю о великом князе Московском» Пушкин подразумевает под «записками кн. Курбского» в тексте, в «большом» академическом издании озаглавленном «Путевые записки 1829 года» (Я. Л. Левкович предлагала считать его дневником¹⁸). В интересующей нас записи речь идёт о посещении поэтом генерала Ермолова в Орле: «Думаю, что он пишет или хочет писать свои записки. Он недоволен Историей Карамзина; он желал бы, чтобы пламенное перо изобразило переход русского народа из ничтожества к славе и могуществу. О записках кн. Курбского говорил он *con amore*¹⁹» (8, 445–446). Этот фрагмент тоже нуждается в комментарии.

На первый взгляд кажется странным, что при встрече с поэтом Ермолов заговорил вдруг о «записках Курбского», которых он, скорее всего, не читал и которые если и можно назвать «летописью», то уж на записки они совсем не похожи. Нам представляется, что разговор о Курбском был спровоцирован гостем, прекрасно знавшим о репутации Ермолова-оппозиционера, которого некогда декабристы хотели видеть в составе своего Временного правительства и который теперь находился не у дел и в опале²⁰. Во время встречи поэт и генерал беседуют о недавней персидской кампании, о Паскевиче — то есть на самые болезненные для Ермолова темы. Вероятно, Пушкин говорил ему о необходимости писать записки о своей жизни и о своём времени (это вообще характерный мотив в его беседах в те годы) и почувствовал по разговору, что такая работа идёт. Так возникла ассоциация с другим «оппозиционером» — Курбским, о котором Ермолов высказался, наверное, после «наводящего» упоминания собеседника. Пушкин же ожидает от опального генерала, что тот напишет историю как раз «пером Курбского». Так слова «история» и «записки» оказались для Пушкина синонимами. (Кстати, этот эпизод — скорее всего, по цензурным причинам — автор не включит в текст «Путешествия в Арзрум», опубликованного в первом томе «Современника» за 1836 год; это сделают впоследствии редакторы).

¹⁷ Рылеев К. Ф. Сочинения. Л., 1987. С. 116.

¹⁸ См.: Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. С. 115–148.

¹⁹ с увлечением. (*Итал.*)

²⁰ См. подробно: Семёнова А. В. Временное революционное правительство в планах декабристов. М., 1982. С. 103–141.

Мы, таким образом, убеждаемся, что личность и наследие князя Андрея Курбского представляли для Пушкина серьёзный интерес в разных отношениях. Они важны в контексте его постоянных размышлений о своей родословной и об исторической судьбе русского дворянства; они связываются с важнейшими эстетическими установками поэта; они, наконец, дают материал для историко-литературного комментария некоторых, до сей поры не вполне ясных, эпизодов его критической и документальной прозы. Возможно, эта крупная фигура русской исторической жизни ещё «напомнит» о себе пушкинистам.

ОБ ОДНОМ ЭПИГРАФЕ В РОМАНЕ О ЦАРСКОМ АРАПЕ*

Работая в 1827 году над прозаическим произведением, оставшимся незавершённым и имеющим ныне редакторское название «Арап Петра Великого»¹, Пушкин записал несколько цитат, намеченных им для эпиграфов. Среди них есть и такая цитата:

Я тебе жену добуду
Иль я мельником не буду.
Аблесимов, в опере Мельник. (VIII, 500)

В «большом» академическом издании данный эпиграф предположительно отнесён к пятой главе, содержащей описание событий, связанных со сватовством арапа к Наталье Ржевской; в роли свата выступает сам Пётр.

Истолковать этот эпиграф попытался в своё время В. Б. Шкловский, полагавший, что он (эпиграф) «даёт несколько ироническую характеристику настойчивости Петра в сватовстве»². Вероятно, замечание исследователя резонно, но оно как бы ограничивает «возможности» эпиграфа, уводит его от литературного контекста романа, тем более что сам же Шкловский подчёркивал: «в прозе Пушкина эпиграф связывает главу с целым рядом литературных ассоциаций и переосмысляет её на их фоне»³.

Вероятный эпиграф к пятой главе отсылает нас к комической опере А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). С этим произведением Пушкин был хорошо знаком с ранних лет. В лицейском послании «К Наталье» упоминаются персонажи этой оперы, виденной им в Царском Селе в постановке крепостной труппы графа Толстого:

...Я желал бы Филимоном
Под вечер, как всюду тень,

* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1993. С. 57–64.

¹ С. А. Фомичёв считает это название не отвечающим авторскому замыслу и предлагает другой редакторский вариант: «Царский арап»; см.: *Фомичёв С. А.* Об одном редакторском заглавии произведения Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* 1979. Л., 1982. С. 106–109.

² *Шкловский В.* Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 32.

³ Там же. С. 52. Об эпиграфах романа о царском арапе в связи с его общей художественной концепцией см.: *Кулагин А. В.* Эпиграфы у А. С. Пушкина: Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Л., 1985. С. 11–12.

Взяв Анюты нежну руку,
Изъяснять любовну муку,
Говорить: она моя! (I, 6–7)

В библиотеке поэта сохранилось издание «Мельника...».⁴ Однако Пушкин, видимо, записывал цитату по памяти, ибо в оригинале второй стих читается иначе: «Иль я мельник век не буду!..»⁵ Писатель работал над романом в Михайловском, где книги с ним, скорее всего, не было. Но произведение Аблесимова, названное Белинским «прекрасным народным водевилем»⁶, было широко известно в пушкинскую эпоху, и не стоит удивляться тому, что Пушкин помнил отдельные строки из него.⁷

«Мельник...», навеянный «Деревенским колдуном» Руссо, представляет собой один из заметных образцов жанра комической оперы в литературе раннего русского сентиментализма, с характерными для этого жанра проблематикой и сюжетом. Мельник Фаддей берётся сватать Филимона и Анюту. То обстоятельство, что Филимон является однодворцем, устраивает и отца девушки, желающего выдать дочь за простого хлебопашца, и мать, мечтающую о женихе-дворянине для Анюты. Тем самым драматург реализует свойственную комической опере как жанру идею «сословного мира». Коллизия, неразрешимая, казалось бы, в условиях крепостного права, получает счастливую развязку на сцене.

Первое, что обращает на себя внимание при сопоставлении пушкинского романа и оперы Аблесимова, — сходство в расстановке персонажей. Ибрагим заведомо воспринимается в семье Ржевских как неровня Наташе:

« — Как, — воскликнул старый князь, у которого сон совсем прошёл, — Наташу, — внучку мою, выдать за купленного арапа!» (VIII, 25). Возражения Гаврилы Афанасьевича Ржевского, что предполагаемый жених — «роду не простого», «сын арапского салтана», старика не очень убеждают. Сам Ибрагим сомневается в успехе сватовства, ссылаясь в разговоре с Петром на свою «наружность».

⁴ См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина. М., 1988. Репринт. воспроизведение изд., вышедшего в 1910 г. С. 93 (№ 350).

⁵ Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950. С. 225.

⁶ *Белинский В. Г.* Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–59. Т. I. 1953. С. 53.

⁷ Пример для сравнения: спустя четверть века П. А. Катенин завершит свои воспоминания о Пушкине эпизодом из «Мельника...»; см.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 199.

Однако участие Петра придаёт делу особый смысл. То, что Ибрагим — царёв крестник, как бы уравнивает жениха с его потенциальной роднёй. Цель сватовства — «найти (для Ибрагима — *А. К.*) опору в новых связях, вступить в союз с русским боярством» (VIII, 27) — Петром и не скрывается. Сам герой по размышлению соглашается с государем: «Свадьба с молодой Ржевскою присоединит меня к гордому русскому дворянству, и я перестану быть пришельцем в новом моём отечестве» (VIII, 27).

Таким образом, у Пушкина, как и у Аблесимова, персонажи в браке должны социально уравниваться. При всей разности сюжетных коллизий ситуация здесь во многом едина: герой оказывается дворянином. (В другой известной комической опере, «Анюте» Попова, это происходит с героиней, что впрочем, не меняет общей сути дела.) Правда, применительно к пушкинскому произведению об этом следует говорить лишь в сослагательном наклонении.⁸ Как нередко бывает у Пушкина, эпиграф не только напоминает об источнике, но и обозначает полемичность по отношению к нему.

Комическая опера Аблесимова, как того и требовали законы жанра, имела счастливый финал. В пушкинском романе намечалась картина обратная. Судя по всему (чувство Натальи к Валериану, комментарий Корсакова к пословице «не твоя печаль чужих детей качать»...), супружество Ибрагима и Натальи мыслилось писателем как неудачное. В пушкиноведении это отмечалось не раз. Идиллической развязке комической оперы Пушкин противопоставляет жёсткую логику жизни, не уместяющейся в готовые смысловые и сюжетные клише.

В опере Аблесимова Мельник назван колдуном. Правда, сам он отзывается об этих своих «способностях» скептически: «...родился, вырос и состарился на мельнице, а ни одного домового сроду в глаза не видывал. А коли молвить матку-правду, то кто смышлён и горазд обманывать, так вот и всё колдовство тут...»⁹. Однако в глазах окружающих он безусловно связан с нечистой силой. В качестве примера приведём куплеты Филимона:

⁸ Мотив социального неравенства любящих — на материале именно петровской эпохи — перейдёт в 30-е годы в пушкинские планы повести о стрельце. См.: *Листов В. С.* «Сын казнённого стрельца» — неосуществлённый замысел Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 105–109. Там же (с. 117–118) см. об источниках мотива «Пётр — сват».

⁹ Русская комедия и комическая опера XVIII века. С. 219–220.

...Он колдун,
Не болтун,
Водится всё с домовыми
И сам набольшой над ними!

.....
Он чертей,
Как детей,
Когда надобно, скликает,
Куды хочет помыкает,
После вон толкает.¹⁰

Сам Фаддей поддерживает такую свою «репутацию», тем более что именно мельница считалась в народе обиталищем нечистой силы.

Известно, что в русском сознании Пётр воспринимался как Антихрист, воплощение дьявольского начала. Это народное представление, восходящее к старообрядчеству, было хорошо известно Пушкину. В 30-е годы он прямо скажет об этом в «Истории Петра»: «Народ почитал Петра антихристом» (X, 4). В «Медном всаднике» отчётливо воплотится «языческая», но сливающаяся с указанной «христианской», трактовка Петра как «кумира», «идола», то есть ложного бога. Но такое восприятие Петра намечается у Пушкина, как показывает И. В. Немировский, уже в двадцатые годы.¹¹ Роман о царском арапе оказался обойдён исследователем, а между тем он, наш взгляд, имеет отношение к этой проблеме.

Проследим, например, как воспринимают герои романа введённые Петром ассамблеи. Корсаков называет их «чертовщиной», что, конечно, может восприниматься и фигурально. Но разговор об ассамблеях в доме Ржевского недвусмыслен: «Ох, уж эти ассамблеи! наказал нас ими господь за прегрешения наши» (VIII, 21), — сетует Кирилла Петрович Т. И ниже: «Жены позабыли слово апостольское: жена да убоится своего мужа...» (VIII, 21). Петровские нововведения воспринимаются как нечто богопротивное. Намёк на бесовский шабаш есть и в пушкинском описании самой ассамблеи. Корсакову назначено выпить кубок большого орла: «Пётр, услыша хохот и сии крики, вышел из другой комнаты, будучи большой охотник лично присутствовать при таковых наказаниях. Перед ним толпа раздвинулась...» (VIII, 17). Это эпизод отчасти напоминает сон Татьяны в пятой главе «Онегина», где по отношению к герою усматривается «отчётливый намёк на договор с нечистой силой»: «...И взорам адских привиде-

¹⁰ Там же. С. 232.

¹¹ См.: *Немировский И. В.* Библейская тема в «Медном всаднике» // Рус. лит. 1990. № 3. С. 3–17.

ний // Явилась дева; ярый смех // Раздался дико <...> Всё указывает на неё, // И все кричат: моё! моё! // Моё! — сказал Евгений грозно, // И шайка вся сокрылась вдруг...» (VI, 105, 106). Позже, в «(Подражании италиянскому)» (1836) подобная ситуация проигрывается уже в другом контексте: «Там бесы, радуясь и плеща, на рога // Прияли с хохотом всемирного врага // И шумно понесли к проклятому владыке, // И сатана, привстав, с веселием на лице // Лобзанием своим насквозь прожѐг уста, // В предательскую ночь лобзавшие Христа» (III, 418).

Соотношение произведений Пушкина и Аблесимова позволяет увидеть сходство не только Петра и Мельника, но и героев, которых они сватают. У Аблесимова Анкудин говорит своей жене Фетинье: «Старуха!.. как ты смышляешь? сват-ат наш не *дьявольщину* ль какую городит и уже не *оборотня* ли нам сватает?»¹² Для сравнения приведѐм слова сестры Ржевского: «...не погуби ты своего родимого дитяти, не дай ты Наташиньки в когти *чѐрному диаволу*» (VIII, 25). В разговоре с Ибрагимом Корсаков, среди прочих препятствий к женитьбе первого («пылкий, задумчивый и подозрительный характер», «сплющенный нос, вздутые губы»), называет ещё и «*шершавую шерсть*» (VIII, 30). Намѐк на «нечистое» происхождение Ибрагима можно услышать и в обращѐнных к Наташе словах карлицы: «Арап во время твоей болезни всех успел *заворожить*» (VIII, 32; курсив везде наш).

Отношение Пушкина к фигуре прадеда уже связывалось с мифологической образностью. Оригинальная гипотеза В. С. Листова сближает Ганнибала с библейским Иосифом¹³ — параллель, казалось бы, совершенно противоположная нашей, но в то же время не отрицающая её: ведь мы, в отличие от В. С. Листова, говорим о восприятии героя не автором, а персонажами романа.

Обратимся вновь к образу Петра. По мнению Д. Д. Благого, эпиграфом из Аблесимова «не только подчѐркивается доброе отношение царя к *–арапу*», но всей ситуации придаѐтся национально-народный колорит. В облике Петра проступают черты умного, смекалистого, с хитрецей русского мужичка». Однако для писателя в образе царя важны не только национальные черты, но и противоположное восприятие его в народной традиции как «антихриста». Поэтому трудно согласиться с Д. Д. Благогим в том, что образ Петра дан в романе «исключительно в положительных, светлых тонах, без малейшей приме-

¹² Русская комедия и комическая опера XVIII века. С. 242.

¹³ См.: Листов В. С. Легенда о чѐрном предке в творческом сознании Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1990. С. 116–128.

си тени»¹⁴. Более точна, на наш взгляд, С. Л. Абрамович, заметившая, что в романе даётся «неоднозначная, внутренне противоречивая» оценка царя, к решению которого разные герои относятся по-разному. Исследовательница усматривает в этом, «несмотря на определённую основную эмоциональную доминанту», «отход от монопозиции, столь характерной для В. Скотта и других исторических романистов 1820-х годов...»¹⁵ В этом смысле роман о царском арапе перекликается с более ранними пушкинскими заметками по русской истории XVIII века (1822) и предвосхищает более глубокую художественную разработку этой проблемы в «Медном всаднике» (и — уже безотносительно к Петру — в «Капитанской дочке»). Разные оценки Петра в романе звучат пока на разных полюсах художественного сознания (автор — герои); в поэме они дадут органический синтез, представят сложное, диалектическое пушкинское восприятие исторической роли первого российского императора.

Но во второй половине 20-х годов, в эпоху надежд Пушкина на преобразования Николая, ощущение противоречивости грандиозной фигуры «пращура» нынешнего монарха автору романа мешало. Пушкин хотел видеть его эпическим героем, что и воплотилось в следующем, 1828-м, году в «Полтаве». Эта и другие причины прекращения работы над романом многократно обсуждались пушкинистами разных поколений: Н. Л. Бродским, С. А. Ауслендером, В. Б. Шкловским, Д. Д. Благом, Ю. Г. Оксманом, С. М. Петровым, М. Г. Харлапом, Г. А. Лапкиной, С. Л. Абрамович, С. Г. Бочаровым, Н. Н. Петруниной, Д. Н. Крыстевой...

Разумеется, дистанция между произведениями Пушкина и Аблесимова очень значительна. Но коренящаяся глубоко в национальном сознании мифологема оказалась подкреплена в творческой истории романа о царском арапе — и, может быть, в какой-то мере подсказана его автору — непосредственным влиянием литературного источника предполагаемого эпиграфа к пятой главе.

¹⁴ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина: (1826–1830). М., 1967. С. 262. «Народную простоту... приёмов и обычаев» пушкинского Петра отмечал ещё Белинский (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 576).

¹⁵ *Абрамович С. Л.* К вопросу о становлении повествовательной прозы Пушкина: (Почему остался незавершённым «Арап Петра Великого») // Рус. лит. 1974. № 2. С. 62.

ОБ ИСТОЧНИКАХ ПУШКИНСКОЙ ЗАМЕТКИ «МНЕНИЕ МИТРОПОЛИТА ПЛАТОНА...»*

1

В бумагах Пушкина сохранилась следующая заметка:

«Мнение митроп.<олита> Платона о Дм.<итрии> Сам.<озванце>, будто бы восп.<итанном> у езуитов, удивительно детское и романическое. Всякой был годен, чтоб разыграть эту роль: доказ.<ательство>: после смерти Отрепьева — Тушинский Вор и проч. Езуиты довольно были умны, чтоб знать природу человеческую, и невежество русск.<ого> нар.<ода>.

6 июля 1831» (XII, 203).

Источник, в котором изложено «мнение митрополита Платона», до нас в пушкиноведении установлен не был. Это «Краткая церковная история», сочинённая митрополитом и изданная впервые в 1805 году, затем ещё — в 1823 и 1829-м. Одним из этих изданий и мог воспользоваться Пушкин.

Митрополит Платон (Пётр Георгиевич Левшин, 1737–1812) – виднейший церковный деятель и мыслитель последней четверти XVIII — начала XIX века; с 1775 года — архиепископ, а с 1787-го — митрополит Московской епархии; с 1763-го — наместник Троице-Сергиевой лавры. Теоретик и основатель единоверия. Протектор Московской духовной академии, её «Пётр Могила». Автор первого и сразу европейски известного русского курса по православному учению веры. Глава оригинальной учёно-монашеской школы. Наконец, первый историк русской церкви.¹

* В соавторстве с П. В. Калитиным. *Впервые*: Временник Пушкинской комиссии: Вып. 26. СПб., 1995. С. 157–166.

¹ Подробно о Платоне и о его трудах см.: *Смирнов С.* История Московской Славяно-греко-латинской академии. М., 1855; *Громогласов И.* Новые исследования о московском митрополите Платоне: Критико-биограф. очерк. М., 1907; *Калитин П.* Распятие миром. М., 1992; *Он же.* Философско-богословская мысль в России во второй половине XVIII — начале XIX веков: Историко-филос. и логико-семант. анализ. Дисс. ... докт. филос. наук. М., 1999; *Он же.* Уравнение русской идеи. М., 2002, 2006; *Он же.* Митрополит Платон и «учёное монашество» // История русской философии: Учебник. М., 2008. С. 61–64, — а также соответствующие статьи в энциклопедии «Русская философия» (М., 2014). Новейшие переиздания наследия мыслителя см.: *Платон (Левшин П. Г.)* 1) «Из глубины возвах к тебе, Господи...»: Автобиография, избр. проповеди, письма / Сост. и предисл. П. В. Калитина. М., 1996; 2) Цветущая сложность: жизни и творений / Ред.-сост., автор предисл. и примеч. — П. В. Калитин. М., 2013.

Обратимся к его «Краткой церковной истории».

Саму идею воспитания у иезуитов молодых россиян как средства ввести в Россию «папскую веру» Платон приписывает иезуиту Антонио Поссевино, бывшему посредником в переговорах о мире между Иваном Грозным и польским королём и ещё в 1587 году писавшему: «Не бесполезно бы некогда было, ежели б или при жизни сего государя, или, может быть, при принятии государем Римской веры, то было бы поставлено, о чём теперь между христианскими государями идёт дело...»². В этих словах иерарх видит несомненный «умысел», предвещающий развернувшиеся вскоре события.

Этот план объективно подкреплялся действительным по тогдашним европейским меркам «невежеством русского народа» (Пушкин) в образовательном смысле. Но после гибели царевича Димитрия и воцарения Бориса Годунова, вызвавшего «общее неудовольствие» убийством наследника престола (в этом Платон тоже не сомневается) и «роптание» в народе, ситуация резко меняется. У иезуитов появляется шанс утвердить под именем Димитрия своего ставленника вместо «сомнительного» самодержца и уже через него подвести Русь под католицизм. Поэтому для них, считает митрополит, и не важно, кто именно будет самозванцем. Важно лишь внешнее сходство и соответствующее воспитание, что неоднократно подчёркивает Платон, говоря об Отрепьеве. Объём и уровень «иноземного» знания последнего, позволяющий переписывать книги у самого патриарха Иова и даже сочинять в семнадцать-восемнадцать лет каноны святым, «убедительно доказывает, что он уже в младенчестве в Польше не малое время обучался, и в науках довольно успел»³. По мнению Платона, самозванец прибыл на Русь и стал монахом Чудова монастыря уже приступив к своей миссии, а в 1602 году, после бегства в Польшу, только *продолжил* её осуществление. «Можно ли предположить, — пишет Платон, — чтобы какой-нибудь природный россиянин и порусски воспитанный на сие отважиться не утратился? Но положив, что уже он в Польше несколько лет жил, и там воспитан, и ко всему приготовлен <...> то всё удобное статься могло, и он в Польшу (в 1602 г. — П. К., А. К.) шёл, как на готовое»⁴, а иначе мог бы там и погибнуть, не исключает митрополит. Он убеждён, что в противном

² Платон (Левшин). Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1913. Т. 2. С. 218.

³ Там же. С. 239.

⁴ Там же. С. 238.

случае Отрепьев, даже зная сильную неприязнь Польши к Руси, не решился бы на такое предприятие.

Общее народное недовольство Борисом Годуновым и особенно, отмечает церковный историк, бунты донского казачества (а Пушкин будет склонен видеть как раз в бунтах проявление «невежества русского народа»; см. ниже) предопределили первоначальный успех крестового похода, или «крозады», против Руси.

Теперь проясняется смысл пушкинского замечания о «природе человеческой». Ключ к нему находим в цикле «Table-talk» (1835), в заметке, начинающейся словами: «Человек по природе своей склонен более к осуждению, нежели к похвале — (говорит Макиавель, сей великий знаток природы человеческой)» (XII, 157). Стало быть, отлично знавшие, как и «Макиавель», природу человеческую иезуиты рассчитывали добиться успеха именно через природную склонность человека к осуждению. По отношению к конкретной исторической эпохе начала XVII века под «осуждением» надо понимать отмеченное выше недовольство народа правлением Годунова.

Платону свойствен пристальный интерес к иезуитскому окружению Лжедмитрия I, его дружеской переписке с римским папой, полной посулов латинизировать своё государство. «Быв окружён такими злыми духами, — пишет Платон, — на что не мог отважиться Лжедмитрий? Конечно, его собственной головы на таковой вымысел и на производство его стать не могло...»⁵ Это ещё один штрих, уточняющий степень «годности всякого» (Пушкин) на роль самозванца — правда, не без противоречия Платона своей же высокой оценке «собственной головы» прекрасно подготовленного Отрепьева.

Весомым аргументом в пользу пушкинского мнения является история с «Тушинским вором». Однако церковный историк трактует её иначе. Хотя Лжедмитрий I убит днём, у всех на виду, уточняет Платон, всё же возник слух о его якобы чудесном спасении. «Не очевидно ли сие доказывает, что и первый умысел выдуман и приготовлен в Польше? А чтоб его поддержать, и свой предпринятый единожды умысел привести к конечному исполнению, вот, выставлен и другой самозванец».⁶

⁵ Там же. С. 231. Реальная картина католического влияния на самозванца неоднозначна: помимо иезуитов, он был связан и с арианами и до известной степени пользовался их помощью, особенно в период, предшествовавший его союзу с А. Вишневецким (см.: *Скрынников Р. Г. Социально-политическая борьба в Русском государстве в начале XVII века. Л., 1985. С. 111–115).*

⁶ Там же. С. 243.

Как видим, живая, непосредственная страсть патриота в разоблачении иезуитов, прямота выводов, не лишённых вызывающей новизны, могли дать Пушкину право назвать платоновское мнение о самозванце «удивительно детским». Конечно, Смутное время не обошлось без активного участия «папистов», но оно, безусловно, не сводится к «кроазаде», хотя католический фактор придал особый трагизм и без того кровавым событиям начала XVII века.

«Романичность» же мнения Платона в пушкинском восприятии можно истолковать как вальтерскоттовскую занимательность сюжета. Ведь речь идёт о целом заговоре против Руси с немыслимыми перипетиями, с многочисленными происками врагов православия, исполненных хитрости и коварства. Впрочем, к этому пушкинскому определению мы ещё вернёмся.

2

«Краткой церковной истории» в библиотеке Пушкина нет, и могло быть так, что он её и не читал. Дело в том, что между Пушкиным и Платоном в любом случае был литературный посредник.

В 1830 году появился роман Ф. В. Булгарина «Димитрий Самозванец». Как известно, Булгарин рецензировал в рукописи пушкинского «Бориса Годунова», и следствием его отзыва был высочайший запрет на публикацию трагедии. Булгарин же использовал пушкинский сюжет в своём романе, чем вызвал понятную реакцию Пушкина и литераторов его круга. Эта история подробно воссоздана и проанализирована в ряде работ.⁷

В предисловии к своему роману Булгарин рассуждает о его главном герое, утверждает при этом, что «он не мог быть Гришкою Отрепьевым», и заявляет о своём согласии «с мнением митрополита Платона, изложенном в его сочинении: Краткая церковная история»⁸. А далее, после подробной, вплоть до страницы, ссылки Булгарин приводит обширную цитату из этого труда. Позиция Платона нам уже известна. Булгарин даёт, однако, и свой комментарий: «Не только митрополит Платон, но и другие современные писатели верят, что появ-

⁷ См.: *Винокур Г. О.* Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 1. М.; Л., 1936. С. 203–214; *Гиппиус Вас.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830–1831 гг. // Там же. Вып. 6. 1941. С. 235–255; *Яценко А. Л.* «Борис Годунов» А. С. Пушкина и подделка «Димитрий Самозванец» Фаддея Булгарина // Традиции и новаторство в художественной литературе: Межвуз. сб. науч. трудов. Горький, 1980. С. 107–114.

⁸ *Булгарин Ф.* Димитрий Самозванец: В 4 ч. СПб., 1830. Ч. I. С. IV.

ление Самозванца было *следствием* великого замысла иезуитского ордена, сильно действовавшего в то время в целой Европе к распространению римско-католической веры. Это мнение самое вероятное и основано на многих исторических доказательствах.

Сии-то сомнения на счёт рождения Самозванца, его воспитания и средств, употреблённых им к овладению русским престолом, послужили основой моего романа». ⁹ В самом деле, писатель беллетризировал концепцию Платона, которую, кстати, поддерживал и Карамзин.

Говоря о «современных писателях», Булгарин намекает на Пушкина, не отрицавшего в «Борисе Годунове» влияния иезуитов на самозванца. Напомним диалог его с иезуитом Черниковским в сцене «Краков. Дом Вишневецкого»:

Нет, мой отец, не будет затрудненья;
Я знаю дух народа моего;
В нём набожность не знает исступленья:
Ему священ пример царя его.
Всегда, к тому ж, терпимость равнодушна.
Ручаюсь я, что прежде двух годов
Весь мой народ, вся северная церковь
Признают власть наместника Петра. (VII, 50)

Это, однако, не отменяет пушкинской мысли о том, что самозванец является порождением русской жизни. Об этом говорят частые размышления героев трагедии о народе, власти, и так далее. С годами же пушкинская точка зрения становится более последовательной. В заметке 1831 года появление Лжедмитрия объясняется не происками иезуитов, а национальными и общечеловеческими свойствами подданных. Он открывает собой целую галерею самозванцев: «Всякой был годен, чтоб разыграть эту роль...» Излишне говорить о том, как интересовал Пушкина феномен русского самозванства. ¹⁰ Таким образом, изложенное Пушкиным в заметке 1831 года мнение о Дмитрие Самозванце полемично по отношению к мнению Булгарина. Пушкина, к тому же, задело, что Булгарин, обокрав «Бориса Годунова», на него же и ссылается. Эта ссылка как бы ставила Пушкина в один ряд с «Видоком Фигляриным».

Полемично и упоминание о Лжедмитрии II, ибо Булгарин принципиально разделил двух самозванцев, утверждая, что «Тушинскому вору» поляки не верили, а «употребляли только как орудие к завоева-

⁹ Там же. С. VI–VII. Курсив автора романа.

¹⁰ См.: *Эйдельман Н.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 182–195.

нию России». Для Пушкина же два самозванца — явления равнозначные.

Булгарин полагает, что «вся учёность тогдашних русских состояла в том, чтоб знать наизусть Св. Писание», и что «они были не образованы, но умны, сметливы, и знали всё, чего требовал от них дух времени и тогдашний порядок вещей»¹¹. А далее идёт пассаж о русском народе в русле известной уваровской формулы.

Между тем, Пушкин в заметке пишет о «невежестве» народа. Это может показаться странным, особенно если вспомнить, как важно «мнение народное» в «Борисе Годунове». Отношение авторов «Бориса Годунова» и «Дмитрия Самозванца» к «мнению народному» различно: у Булгарина постоянно звучат народные славословия в адрес Лжедмитрия; Пушкин же завершает свою пьесу бездонной ремаркой «Народ безмолвствует».¹²

В набросанной спустя шесть лет заметке акценты меняются. Похоже на то, что Пушкин уже не верит во «мнение народное». Обязывающее замечание о «невежестве русского народа» нуждается в комментарии.

Во-первых, Пушкина раздражает официозная «народность» в булгаринском понимании. «Невежество» он полемически противопоставляет той «грамотности», которую усмотрел в русском народе сочинитель «Дмитрия Самозванца».

Во-вторых, лето 1831 года было беспокойным. В письме к Чаадаеву, написанном в один день с заметкой, 6 июля, Пушкин с тревогой рассуждает о народных волнениях: «Вам известно, что́ у нас происходит: в Петербурге народ вообразил, что его отравляют. Газеты изошряются в увещаниях и торжественных заверениях, но, к сожалению, *народ неграмотен* (курсив наш — П. К., А. К.), и кровавые сцены готовы возобновиться (XIV, 187 [франц. ориг.], 430 [пер.]). Налицо текстуальная перекличка с заметкой, где говорилось о «невежестве русского народа».

В это время ещё полыхает польское восстание — отсюда ассоциация со Смутным временем, когда Польша тоже выступила против Руси, хотя и в другом качестве. Становится ясно, что обращение Пушкина к событиям далёкого прошлого, на первый взгляд неожиданное, во многом предопределено современной ситуацией, которую он пы-

¹¹ Булгарин Ф. Дмитрий Самозванец. Ч. I. С. XIII, XVIII, XXII.

¹² См.: Яценко А. Л. «Борис Годунов» А. С. Пушкина и подделка «Дмитрий Самозванец» Фаддея Булгарина. С. 107–114.

тается увидеть сквозь призму истории. Думается, скепсис автора заметки по отношению к русскому народу субъективно обусловлен тревогой за нынешний день.

Мнение Платона Пушкин назвал «романическим». Теперь это определение получает для нас более конкретный смысл: оно имеет в виду роман «Димитрий Самозванец». Ведь заметка целит не только и не столько в митрополита Платона, сколько в пушкинского современника и противника — Булгарина.

В 1831 году история с болгаринским плагиатом ещё не утратила для Пушкина своей злободневности: зимой появился наконец из печати многострадальный «Борис Годунов», который непосвящённый читатель мог воспринять как плагиат по отношению к «Димитрию Самозванцу». Готовя осенью 1830 года полемическое «Опровержение на критики», Пушкин язвительно замечал по поводу критики Булгариным седьмой главы «Онегина», что «г. Булгарин не сказал бы, что описание Москвы взято из Ивана Выжигина, ибо г. Булгарин не скажет, что трагедия Борис Годунов взята из его романа» (XI, 150). Позже, в памфлете «Торжество дружбы...» (Телескоп. 1831. № 13), поэт саркастически писал под псевдонимом «Феофилакт Косичкин»: «...разве А. С. Пушкин не дерзнул вывести в своём *Борисе Годунове* все лица романа г. Булгарина, и даже воспользоваться многими местами в своей трагедии (писанной говорят, пять лет прежде и известной публике ещё в рукописи)?» (XI, 209–210). В таком же духе было выдержано анонимное выступление в «Литературной газете» (1830. № 20. 6 апр.), автором которого был Дельвиг¹³.

3

Но и антибулгаринская направленность ещё не исчерпывает смысла заметки.

Как отмечалось выше, в день её появления Пушкин, живший в это время на даче в Царском Селе, пишет письмо к Чаадаеву. В письме речь идёт о рукописи Чаадаева, находящейся в данный момент у поэта. Известно, что это были шестое и седьмое «Философические письма».¹⁴ Пушкин привёз их в Петербург, с тем чтобы через

¹³ См.: «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830–1831: Указ. содрж. / [Сост.:] Е. М. Блинова. М., 1966. С. 65.

¹⁴ См.: *Модзалевский Л. Б.* Примечания // Пушкин А. С. Письма: В 3 т. М.; Л., 1926–35. Т. 3. 1935. С. 333.

Д. Н. Блудова хлопотать об издании писем Беллизаром. Замысел этот, однако, не осуществился.

Полемизируя с Чаадаевым, автор письма, в частности, пишет: «Вы видите единство христианства в католицизме, то есть в папе. Не заключается ли оно в идее Христа, которую мы находим также и в протестантизме? Первоначально эта идея была монархической, потом она стала республиканской» (XIV, 188 [франц. ориг.], 431 [пер.]).

Действительно, Чаадаев в шестом письме истолковывал папство как «видимый знак единства, а вместе с тем — ввиду происшедшего разделения — и символ воссоединения. На этом основании как не признать за ним верховной власти над всеми христианскими обществами? <...> оно *централизует* христианские идеи...»¹⁵. Чаадаев полагал, что Реформация была ошибкой и что отделившимся церквям в будущем предстоит соединиться под сенью папства. Именно эта идея и не была принята Пушкиным, вновь вернувшись к данной теме в письме к Вяземскому 3 августа 1831 года (см.: XIV, 205).

Итак, 6 июля поэт под влиянием прочитанного размышляет о судьбах европейского мира, о христианстве, о католицизме. В отличие от Чаадаева, он не склонен абсолютизировать значение католицизма. Та же мысль, но в связи уже с другим историческим материалом, прозвучит и в заметке «Мнение митрополита Платона...».

Во втором «Философическом письме» католическая идея и события Смутного времени оказались косвенно сближены. Чаадаев напоминает, что «римские первосвященники первые вызвали уничтожение рабства в области, подчинённой их духовному управлению. Почему же христианство не имело таких же последствий у нас? Почему, наоборот, русский народ подвергся рабству лишь после того, как он стал христианским, а именно в царствование Годунова и Шуйского?»¹⁶. Иначе говоря, Чаадаев как бы допускает возможность другого, лучшего пути России, нежели тот, что был ею выбран, а именно — пути католического. Здесь позиции Пушкина и Чаадаева должны вновь разойтись.

Знал ли поэт второе письмо, если он пишет Чаадаеву о шестом и седьмом? Во-первых, не исключено, что у него были не только те два письма, но и другие чаадаевские тексты. Во-вторых, перед этим они встречались в Москве, беседовали, и Пушкин мог услышать от Чаадаева эту мысль, мог сам невольно навести его на разговор об эпохе,

¹⁵ Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987. С. 111.

¹⁶ Там же. С. 54.

ставшей предметом «Бориса Годунова». Кстати, экземпляр трагедии был 2 января 1831 года подарен Чаадаеву с надписью: «Вы прочтёте его, так как оно (сочинение — П. К., А. К.) написано мною — и скажете своё мнение о нём» (XIV, 139 [франц. ориг.], 423 [пер.]). Вполне возможно, что мнение было высказано и что разговор касался, в частности, проблемы католического влияния на события Смуты.

Как бы то ни было, ясно одно: появление пушкинской заметки связано с чтением «Философических писем». Не случайно спустя пять с лишним лет, по прочтении в «Телескопе» первого «Философического письма», Пушкин вернётся к этой теме и в своём неотправленном письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 года будет заочно полемизировать с ним.¹⁷

Полемика между Пушкиным и Чаадаевым важна не только как факт частного общения поэта и философа. Она включается в общий идейно-политический контекст эпохи.

3 января 1831 года, за полгода до возникновения пушкинской заметки, генерал-майор князь А. Б. Голицын подал императору Николаю письмо, в котором сообщал о «злоумышленном 25-летнем заговоре против Престола, Самодержавия и Славы России», якобы исходящем от ордена иллюминатов — неканонической масонской организации, существовавшей в Европе в 1780-х годах. Обострение внутренней и внешней политической ситуации, неостывшая память о 14 декабря, казалось бы, должны были спровоцировать императора на принятие мер. Однако своеобразный донос показался ему не слишком убедительным и серьёзных последствий не имел.¹⁸

Хотя дело было секретным, не исключено, что какие-то слухи о нём просочились в свет. Надо учитывать и то, что летом 1831 года двор находился в Царском Селе, где и набросана пушкинская заметка. В конце концов, голицынская идея — из тех, что «носятся в воздухе». Интерес Пушкина к событиям Смуты именно в таком ракурсе мог быть связан с разговорами о «масонском заговоре» против России.

¹⁷ О взаимоотношениях и полемике Пушкина с Чаадаевым см., например: *Волков Г.* Пушкин и Чаадаев: Высокое предназначение России // *Новый мир.* 1978. № 6. С. 250–266; *Тарасов Б. А.* С. Пушкин и П. Я. Чаадаев // *Лит. в школе.* 1984. № 3. С. 55–60; *Макаровская Г. В.* «Философические письма» Чаадаева в оценке Пушкина // *Освободительное движение в России.* Вып. 11. Саратов, 1986. С. 8–29; *Кантор В.* «Имя роковое»: (Духовное наследие П. Я. Чаадаева и рус. культура) // *Вопр. лит.* 1988. № 3. С. 77–79.

¹⁸ Подробнее об этом см.: *Гордин Я.* «Донос на всю Россию», или Миф о масонском заговоре // *Звезда.* 1990. № 5. С. 143–152; № 6. С. 119–136.

Заслуживает внимания ещё одно обстоятельство. На том же листе (ПД № 175), где записан текст заметки, находится следующий стихотворный набросок:

Ну, послушайте, дети: жил-был в старые годы
Живописец, католик усердный. (III, 467)

Трудно сказать, каким мог быть сюжет начатого и оставленного в самом начале работы произведения, но набросок этот, предположительно датируемый тем же 6 июля, несомненно связан с заметкой и с письмом к Чаадаеву самой католической темой, которая на сей раз должна была воплотиться не в публицистической и не в эпистолярной, а в поэтической форме. Все три текста этого дня образуют единый комплекс пушкинских размышлений о католицизме.

Наконец, в заметке звучит, как нам представляется, один автобиографический мотив.

В программе автобиографии, датируемой предположительно 1830 годом, Пушкин среди прочих событий своего детства отметил следующие: «Меня везут в П. Б. Езуиты. Тургенев. Лицей» (XII, 308). Из воспоминаний сестры поэта О. С. Павлицевой известно, что Пушкина поначалу хотели поместить в Иезуитский коллегийум, но планы родителей изменило «особенное обстоятельство — основание Царско-сельского лицея»¹⁹. Устроить будущего поэта в Лицей помог, как известно, А. И. Тургенев. Трудно представить, как сложилась бы судьба Пушкина, окажись он у иезуитов. Безусловно, поэт, много размышлявший о роли случая в истории, должен был задуматься и о превратностях собственной судьбы — особенно применительно к тому моменту, когда она и решалась. Вот почему мысль о самозванце, «будто бы воспитанном у езуитов», наверняка вызвала у поэта и собственные, пусть косвенные, биографические ассоциации.

Так, в сочетании исторических, политических, литературных, автобиографических факторов проясняется смысл пушкинской заметки.

4

Каково же её практическое назначение?

В «большом» академическом издании она включена Б. М. Эйхенбаумом в цикл «<Заметки по русской истории>». Такое решение было резонным, но отсутствие в издании историко-литературного комментария (обусловленное, как известно, причина-

¹⁹ Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 34.

ми далеко не научными) вело к изолированному восприятию текста. Другая традиция соотносит заметку с работой над «Борисом Годуновым». Так, С. А. Венгеров поместил её среди материалов, отразивших размышления писателя о своей пьесе²⁰; Ю. Г. Оксман полагал, что она «связана, вероятно, с работой Пушкина над предисловием к отдельному изданию трагедии»²¹. Согласиться с последним автором трудно, так как ко времени появления заметки «Борис Годунов» уже был издан.

Может быть, Пушкин задумал новое антибулгаринское выступление? Ведь перед этим он опубликовал «Торжество дружбы...» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина...» Новый замысел мог бы продолжать эту линию. Митрополит Платон в этом потенциальном памфлете оказался бы таким же «третьим лицом», каким был в «Торжестве дружбы...» А. А. Орлов. Ссылка на Платона подчёркивала бы вторичность булгаринского романа, а именно это его (романа) качество в первую очередь должно было стать мишенью для автора «Бориса Годунова». Правда, эта гипотеза сразу вызывает возражение: «Димитрий Самозванец» вышел в свет уже полтора года назад и в июле 1831 года вряд ли мог быть поводом для непосредственного отклика в печати.

В июле (около 21-го) 1831 года, именно в ту пору, когда появился интересующий нас набросок, Пушкин просил шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа о «дозволении заняться историческими изысканиями в наших государственных архивах и библиотеках» с целью «написать Историю Петра Великого и его наследников до государя Петра III» (XIV, 256). Надо полагать, в это время он обдумывает свой исторический замысел.

Обратившись к пушкинскому наброску «Москва была освобождена...» (1832), Н. Н. Петрунина показала, что он является началом будущей «Истории...».²² Речь в нём идёт тоже о событиях начала XVII века — именно с их краткого изложения Пушкин собирался начать свой труд. По наблюдениям Н. Н. Петруниной, Пушкину-историку было свойственно предварять основную работу начальными набросками. Не исключено, что и заметка «Мнение митрополита Плато-

²⁰ См.: *Пушкин А. С.* [Соч.]: В 6 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907–1915. Т. 5. 1911. С. 420.

²¹ *Оксман Ю. Г.* Примечания // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 7. С. 352.

²² См.: *Петрунина Н. Н.* О наброске Пушкина «Москва была освобождена...» // *Рус. лит.* 1982. № 3. С. 149–153.

на...» возникла если не в качестве подготовительного материала, то хотя бы в косвенной связи с будущей «Историей Петра», серьёзная работа над которой началась уже в том же 1831 году.

ПУШКИН И «ДРЕВНЯЯ РОССИЙСКАЯ ВИВЛИОФИКА» Н. И. НОВИКОВА*

Цель данной статьи — выявить, какую роль сыграла в творческой биографии Пушкина «Древняя российская вивлиофика» Н. И. Новикова — одно из крупнейших издательских предприятий выдающегося просветителя. Первое издание «Вивлиофики» (в десяти частях) вышло в 1773–1775 годах и включало разнообразные исторические документы: грамоты, летописи, родословные, дипломатическую переписку... Материалы были получены издателем из архивов и от частных лиц.¹ В 1788–1791 годах Новиков выпустил второе, «умноженное», издание «Вивлиофики» — уже в двадцати частях.

Это издание имелось в личной библиотеке Пушкина.² Когда и где оно было им приобретено — неизвестно. Возможна гипотеза на этот счёт. В двадцатом томе пушкинского экземпляра, в разделах «Послужной список старинных бояр» и «Московские старинные приказы», многократно отмечены чьей-то (не пушкинской) рукой упоминания представителей рода Головиных (казначей Пётр Иванович Головин, дьяк Семён Головин и другие). По-видимому, владельцем издания был некогда кто-то из этой фамилии. Возможно, это Николай Гаврилович Головин — знакомый и дальний родственник Пушкина, поручик лейб-гвардии Конного полка, в 1830 году вышедший в отставку. Основанием для нашего предположения служит то, что Н. Г. Головин занимался генеалогией³: этим объясняется обилие помет генеалогического характера. Головин, по свидетельству Н. И. Тарасенко-Отрешкова, «постоянно находился в весьма дружеских отношениях»⁴ с поэтом; не удивительно, что новиковское издание могло быть продано или подарено им Пушкину.

* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1997. С. 5–13.

¹ См.: *Моисеева Г. Н.* Литературные и исторические памятники Древней Руси в изданиях Н. И. Новикова // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 25: Памятники русской литературы X–XVII вв. М.; Л., 1970. С. 276–293.

² См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: Библиографич. описание. М., 1988 (репринт. воспроизв. изд. 1910 г.). С. 38 (№ 135).

³ См.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л., 1989. С. 111.

⁴ Цит. по ст.: *Дризен Н. В.* Камер-юнкерская шляпа А. С. Пушкина // Ист. вестник. 1894. № 12. С. 777.

Поставленная нами проблема имеет два аспекта. Первый из них — источниковедческий. Необходимо определить, связаны ли какие-то пушкинские тексты с «Вивлиофикой». В литературе о Пушкине вопрос таким образом однажды уже ставился: высказывалось предположение, что из этого издания Пушкин почерпнул сведения о Грузии для работы над «Историей Петра»⁵. Но к этому единичному факту дело не сводится.

В 1855 году П. В. Анненков опубликовал⁶ фрагмент пушкинского текста, входящего в собрания сочинений Пушкина под редакторским названием «Материалы о соколиной охоте» или «О соколиной охоте»:

Семёновский потешный двор.
Светлица для выдерживания птиц.
Челиг — самец, дикомить — самка.
Оленья перчатка.
Обносцы — ремешки оленьи с красным сукном и т. д.⁷

Анненков заметил, что этот текст частично представляет собой выписки из книги «Урядник, или Новое уложение и устройство чина сокольничья пути» (1668; в её составлении участвовал царь Алексей Михайлович⁸), но ни Анненков, ни комментировавший впоследствии пушкинский текст Ю. Г. Оксман⁹ не указали, что она была прочитана Пушкиным по третьему тому второго издания «Вивлиофики» Новикова. В тексте «Урядника» нет прямых дефиниций, которые появляются в пушкинских выписках. Значит, либо Пушкин восстанавливает их смысл из всего контекста книги (то есть — читает и конспектирует очень внимательно), либо он известен ему из других источников.

Другой связанный с «Вивлиофикой» пушкинский текст, источник которого до нас не был указан вообще, — выписки, имеющие редакторское заглавие «Приказы» или «О приказах» (условно датируются Ю. Г. Оксманом 1833 годом): «Приказы: 1) *Надворный* ведал дела пе-

⁵ См.: *Лекшвили С. С.* Из каких источников черпал А. С. Пушкин сведения о Грузии? // Дружба. Т. 3: Вопросы лит. взаимосвязей. Тбилиси, 1981. С. 14–15.

⁶ См.: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 239–240.

⁷ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 7. 1976. С. 209. В «большое» академическое издание не вошло. Полностью впервые опубликовано Ю. Г. Оксманом в изд.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1930–1931. Т. 5. Кн. 11. С. 476–477.

⁸ Переиздание «Урядника» см. в кн.: *Собрание писем царя Алексея Михайловича...* / Издал П. Бартенев. М., 1856.

⁹ См.: *Оксман Ю.* Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 354. Комментатор считал, что «Урядник» понадобился Пушкину «для задуманной им в 1834 г. повести о стрелцком сыне».

реносные (*cour de cassation*); *Расправная палата* (сенат); *Золотая палата* (ведала службу дворян)...», и далее¹⁰. Эти выписки восходят к двадцатому тому «Вивлиофики», к разделу «Московские старинные приказы». Приведём для сравнения ещё несколько примеров пушкинского интереса к труду Новикова.

Новиков: «Расправная палата, состоящая из определённых бояр и окольных и думных дьяков <...> имела некоторое сходство с нынешним правительствующим Сенатом...»¹¹; Пушкин: «*Расправная палата* (сенат)».

Новиков: «Золотая расправная палата, в которой с начала содержались списки всему дворянству, по которым их во всякие службы наряжали...»¹²; Пушкин: «*Золотая палата* (ведала службу дворян)».

Новиков: «Каменной приказ учреждён при царе Феодоре Борисовиче Годунове в том образе, как после Канцелярия строений, чтобы в Москве более каменного, нежели деревянного строили...»¹³; Пушкин: «*Каменный приказ*, учреждённый Годуновым, ведал постройку каменных зданий».

Примеры можно продолжить, хотя Пушкин, по-видимому, использовал здесь и другие источники: некоторые выписки прямых параллелей в тексте «Вивлиофики» не имеют.

Наконец, третий пушкинский текст — заметка «В древние времена...» (диапазон датировок очень широк — от 1825 до 1834 года). Её второй абзац, где говорится о стрелецком войске, явно восходит к тому же двадцатому тому «Древней российской вивлиофики», а именно к «Историческому известию об упомянутых старинных чинах в России». У Пушкина читаем: «Царь Ив.<ан> Вас.<ильевич> во время осады Казани учредил из детей боярских регулярное войско под названием стрельцов <...> Впоследствии число их простиралось до 40 000. Они разделялись на московские и городовые. Городовые обыкновенно оставались для обережения границ; — но московские жили в праздности и неге и мало по малу потеряли совершенно дух воинственного повиновения <...> Несмотря на выгоды дворяне гнушались службою стрелецкою, и считали оную пятном для своего ро-

¹⁰ Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 7. С. 208. В «большое» академическое издание не вошло.

¹¹ Древняя российская вивлиофика...: В 20 ч. М., 1788–1791. Ч. XX. 1791. С. 393.

¹² Там же. С. 311.

¹³ Там же. С. 321.

да — по сей причине большая часть их начальников была низкого происхождения» (XII, 203).

Приведём для сравнения фрагмент «Исторического известия...»: «Стрелецкое сие войско учреждено было царём Иоанном Васильевичем; но как по временам умножилось оно до 40 000, то и разделено было на Московское и городовое. Московские стрельцы имели пред городовыми великое предпочтение, как по исправности вооружения, так и по жалованью. Городовые стрельцы обыкновенно составляли охранное пограничное войско <...> Сброд людей без военной науки и без дисциплины, ко всяким вольностям привыкший, не мог себе приобрести почтения <...> Полковничьи места были прибыльны, для вольностей стрельцам позволенных и непозволенных; но всё оное было не действительно, чтоб приохотить честных родов особ к стрелецкой службе; бегал от того, кто мог, дабы своему роду не учинить бесчестья».¹⁴

Но, опять-таки, выписки Пушкина — не механические, а творческие: он включает в текст сведения, заимствованные из других источников (так, у Новикова не сказано, что стрелецкое войско учреждено во время осады Казани). В этом отношении любопытен и первый абзац пушкинской заметки, где речь идёт о существовавшей в старину должности «жильца». Должность эта включена в «Историческое известие об упомянутых старинных чинах в России», но материал о жильцах в пушкинском тексте совсем иной, чем в этом документе. Пушкин мог натолкнуться на упоминание о жильцах у Новикова, но записать при этом сведения, известные ему помимо «Вивлиофики».

Таким образом, Пушкин творчески конспектирует отдельные материалы «Вивлиофики», и, судя по всему, выписки эти имеют отношение к его собственным историческим разысканиям: в 30-е годы он работает над «Историей Петра»; с исторической тематикой связан и ряд художественных замыслов писателя. В целом же «Древняя российская вивлиофика» может рассматриваться как один из источников сведений Пушкина о событиях русской истории, в частности — предпетровской и петровской эпох. Возможно, её «пушкинский» потенциал в этом смысле ещё не исчерпан.

В свете рабочего интереса Пушкина к «Вивлиофике» представляется закономерным тот факт, что на исходе жизни он задумал написать специальную статью об этом издании. Здесь мы переходим ко

¹⁴ Древняя российская вивлиофика... Ч. XX. С. 232–235.

второму аспекту нашей проблемы — аспекту, условно говоря, творческому.

Среди бумаг поэта сохранился список задуманных статей для «Современника» (см.: ПД. Оп. 1. № 341), датированный 1836 годом. «С течением времени, — замечает в комментарии к списку М. А. Цявловский, — Пушкин проставлял крестики у статей, которые были написаны или материал для которых был собран»¹⁵:

Поход 1711+
St. Kaz.+
Путеш. В. Л. (Дм)¹⁶ —

и так далее, всего двадцать пунктов. Внизу запись: «Опыты библиографические». Третий снизу пункт читается: «о Библ. Новико», то есть «о ~~Древней~~ русской вивлиофике» Новикова».

Статья не была написана. Попытаемся, насколько это возможно, реконструировать замысел и объяснить, что означает обращение Пушкина к фигуре Новикова и к его труду в последний год жизни поэта.

Направление поиска подсказывает нам уже сам контекст списка. В нескольких его пунктах названы писатели XVIII века. Обратимся к ним, ибо они могут указать некую типологию подхода Пушкина к фигурам своих литературных предшественников.

В перечне есть строка: «Путеш. Рад.+». Речь идёт, очевидно, о статье «Александр Радищев», которую Пушкин написал и собирался опубликовать в «Современнике», но которая не была пропущена цензурой. Статья эта (как и другая «радищевская» работа поэта — «<Путешествие из Петербурга в Москву>») вызывала и продолжает вызывать в пушкиноведении споры, касающиеся в основном социально-политических взглядов Пушкина на фоне книги Радищева. Не вдаваясь в эту глубокую и явно неоднозначную проблему, заметим, что главное внимание автора статьи привлекает сама судьба Радищева, его внутренняя, духовная эволюция. Говоря о студенческих годах своего героя, Пушкин отмечает: «Теперь было бы для нас непонятно, каким образом холодный и сухой Гельвеций мог сделаться любимцем молодых людей, пылких и чувствительных, если бы мы, по несча-

¹⁵ Рукою Пушкина: Несобр. и неопубликов. тексты. М.; Л., 1935. С. 282.

¹⁶ Там же. С. 281. М. А. Цявловский датирует список началом 1836 года; Н. Н. Петрунина — временем между 6 июня и 1 сентября 1836 года (см.: *Петрунина Н. Н.* Два замысла Пушкина для «Современника» // Петрунина Н. Н., Фридлиндер Г. М. Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 148). Отметим попутно, что вторая строка списка Ю. Г. Оксманом прочитана иначе: «St. Razin» (см.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. Т. 6. 1976. С. 218).

стию, не знали, как соблазнительны для развивающихся умов мысли и правила новые, отвергаемые законом и преданиями» (XII, 31). «Безумные заблуждения», считает автор, привели Радищева к написанию и изданию «Путешествия».

Но вот пушкинское повествование обретает другую тональность: «В Илимске Радищев предался *мирным*, литературным занятиям. Здесь написал он большую часть своих сочинений, многие из которых относятся к *статистике* Сибири, к китайской *торговле* и пр.» (XII, 33; курсив везде наш). И далее, о Радищеве, вернувшемся из ссылки: «Не станем укорять Радищева в слабости и непостоянстве характера. Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении. Муж, со вздохом иль с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу» (XII). Этот пассаж вписывается в пушкинскую философию возраста, заявленную ещё в Лицее: «Смешон и ветреный старик, // Смешон и юноша степенный» (I, 237).

Момент перехода Радищева от «заблуждений», от обличительного пафоса к «мирным литературным занятиям», к духовному «успокоению» является, пожалуй, главным композиционным нервом статьи. Отметим тематику новых трудов героя: статистика, торговля... Обличитель становится просветителем-энциклопедистом.

В судьбе Новикова Пушкина привлекала, возможно, аналогичная коллизия. Издавать «Вивлиофику» Новиков стал в 1773 году, в год прекращения выпуска журнала «Живописец», отличавшегося резкостью сатирического тона. Известно, что журнал вызывал неудовольствие императрицы: это могло послужить причиной закрытия его. Издававшийся Новиковым в 1774 году «Кошелёк» (кстати, имевшийся в библиотеке Пушкина¹⁷) по тону был уже мягче. Пушкин мог воспринимать переход Новикова от сатиры к историческому просветительству по аналогии с подобным рубежом в судьбе Радищева. Нас не должно смущать то обстоятельство, что «Вивлиофику» Новиков начал выпускать ещё будучи издателем «Живописца»: здесь важен сам факт перехода из одного качества в другое. Работая со вторым изданием «Вивлиофики», Пушкин мог воспринимать её как сравнительно поздний труд Новикова.

Вообще Пушкин ценил Новикова, как явствует из его высказываний, именно за просветительскую деятельность, ничего не говоря о его сатире. Ещё в 1822 году в заметках о русской истории XVIII века

¹⁷ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. С. 41.

он иронически отозвался о Екатерине, которая «любила просвещение, и Новиков, распространивший первые лучи его, перешёл из рук Шишковского в темницу, где и находился до самой её смерти» (XI, 16; кстати, параллель к судьбе Радищева). В рецензии на альманах «Денница» (1830) Пушкин цитирует статью Киреевского и приводит, в частности, строки о Новикове, который, по выражению критика, «не распространил, а создал у нас любовь к наукам и охоту к чтению», «завёл книжные лавки» и так далее (XI, 104). Наконец, в рецензии на «Словарь о святых» (1836) Пушкин говорит о Новикове как о предшественнике составителя нового издания (им был Д. А. Эристов).

«Специфической особенностью <...> концепционного подхода (Пушкина — А. К.) к XVIII веку является активное вторжение личного автобиографического подтекста в оценку событий этой эпохи...»¹⁸ Это относится и к статье «Александр Радищев», тяготеющей к жанру «историко-литературного эссе, или <...> интерпретации, с сильно выраженной собственной трактовкой чужого произведения»¹⁹ или, добавим, чужой судьбы, обретающей у Пушкина автобиографические аллюзии, но не отменяющей объективного содержания такого эссе. К этому жанру можно отнести пушкинские работы 1836–37 годов: «Вольтер», «Джон Теннер», материалы по «Слову о полку Игореве» и другие. Из более ранних произведений назовём фрагмент о Карамзине (1826) в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях», наброски статей о Баратынском (1822–30); см. наши статьи, помещённые в данном сборнике.

Нам представляется, что к такому жанру должна была тяготеть и задуманная работа о Новикове. Содержанием её могла стать духовная эволюция писателя, его «отрезвление», выразившееся, в частности, в обращении к историческому труду. Поэтому «Вивлиофика» оказалась бы в центре внимания Пушкина. Автобиографические же аллюзии в этом случае ясны: Пушкин в 30-е годы тоже вступает в новую эпоху своей творческой судьбы, переоценивает многое в своих взглядах и, кстати, тоже становится историком. Соседство в перечне со статьёй о Радищеве, сходство судеб двух писателей-современников, контекст пушкинского творчества 30-х годов, особенно 36-го, — всё это делает наше предположение небезосновательным.

¹⁸ Стенник Ю. В. Концепция XVIII века в творческих исканиях Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 77.

¹⁹ Фомичёв С. А. Пушкин и древнерусская литература // Рус. лит. 1987. № 1. С. 36.

В списке задуманных Пушкиным статей есть ещё один важный для нас пункт, где тоже назван писатель XVIII века: «Тредьяк.», то есть Тредиаковский. Пушкин, в молодости критически относившийся к Тредиаковскому, в 30-е годы с интересом всматривается в эту фигуру, воспринимая её теперь исторически. Кроме того, судьба Тредиаковского волновала его в связи с проблемой положения писателя в обществе, важной и лично для Пушкина (камер-юнкерство, отношения с властью...). Напомним письмо поэта И. И. Лажечникову от 3 ноября 1835 года по поводу романа «Ледяной дом»: «За Василия Тредьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он лице мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя» (XVI, 62). Н. Н. Петрунина полагает, что Пушкин собирался опубликовать в «Современнике» «не статью о Тредиаковском, а его донесение Академии от 10 февраля 1740 г., сопроводив его своим предисловием»²⁰ (копия донесения сохранилась в бумагах поэта). Как бы то ни было, автобиографический подтекст предполагавшейся публикации налицо; мы полагаем, что и предисловие к ней по своему пафосу было бы близко к «историко-литературному эссе» (С. А. Фомичёв) о Радищеве или, скажем, Вольтере...

На таком фоне замысел статьи о Новикове обретает более-менее отчётливые очертания. Он органично вписывается в русло творческих исканий позднего Пушкина. Герой задуманного произведения должен был привлекать автора как просветитель-энциклопедист, вне политического радикализма, как человек, проделавший духовную эволюцию. Жанровая же форма, в которую облекались бы эти размышления, представляется как характерная и закономерная для творчества Пушкина последних лет.

Таким образом, «Древняя российская вивлиофика» Новикова представляет собой для пушкиноведения как минимум двойной интерес: с одной стороны, она расширяет наше представление об источниках исторических знаний и исторических трудов Пушкина, с другой — даёт материал для осмысления его творческой и просто человеческой позиции на исходе жизни.

²⁰ Петрунина Н. Н. Два замысла Пушкина для «Современника». С. 146–147.

КАРАМЗИН КАК ГЕРОЙ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ

(К проблеме жанра)*

Проблема «Пушкин и Карамзин» необъятна: под знаком пристального интереса к старшему современнику и творческого диалога с ним проходит едва ли не вся литературная биография Пушкина. Вопрос об отношении Пушкина к Карамзину возник одновременно с пушкиноведением; но следует помнить, что пушкинские оценки бывают вплетены в ткань пушкинской прозы — хотя документально-критической, но имеющей и эстетическое качество. В таком случае авторский подход к фигуре Карамзина (как, впрочем, и к любой другой) требует рассмотрения с учётом этого — эстетического — начала. Важнейшей здесь оказывается категория жанра.

1

В составе цикла «Отрывки из писем, мысли и замечания» («Северные цветы на 1828 год») Пушкин поместил фрагмент о Карамзине, начинающийся словами «Появление —Истории Государства Российского»...», с указанием: «(Извлечено из неизданных записок)». Фрагмент был подготовлен автором действительно на основе дошедшего до нас текста («...лены печатью вольномыслия...»), считающегося отрывком уничтоженных самим поэтом автобиографических записок¹.

О жанре пушкинских «Отрывков из писем...» написано уже немало.² Указаны их литературные источники — произведения Монтеня,

* *Впервые*: Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: Сб. статей. Ульяновск, 1996. С. 74–83.

¹ Вопрос о датировке отрывка поднимался не раз. Историю вопроса см.: Вацуро В. Э. «Подвиг честного человека» // Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М., 1986. С. 359–361 (примеч. 138). Ныне принята датировка 1826 г. Кстати, В. Э. Вацуро, в отличие от общепринятого мнения (И. Л. Фейнберг, Я. Л. Левкович и др.), считает, что фрагмент о Карамзине является не механическим извлечением из некой старой рукописи, а заново написанным текстом.

² См.: *Лежнев А.* Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. М., 1966. С. 233 и далее; *Мухина С. Л.* А. С. Пушкин и забытый жанр русской литературы: («Мысли и замечания») // Проблемы метода и жанра. Вып. 9. Томск, 1983. С. 105–128; *Лузянина Л. Н.* «Отрывки из писем, мысли и замечания» А. С. Пушкина, своеобразие жанра и историко-литературное значение // Малые жанры в русской и советской литературе. Киров, 1986. С. 60–68; *Алешкевич А. А.* О малых жанрах критической и публицистической прозы А. С. Пушкина: («Отрыв-

Ларошфуко, Лабрюйера; выявлена специфика пушкинских афоризмов.

Между тем исследователи отмечают, что этот цикл не отличается содержательной и формальной однородностью (это, впрочем, видно уже из заглавия). Его «разнообразие и богатство» С. Л. Мухина резонно объясняет широтой мышления автора, за которой стоит «общий реалистический колорит». «Рядом с предельно краткими афоризмами <...>, — замечает исследовательница, — довольно пространные «замечания» («Байрон говорил...», «Явление Истории Государства Российского»)»³

Упоминание фрагмента о Карамзине не случайно: это самый большой по объёму и самый развёрнутый текст «Отрывков...» И хотя определённая тенденция к афористичности в нём действительно есть («...не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека»), всё же его трудно безоговорочно причислить к «максимам» и даже к миниатюрным новеллам типа «Тредьяковский пришёл однажды...» Этот единственный в цикле фрагмент автобиографического типа осложнён тем, что содержит не один, как в других фрагментах, а несколько эпизодов. «Особость» его автор вольно или невольно подчеркнул ссылкой на некие «неизданные записки».

Как бы то ни было, фрагмент заметно выделяется в цикле; это даёт основания рассматривать его, при всей связи с контекстом цикла, как текст в известной мере самостоятельный и поставить вопрос о его жанровой природе.

Обратимся, наконец, к самому фрагменту.

Автор вспоминает о том, как была воспринята русским обществом «История государства Российского». Он приводит несколько отрицательных отзывов — «одной дамы» (в ней видят княгиню Е. И. Голицыну), Каченовского, Н. Муравьёва, М. Орлова, «некоторых остряков». Претензии к труду историографа исходили, как видим, и из высшего света, и из лагеря радикалов. Между тем, пишет Пушкин, «почти никто не сказал спасибо человеку, уединившемуся в учёный кабинет <...> История Государства Российского есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» (XI, 57). «Подвиг честного человека» в понимании Пушкина — это, по-

ки из писем, мысли и замечания») // Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов. Рига, 1986. С. 69–76.

³ Мухина С. Л. Пушкин и забытый жанр русской литературы. С. 115.

мимо прочего, умение сохранить свою позицию, не зависеть от чьего бы то ни было мнения.

Л. Н. Лузянина замечает, что фрагмент о Карамзине в «Отрывках...» «как бы воссоединяет исторические и автобиографические замыслы Пушкина <...>, непосредственно связывая (их — А. К.) с теми новыми задачами, которые встали перед ним в преддверии 30-х годов»⁴. В самом деле, для уяснения особенностей этого фрагмента необходимо увидеть его в собственно пушкинском контексте.

В 30-е годы в творчестве Пушкина складывается жанр, обозначенный С. А. Фомичёвым как «историко-литературное эссе, или <...> интерпретация, — жанр, по характеру своему беллетристический, с очень сильно выраженной собственной трактовкой чужого произведения».⁵ К этому жанру относятся «Путешествие из Москвы в Петербург», «Вольтер», «Джон Теннер», «Александр Радищев» и др. Попробуем прокомментировать в связи с этой характеристикой интересующий нас фрагмент.

Во-первых, налицо его «историко-литературный» характер: Пушкин говорит не просто о личности Карамзина, но о его писательском труде. Главным героем фрагмента является, помимо самого писателя-историка, его творение — «История государства Российского».

Во-вторых, фрагмент эссеистичен: он включает не только факты, но и свободные авторские размышления по поводу этих фактов, например: «Признаюсь, ничего нельзя вообразить глупее светских суждений, которые удалось мне слышать...» (XI, 57)

В-третьих, здесь есть — в условной, редуцированной форме — элемент беллетризации. Пушкин не ограничивается констатацией заслуги Карамзина — он вводит в текст героев, оживляющих в качестве «отрицательных» примеров (выше мы об этом уже упоминали) диалог с читателем: «Одна дама... прочла вслух...», «Каченовский бросился...», «Никита Муравьёв... разобрал...» и так далее.

В-четвёртых — и это, пожалуй, главное, — здесь несомненна собственная трактовка, но не чужого произведения, а чужой судьбы. На этом надо остановиться подробнее.

Через перечисленные выше произведения красной нитью проходит мотив независимости художника, человека от мнения окружающих. Так, Вольтеру Пушкин ставит в упрёк его отношения с прус-

⁴ Лузянина Л. Н. «Отрывки из писем, мысли и замечания» А. С. Пушкина, своеобразие жанра и историко-литературное значение. С. 63.

⁵ Фомичёв С. А. Пушкин и древнерусская литература // Рус. лит. 1987. № 1. С. 36.

ским королём: «Он (Вольтер — *А. К.*) не имел самоуважения и не чувствовал необходимости в уважении людей» (XII, 80). Повествуя же о том, как смягчились с годами радикальные настроения Радищева, Пушкин, напротив, не хочет укорять его «в слабости и непостоянстве характера. Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении <...> Глупец один не изменяется...» (XII, 34). Мотив совершенствования, пусть иначе, но звучит и в более близких по времени «Отрывкам из писем...» набросках пушкинской статьи о Баратынском (см. специальную статью в этом сборнике). Известно, что после 1825 года Пушкину самому приходилось выслушивать упреки и в политическом отступничестве, и, позже, в утрате литературного дара, хотя речь должна была идти о духовном развитии и о «новом зрении».

Во всех перечисленных случаях важен не только объективный смысл, относящийся к героям — Вольтеру, Радищеву (см. ниже), Баратынскому... В своём определении жанра С. А. Фомичёв отметил субъективный, личностный подтекст пушкинских творений. За рассказом о том или ином предшественнике или современнике ощущаются раздумья Пушкина о собственной судьбе. В тридцатые годы проблемы «самостоянья человека», духовного самоусовершенствования обрели для него особо важный личностный смысл («Странник», «Полководец», «каменноостровский цикл»...).

Во фрагменте о Карамзине можно видеть первую пушкинскую попытку в жанре, столь привлекавшем его в позднейшие годы. В следующем, 1827-м, году появится первый набросок статьи о Баратынском, тоже стоящий у истоков этого жанра. В том же году оформляется цикл «Отрывки из писем, мысли и замечания». В сознании Пушкина одновременно в роли героев такого типа возникают два его современника (Карамзин и Баратынский), дающие пример «самостоянья» и духовного самоусовершенствования.

Возможно, не только при оформлении цикла, но и раньше, в работе Пушкина над автобиографическими записками, личностный подтекст сюжета о Карамзине уже имелся в виду. Можно с известной долей вероятности предположить, что не дошедшие до нас записки поэта содержали несколько подобных фрагментов о пушкинских современниках, судьба которых воспринималась автором очень лично по отношению к себе. Это могли быть в первую очередь люди, подвергнутые остракизму — например, тот же Баратынский, Катенин и другие.

Почему же в цикл «Отрывки из писем, мысли и замечания» попал этот, отчасти «инородный», текст? Искать ответ нужно, вероятно, за пределами собственно жанровых категорий.

Прошло чуть больше месяца со дня смерти Карамзина, когда последовала казнь декабристов. Это «странное сближение» должно было обернуться глубоким драматическим смыслом в глазах современников: подать авторитетный голос против расправы теперь некому. К тому же, началась борьба «за Карамзина» между разными литературными партиями.⁶ В этих условиях Пушкину очень важно было самому сказать о Карамзине. Вероятно, поэтому он воспользовался первой же возможностью и включил фрагмент об историографе в состав публикуемого цикла. Важно было поместить его именно в «Северных цветах» — печатном органе литературного лагеря, считавшего себя наиболее близким Карамзину и действительно бывшего таковым.

2

Весной 1836 года Пушкин пишет для «Современника» статью «Александр Радищев», запрещённую цензурой и так и не увидевшую свет при жизни автора. Статью предваряет эпиграф: «Il ne faut pas qu'un honnête homme mérite d'être pendu. Слова Карамзина в 1819 году» (XII, 30; перевод с франц.: «Не следует, чтобы честный человек заслуживал повешения»).

Отзвук тех же «слов Карамзина» встречаем и в одной из записных книжек П. А. Вяземского: «Карамзин говорил гораздо прежде происшествий 14-го и не применяя слов своих к России: *“честному человеку не должно подвергать себя виселице!”*» (запись от 20 июля 1826 г.)⁷.

Пушкинский эпиграф вызвал самые разные комментарии и толкования. Его возводили к устной традиции, к разговорам Пушкина с историографом, усматривали в нём намёк на казнь Карла Занда⁸ или декабристов⁹. «Радищев, как и декабристы, — писал В. Э. Вацуро, — был тем —честным человеком», которому следовало, не подвергая себя виселице, представить правительству свои социальные проекты.

⁶ Подробнее об этом см. в указанных выше работах В. Э. Вацуро и В. П. Козлова.

⁷ Вяземский П. А. Записные книжки: (1813 – 1848). М., 1963. С. 129.

⁸ См.: Измайлов Н. В. Пушкин и семейство Карамзиных // Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.; Л., 1960. С. 14.

⁹ См.: Оксман Ю. Г. Примечания // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 6. 1976. С. 442.

Так, как делал ранее Карамзин, а теперь Пушкин».¹⁰ Что касается замечания Вяземского «не применяя слов своих к России», то Ю. М. Лотман усматривает в них «расчёт на нежелательного читателя» «после арестов и обысков периода следствия и суда над декабристами»¹¹.

В пушкинскую эпоху эпиграф понимался как цитата, которую «помещают авторы в начале своих сочинений и тем дают понятие о предметах оных»¹². Стало быть, смысл эпиграфа должен быть связан со смыслом всей статьи и определён им. Это неременное условие не берётся во внимание комментаторами эпиграфа, которые соотносят его лишь с «внешними» для Пушкина явлениями (Радищев, Занд, декабристы...) и почти не учитывают автобиографический подтекст статьи, отмеченный ещё В. Б. Шкловским¹³.

Эпиграф включается в ряд автобиографических ассоциаций. Указание именно на *слова* Карамзина скорее всего действительно имеет в виду устное высказывание, тем более что французский язык естественнее для Карамзина-собеседника, чем для Карамзина-литератора. Этим подчёркивается факт личного общения автора с Карамзиным. Показательна и ссылка на 1819 год — год жизни молодого Пушкина в Петербурге. Когда Пушкин был вскоре, в 1820-м, выслан из столицы, среди хлопотавших о его участии был Карамзин. 19 апреля 1820 года Карамзин пишет И. И. Дмитриеву совершенно в духе позднейшей пушкинской статьи «Александр Радищев»: «...над здешним поэтом Пушкиным, если не туча, то, по крайней мере, облако, и громоносное (это между нами): служба под знаменем либералистов, он написал и распустил стихи на вольность, эпиграммы на властителей и проч. и пр. Это узнала полиция etc. Опасаются следствий»¹⁴. Спустя полтора месяца, 7 июня, Карамзин пишет тому же адресату: «Я просил об нём из жалости к таланту и молодости: авось будет рассудительнее: по крайней мере дал мне слово на два года!»¹⁵ Осуждая молодого поэта за легкомыслие, Карамзин всё же признаёт, что в этом возрасте оно естественно, потому и вступает за Пушкина. Тема соответствующего возрасту поведения, как уже говорилось выше, будет очень важна

¹⁰ Вацуро В. Э. «Подвиг честного человека». С. 106.

¹¹ Лотман Ю. М. Источники сведений Пушкина о Радищеве: (1819–1822) // Пушкин и его время: Исслед. и материалы. Вып. 1. Л., 1962. С. 48.

¹² Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 3. С. 398.

¹³ См.: Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937. С. 137–138.

¹⁴ Карамзин Н. М. Избр. статьи и письма. М., 1982. С. 188–189.

¹⁵ Там же. С. 189.

и в статье «Александр Радищев», и вообще она очень важна в пушкинском мировоззрении.

Пушкин вряд ли мог ознакомиться с процитированными письмами, но мнение Карамзина он, безусловно, знал. Поэтому автобиографический подтекст эпиграфа вполне закономерен. Что касается указания на 1819 год, то Пушкин, возможно, не хотел упоминать 1820-й, чтобы не сделать аллюзию слишком явной и оттого нескромной. Намёк смягчился, но не исчез.

Автор статьи пишет о работе Радищева по составлению законов после возвращения из ссылки и о реакции графа Завадовского: «Эх, Александр Николаевич, охота тебе пустословить по-прежнему! или мало тебе было Сибири?» (XII, 34). В подтексте этого рассказа прописываются обстоятельства биографии самого Пушкина после ссылки. Новый император вернул его из Михайловского, и Пушкину поручено было составить записку о народном воспитании, которую он составил и в которой тоже «вспомнил старину». Тема ссылки логично вписывается в общий автобиографический контекст статьи, далеко не случайный для Пушкина: 1836 год — год особенно напряжённых раздумий поэта о «самостоянье человека», отразившихся и в его художественном творчестве («каменноостровский цикл», «Капитанская дочка» и другие произведения).

Разумеется, всё сказанное не означает, что «слова Карамзина», зафиксированные Пушкиным и Вяземским, действительно были сказаны о Пушкине. Это даже не так и важно. Достаточно того, что они имеют не только неизвестное нам объективное содержание, но и субъективный смысл, вложенный в них Пушкиным в 1836 году. Для творческой истории статьи важно то, что автор соотносит их с собственной судьбой. Как видим, статья «Александр Радищев» органично вписывается в рамки обозначенного С. А. Фомичёвым жанра, а имя Карамзина при этом вновь оказывается очень значимо.

Говоря о Карамзине в разные эпохи своей творческой биографии, Пушкин совмещает историко-литературный и биографический материал с автобиографическими аллюзиями. Фигура Карамзина важна для него и в своей «самоценности», и теми параллелями, которые младший писатель усматривает в судьбах и жизненных позициях предшественника и своей собственной. Не случайно и в 1826 и в 1836 годах тема Карамзина связана у Пушкина с темой чести, «честного человека».

Это важно увидеть в общем контексте всей пушкинской судьбы. Биография поэта оказалась как бы поделена надвое четырнадцатым декабря. Кончилась молодость, восприятие которой, при всех ссылках и других неприятностях, было всё же лишено у него трагизма. Начиная же с 1826 года, окружающая действительность представляется Пушкину всё менее отвечающей гармоническому складу его личности. Вот почему именно в это время, сразу после декабрьских событий, складывается в его творчестве жанр, где год от года всё заметнее прочитываются драматические параллели между чужими судьбами и собственной судьбой автора. Начав в 1826 году с восхваления «подвига честного человека», он придёт в 1836-м к протесту против «повешения честного человека». Карамзин как бы и открывает, и закрывает собой этот ряд.

В пушкинскую историко-культурную, документально-критическую прозу этот жанр перешёл из лирики поэта, в которой подобные «подстановки» были нередки и связывались с именами Овидия, Шенье, Байрона. Это лишний раз говорит об особом автобиографизме ряда опытов в интересующем нас жанре. Правда, в лирике Пушкина мы наблюдаем это ещё до 1825 года, но тогда эти аллюзии облекались в форму пока ещё условной литературной позы и были далеки от того реального драматического содержания, которым они наполнятся позже. Между тем, произведения указанного жанра совмещают в себе субъективный и объективный планы: неся в себе личностное, пушкинское начало, они не перестают быть произведениями о Карамзине или Радищеве...

СТИХОТВОРЕНИЕ «ПОЛКОВОДЕЦ». ТРИ СТАТЬИ*

Об одной мифологеме

К пушкинскому стихотворению «Полководец» (1835) исследователи обращаются сравнительно часто.¹ В большей степени изучена его богатая творческая история, в меньшей — поэтика. Почти не исследован мифологический подтекст стихотворения; отмечались лишь ассоциации судьбы героя с крестным путём Христа.² Между тем, в тексте «Полководца» таится один очень важный, на наш взгляд, христианский мотив, позволяющий расширить перспективу мифопоэтического толкования произведения.

Стихи 11–13 «Полководца» гласят: «Толпою тесною художник поместил // Сюда начальников народных наших сил, // Покрытых славою чудесного похода...» (III, 378). Стих 12 напоминает известный оборот «начальник (воевода) небесных сил», традиционно употребляемый по отношению к архангелу Михаилу (архистратигу), предводителю небесного воинства, победившего «великого дракона, древнего змия, называемого диаволом и сатанюю, обольщающего всю вселенную» (Отк. 12: 9).

Обоих полководцев, о которых говорится в пушкинском стихотворении — и Баркляя-де-Толли, и Кутузова — звали Михаил. Это обстоятельство даёт повод подозревать в нём мифологическую параллель.

Кутузов в сознании современников соотносился с архистратигом очень легко. 26 августа 1813 года, в годовщину Бородинского сражения, на Бородинском поле было совершено поминовение погибших воинов. Архимандрит Заиконоспасского монастыря, ректор Славяно-греко-латинской академии Симеон произнёс речь, в которой сказал, в частности, о Кутузове, что, «кажется, сам *Началовождь небесных сил* (курсив наш — *А. К.*) помогал в сей брани соименному герою света»³.

* *Впервые соответственно*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1994. С. 67–76; Там же. 2005. С. 91–100; Творчество Гоголя и русская общественная мысль: Тринадцатые Гоголевские чтения. М., 2013. С. 194–202.

¹ Основную библиографию см. в кн.: *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 424–428.

² См.: *Петрунина Н. Н.* «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов: История создания и идейно-худож. проблематика. Л., 1974. С. 288; *Старк В. П.* К истории создания стихотворения «Полководец» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 154. *Проскурин О.* Поэзия Пушкина... С. 243 и далее.

³ Сын отечества. 1813. Ч. 9. № XL. С. 75.

Впрочем, в пушкинском стихотворении этот мотив применительно к Кутузову не звучит. Но к образу Кутузова мы ещё вернёмся; пока же обратимся к Барклаю.

Он тоже порой воспринимался сквозь призму эпизода Апокалипсиса. Например, Ф. Н. Глинка в «Письмах русского офицера» называет Барклая «вождём сил российских»⁴. В 1818 году на панихиде по Барклаю в Тамбове префект местной семинарии употребил выражение «русских сил воевода»⁵. Сопоставление Барклая с архангелом Михаилом дошло и до тридцатых годов. Называя в одной из журнальных рецензий 1833 года Барклая «другим (наряду с Александром I — *А. К.*) хранителем России»⁶ (курсив наш), Кс. Полевой ориентируется, по-видимому, на ту же формулу.

Изображение врага тоже вписывалось в эту мифологию. Известно, что Наполеон воспринимался в России как Антихрист. На некоторых политических карикатурах, посвящённых событиям 1812 года, Наполеон изображён в виде дракона или сатаны, сражённого императором Александром; на других листах в виде чёрта предстаёт слава Наполеона, либо же черти «сопровождают» его.⁷ Такие мотивы встречались и в литературе той эпохи. Так, в 1814 году появилось анонимное аллегорическое стихотворение «Орёл и змий». Тогда же автор стихотворения «На взятие Парижа» С. Глинка назвал побеждённого врага «семиглавой гидрой».⁸ У самого Пушкина этот мотив открыто не звучал, но Б. Гаспаров обнаруживает в образе Наполеона в пушкинских стихотворениях «Недвижный страж дремал...» и «Зачем ты послан был...» и в черновиках десятой главы «Онегина» черты Апокалиптического Всадника⁹.

Конечно, на авторов таких картинок (в основном это И. И. Терещенёв) и стихов повлияли в значительной степени национальные змеборческие сюжеты. Эти сюжеты — как, впрочем, и библейское предание — восходят к древнему мифу о борьбе космократора с хаосом. Не случайно в Священном Писании соперник Михаила

⁴ Глинка Ф. Н. Письма русского офицера. М., 1987. С. 12.

⁵ Цит. по: Цявловский М. Полководец // Лит. Россия. 1987. № 36. 4 сент. С. 16.

⁶ Московский телеграф. 1833. Ч. 51. № IX. Май. С. 139.

⁷ См.: Клепиков С. А. Сатирические листы 1812–1813 годов: (Сводная библиография) // Труды ГБЛ. Т. VII. М., 1963. С. 209 (№ 23), 223–224 (№ 53), 240 (№ 91), 255–256 (№№ 124, 125), 267–268 (№ 153), 269 (№ 156) и др.

⁸ См.: Вестник Европы. 1814. № 10. С. 119–120; №12. С. 272.

⁹ См.: Гаспаров Б. Апокалиптическая тема в пушкинском «Графе Нулине» // Даугава. 1990. № 1. С. 104.

назван и дьяволом, и змием. Но тема сатаны в связи с Наполеоном возникала, конечно, по ассоциации именно с библейским эпизодом.

Для пушкинского же восприятия может быть важно то, что в соседнем с Военной галереей Зимнего дворца (в ней и находится вдохновивший поэта портрет Баркляя работы Дау) тронном Георгиевском зале есть барельеф, изображающий Георгия Победоносца. Аналогичный сюжет (изображение Михаила с мечом) был представлен и в росписи потолка расположенной по соседству с парадными залами Большой дворцовой церкви, повод упомянуть о которой у нас ещё будет. Этот мифологический сюжет просматривается на хранящейся в Эрмитаже картине А. В. Тыранова «Внутренний вид Большой церкви Зимнего дворца» (1829), запечатлевшей интерьер храма до пожара 1837 года, уничтожившего его убранство.

Но вернёмся к тексту «Полководца». Мы полагаем, что отмеченная выше мифологема (архистратиг *Михаил*) связана здесь не с Кутузовым, а именно с Барклаем. Попробуем мотивировать свою точку зрения.

При публикации стихотворения в «Современнике» поэт снял строки, содержавшие противопоставление Баркляя и Кутузова. Позже он включит их в текст, вписанной в альбом великой княжны Елены Павловны. В этом фрагменте, в частности, читаем: «Преемник твой стяжал успех, сокрытый // В главе твоей. — А ты, непризнанный, забытый // Виновник торжества, почил...» (III, 379). Исследователи по-разному решают вопрос о каноническом тексте стихотворения: одни (Ю. Н. Тынянов, Н. Н. Петрунина) предлагают включать в него эти строки, другие (И. Т. Трофимов, В. П. Старк) придерживаются противоположного мнения.

Между тем, «спорные» стихи отсылают читателя к Новому Завету, где звучит мотив превосходства Христа над ангелами и, следовательно, над их «начальником», ибо Христос, «восшед на небо, пребывает одесную Бога», и ему «покорились Ангелы и власти и силы» (1 Пет. 3: 22); «Кому когда из Ангелов сказал Бог: седи одесную меня <...> Не все ли они суть служебные духи...» (Евр. 1: 13–14). При этом как бы забывается заслуга Михаила, победившего божьего врага. Таким образом, в новозаветном тексте звучит мотив «неблагодарности» по отношению к Михаилу, культ которого должен быть, по логике христианской веры, потеснён культом Христа¹⁰.

¹⁰ См.: *Добиаш-Рождественская О. А.* Культ св. Михаила в латинском средневековьи V–XIII века. Пг., 1917. С. 34–35.

Мы полагаем, что не случайно Пушкин всё же восстановил в альбомном тексте исключённые в печати стихи: отмеченный выше мотив был важен для него, вписывался в ту мифологему, которая обозначена в подтексте «Полководца». Мифологическая пара «Михаил — Христос» как бы высвечивала смысл пушкинского противопоставления Барклая и Кутузова, которое в читательском сознании могло быть неверно воспринято, и порой воспринималось как принижение роли Кутузова (известна реакция Л. И. Голенищева-Кутузова, «обидевшегося» на Пушкина за память своего родственника). Не берясь участвовать в текстологическом споре, заметим всё же, что наше наблюдение может быть косвенным аргументом в нём.

В черновом автографе «Полководца» есть помета: «7 апреля 1835. Светл.<ое> воскр.<есение>» (III, 961). К этому дню, по-видимому, относится возникновение замысла стихотворения.¹¹ В марте–апреле того же года Пушкин пишет стихотворение «На Испанию родную...». В автографе его напротив стихов: «И господь (здесь у Пушкина пропуск — *А. К.*) услышал // И страдальцу ниспослал // Благовестное виденье» (III, 971) поэт нарисовал контуры ангела с крыльями, держащего поднятый огненный меч.¹² Эпизод стихотворения «На Испанию родную...» не связан с темой архистратига, но Пушкин, возможно, невольно рисует именно его: ведь огненный меч — традиционный атрибут иконописных изображений Михаила. Если это так, то весной 1835 года мысль поэта действительно обращается к библейскому герою, к его зрительному образу. Поскольку и само стихотворение навеяно зрительным образом (портрет Барклая), попытаемся реконструировать с этой позиции возможное пушкинское восприятие Военной галереи.

В стихотворении сгущены иконописные ассоциации: «И на знакомые их *образы* гляжу»; «*лики* ещё так молоды на ярком полотне» (курсив наш). Любопытно, что в черновом автографе в этом месте поначалу стояло слово «лица» (III, 957), но поэт предпочёл другой вариант. Слово «лик» звучит и в финале стихотворения: «Но чей высокий лик...».¹³ Конечно, эти слова могут встречаться у Пушкина и в

¹¹ См.: Петрунина Н. Н. «Полководец». С. 287.

¹² Изображение такого меча встречалось у него и прежде, в 1828 году. См. воспроизведение обоих рисунков в кн.: Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. Изд. 4-е, стереотип. М., 1987. С. 54, 55.

¹³ Слово «лики» по отношению к портретам Галереи ещё прежде употребил П. Свиньин (см.: Отечественные записки. 1827. Ч. XXIX. № 81. С. 151). О соотношении поэзии Пушкина с иконописью см. несколько работ частного характера: Васильев Б. А. Дивная жена // Мир

другом, вполне «мирском», контексте (в «Полтаве»: «лик его ужасен» или «Мазепы лик терзает кат»). Но важно, что в тексте «Полководца» они концентрируются и образуют особую атмосферу. Не могла ли Галерея напоминать Пушкину иконостас, и вообще — храм?

Иконостас имеет свои композиционные законы. Он, во-первых, отличается религиозной иерархией сюжетов, выраженной в поярусном расположении икон. Во-вторых, он симметричен: каждый ряд имеет иконы определённого размера, свой ритмический и цветовой строй.

Триста с лишним портретов Галереи размещены тоже строго симметрично. В ней представлены портреты трёх видов: конные (трёх императоров союзных держав), в рост (Кутузова, Барклая, великого князя Константина Павловича и английского герцога Веллингтона) и поясные, меньшего формата, изображающие русских генералов и размещённые в пять рядов на двух противоположных друг другу длинных стенах Галереи. Поясные портреты наиболее прославленных военных (Багратиона, Давыдова, Раевского...) помещены вертикально слева и справа от каждого из четырёх портретов в рост.

Аналогичный композиционный приём используется в иконописи. Многие иконы имеют клейма — расположенные по периметру изображения евангельских или житийных эпизодов. Например, икона интересующего нас архангела Михаила (XV в.) в Архангельском соборе Московского Кремля имеет 18 клейм, сюжеты которых связаны единой идеей: победа над сатаной. Воплощал же эту идею изображённый во весь рост на среднике Михаил. Так и в Военной галерее: изображённые на портретах-«клеймах» генералы отличились в сражениях под началом тех, кто изображён на портретах-«средниках».

Клейма на иконе именно Михаила — случай редкий. Видел ли поэт эту — или какую-то аналогичную — икону архистратига, сказать трудно. Но и без того композиция иконы с клеймами была достаточно распространена, чтобы по ассоциации ожить в памяти поэта при виде Галереи или при мысли о ней.

В самой же Галерее, таким образом, заложена идея иерархии — учитывающей, кстати, не только военные заслуги. В наиболее престижных нижних рядах находились портреты военных, имевших более высокий чин; рядом с ними оказались портреты и тех, кто в два-

Пушкина. М., 1990 (июнь). (ЛГ-Досье: Прилож. к «Лит. газ.») С. 12–13; *Парийский Л.* Богоматерь Знамения // Там же. С. 13, 20; *Панфилов А.* Анализ эпитафии А. С. Пушкина на Ник. Волконского // Болдинские чтения. Горький, 1990. С. 101–111).

дцатые годы, когда Галерея создавалась, занимал крупные государственные посты.¹⁴ Портреты в верхних же рядах и подписи с ним просматривались с трудом¹⁵, отсюда и их меньшая «престижность». Как видим, это обратная по отношению к иконостасу (внизу помещались иконы местночтимых святых) иерархия, но тоже иерархия.

Портреты расположены на равном расстоянии друг от друга; они выдержаны преимущественно в единых зелено-красных тонах. Портреты и до пожара 1837 года отделялись друг от друга «небольшими промежутками, выкрашенными пунцовой краской, под мат»¹⁶. Иконостасу тоже свойствен ритмический и цветовой строй. Пушкин отметил в стихотворении «тесноту» портретов: «Голпою тесною художник поместил...». Тесно, вплотную, размещаются и иконы на иконостасе.

Как на иконостасе иконы располагаются слева и справа от царских врат, так и в Галерее портреты в рост, окружённые поясными портретами, размещены с обеих сторон «царских врат» в буквальном смысле слова — дверей, ведущих в тронных Георгиевский зал.

Внешнее сходство очень важно, но им не исчерпывается соотношение двух, казалось бы, столь далёких друг от друга явлений.

П. Флоренский писал: «...иконопись есть метафизика бытия, — не отвлечённая метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись наиболее способна передавать чувственную данность мира, а гравюра — его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого»¹⁷. Парадокс, но соотносимые обычно с романтической традицией портреты работы Дау — «масляная живопись» — как раз и не передают «чувственную данность мира». Наверное, есть резон в словах Г. М. Коки о том, что художник проявил «потрясающую изобретательность», благодаря которой «галерея лишена монотонности и какой-либо нивелировки персонажей»¹⁸. Но это ощущается лишь при внимательном раз-

¹⁴ См.: Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1981. С. 13. После пожара 1837 года и перестройки Галереи В. П. Стасовым расположение портретов изменилось, хотя композиция её в целом осталась прежней.

¹⁵ Пушкинский приятель замечал: «...жаль, что они (портреты — А. К.) так высоко повешены, что нельзя рассмотреть верхние» (Вульф А. Н. Дневники. М., 1929. С. 167).

¹⁶ Отечественные записки. 1827. Ч. XXIX. № 81. С. 153.

¹⁷ Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. М., 1972. С. 123. Изучению иконостаса посвящены труды Л. В. Батина, М. А. Ильина, В. Н. Лазарева и др. Некоторые их положения используются нами в данной статье.

¹⁸ Кока Г. М. Пушкин о полководцах двенадцатого года // Прометей: Ист.-биограф. альманах. Т. 7. М., 1969. С. 30.

глядывании портретов, каждого в отдельности. Находясь все рядом и в таком большом количестве, они, естественно, производят на зрителя общее впечатление единообразия, «строя». Отсюда — ощущение «метафизической сути» (П. Флоренский), статичности портретов.

Изображение на иконе было отвлечённым, плоскостным, двухмерным; элементы пейзажа носили условный, символический характер. На портретах Дау реальный объём, как правило, тоже отсутствует. Единообразный фон большинства портретов — затянутое тучами небо, реже знамя или листва — создаёт у зрителя ощущение плоскостности изображения. На портретах есть отдельные элементы пейзажа: так, Барклай изображён на фоне русского лагеря под Парижем и грозового неба; Кутузов — возле заснеженной сосны. Эти детали символичны: они не «передают натуру», а напоминают зрителю о заслугах полководцев.

Пушкин обратил внимание на исключительность Военной галереи в царских «чертогах»:

...Она не золотом, не бархатом богата...
Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадон,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жён,
Ни плясок, ни охот — а всё плащи, да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги. (III, 378)

Галерея проникнута духом военной аскезы, хорошо ощутимом на фоне других дворцовых залов. Этот аскетизм влёл за собой христианские ассоциации, побуждал зрителя, попавшего в Галерею из роскошно убранных «палат», к духовной работе. Надо учесть также, что до пожара 1837 года Галерея имела более строгий, чем ныне, вид: произведённая Стасовым перестройка придала ей бóльшую декоративность.¹⁹

Наконец, следует отметить ещё одно обстоятельство, подкрепляющее это «странное сближение». Торжественная церемония открытия ещё не оформленной до конца Галереи состоялась 25 декабря (ст. ст.) 1826 года. Это было не просто открытие, а *освящение* Галереи. В ней была отслужена панихида по Александру I, а затем Галерея была окроплена святой водой. Пушкин в это время находился в Москве, но наверняка читал об этом знаменательном событии²⁰ или хотя бы слышал о нём от кого-нибудь из знакомых. С тех пор ежегодно 25 декабря в Галерее совершались лития и поминовение Алек-

¹⁹ См.: Пилявский В. И. Стасов — архитектор. Л., 1963. С. 230.

²⁰ См.: Отечественные записки. 1827. Ч. XXIX. № 81. С. 155.

сандра и всех погибших на войне. Служба проходила в присутствии императора Николая; приглашались на неё награждённые за участие в войне 1812 года или за взятие Парижа.²¹ Галерея, таким образом, раз в год выполняла функцию храма, и Пушкину как придворному это было известно.

7 апреля 1835 года, в день «светлого воскресения», поэт присутствовал на торжественном пасхальном богослужении в Зимнем дворце. Или в ожидании начала службы, или после неё он мог задержаться у портрета Баркляя: Большая дворцовая церковь находилась, как мы уже говорили, по соседству с Галереей. Но и в том, и в другом случае, среди придворных, едва ли можно было сосредоточиться. Вероятнее другой вариант — беллетризовано, но психологически убедительно обрисованный В. М. Глинкой:

«Мы можем представить себе, как во время торжественного богослужения в дворцовом соборе Пушкин <...> один проходит в расположенную рядом Военную галерею. Он медленно идёт вдоль портретов <...> Доносятся приглушённые звуки песнопений из собора».²²

Надо полагать, христианские ассоциации действительно были «подсказаны» поэту этим конкретным эпизодом. Под звуки церковного пения, при свечном освещении²³ именно так и должна была восприниматься Военная галерея. Из этого духовного переживания во многом и проистекает замысел «Полководца».

В середине 30-х годов христианские мотивы часто встречаются в пушкинском творчестве («Странник», «Родриг», так называемый каменноостровский цикл...). Важные духовные вопросы современности связывались для поэта в ту пору с библейской историей, с религиозной тематикой. В этом же ряду стоит и «Полководец», не только воплощающий идею крестного пути и одиночества великого человека, не только содержащий автобиографические аллюзии, но и открывающий важную грань пушкинского восприятия Военной галереи и, шире, Отечественной войны 1812 года и её полководцев.

Нашу гипотезу не следует воспринимать буквально-прямолинейно (например, как согласовать ангельский «лик» с «презрительную ду-

²¹ См.: Михайловский-Данилевский А. И. Император Александр I и его сподвижники... Т. 1. СПб., 1845. С. III–IV.

²² Глинка В. М. Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1988. С. 61.

²³ Из пушкинской записи (см.: III, 963) мы знаем, что 7 апреля была метель; поэтому световые отверстия в потолке Галереи не могли дать много дневного света.

мой»²⁴) — такой критики она, безусловно, не выдержит. Свою задачу мы видели не в том, чтобы дать исчерпывающую трактовку «Полководца» (возможна ли таковая?..), а в том, чтобы раскрыть лишь один из его смысловых планов, вовсе не перекрывающий другие. Глубина стихотворения допускает неоднозначное толкование его. В пушкинском поэтическом мире далеко не всегда одно отменяет другое.

О жанре

Вопрос о жанре «Полководца» не то чтобы игнорируется исследователями, но их соображения на этот счёт всегда высказываются вскользь, без аргументации, и потому кажутся расплывчатыми. Ещё П. В. Анненков отметил в «Полководце» и некоторых других поздних творениях пушкинской лирики «эпическое настроение», «эпический тон»²⁵, но обошёлся без конкретных жанровых определений. Не вполне отчётливы и более поздние характеристики Н. В. Измайлова: «лирическая медитация», «размышление, монолог для себя»²⁶. «Отзвуки одического жанра» услышал в «Полководце» Н. Л. Степанов.²⁷ Е. Г. Эткинд, тонко интерпретировавший композицию стихотворения, соотнёс первую его половину с «нарративной поэмой», вторую — с посланием.²⁸

Все эти предположения уязвимы и, во всяком случае, недостаточны. Так, «лирическая медитация» (Н. В. Измайлов) должна бы исключать из поля внимания поэта чужую судьбу как предмет самостоятельного интереса, но в «Полководце» этого не происходит. Каковы именно «отзвуки одического жанра» (Н. Л. Степанов), исследователь не пояснил, и вопрос о них остался открытым. Трудно согласиться с Е. Г. Эткиндром в том, что описание Военной галереи и эмоциональных впечатлений поэта от неё родственно «нарративной» (то есть повествовательной) поэме; нарративное начало ощущается скорее уж во второй части стихотворения, где воссоздана общая канва судьбы Баркляя-де-Толли. Между тем именно в этой, второй, части исследователь усматривает традицию послания. Но, думается, обра-

²⁴ Впрочем, мотив презрения смягчён поэтом. См. об этом: *Макаровская Г. В.* Самостоянье человека: (Заметки о лирике Пушкина 30-х годов) // Литература и нравственные проблемы современности: [Сб. статей: В 2 ч.] Ч. 2. Саратов, 1983. С. 27.

²⁵ *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 283.

²⁶ *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С. 239, 256.

²⁷ См.: *Степанов Н. Л.* Лирика Пушкина. М., 1959. С. 142.

²⁸ См.: *Эткинд Е. Г.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 78.

щения к герою во втором лице и александрийского стиха ещё недостаточно для такой интерпретации: не раз отмечалось, что пушкинские поэтические послания не монологичны, они предполагают как бы диалог с адресатом, ориентированы на его сознание. В случае же с давно умершим полководцем это, конечно, исключено.

Сам разброс мнений подтверждает, однако, давнюю пушкиноведческую истину: «Именно в отказе от жанровой регламентации, в преодолении традиционных жанровых форм значение и новаторство поэзии Пушкина.»²⁹ Всё так, но в нашем случае для подтверждения этой истины необходимо понять, какие же именно «традиционные жанровые формы» использует и преодолевает поэт. Таких жанровых форм нам видится здесь несколько.

Ключ к первой из них даёт наблюдение М. П. Ерёмкина, заметившего, что у зрелого Пушкина «изменился сам характер патетики» и что в стихотворениях «К морю», «Андрей Шенье», «Полководец» и других «она не просто соседствует с элегическими настроениями и мотивами, а иногда как бы непосредственно возникает из них»³⁰. Действительно, элегическое начало в стихотворении, содержащем, по выражению самого поэта, «несколько *грустных* размышлений о заслуженном полководце» (XII, 133), представляется нам очень важным. А поскольку предметом лирической рефлексии становится историческое лицо, то речь должна идти именно об *исторической элегии*.

В русской поэзии этот жанр открыл Батюшков («На развалинах замка в Швеции», «Умиравший Тасс» и другие). В своё время Д. Д. Благой и Б. В. Томашевский показали, что именно под его влиянием создаётся историческая элегия юного Пушкина «Воспоминания в Царском Селе».³¹ Но уже в ней младший поэт не копирует опыт старшего: он не ограничивается батюшковскими «минорными тонами сожалений о героическом прошлом», а «переходит к героике настоящего» (Д. Д. Благой).

Опыт историко-элегического жанра актуализируется для поэта в 30-е годы, когда крупнейшее событие национальной жизни, современником которого ему выпало быть, — война 1812 года — ощуща-

²⁹ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. С. 172–173.

³⁰ Ерёмкин М. П. Пушкин-публицист. М., 1976. С. 252.

³¹ См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 104–105; Томашевский Б. В. Пушкин: Кн. 1 (1813–1824). М.; Л., 1956. С. 57–61. С большей осторожностью пушкинисты относят к этому жанру и стихотворение «Наполеон на Эльбе» (1815) — кстати, по-своему предвосхищающее лирическую ситуацию «Полководца».

ется уже как история. Показательна в этом смысле опубликованная в 1830 году в пушкинской «Литературной газете» элегия Д. Давыдова «Бородинское поле»: поэт-партизан, по-видимому, одним из первых ощутил исторический барьер между двумя эпохами («Но где вы?.. Слышаю... Нет отзыва! С полей // Умчался брани дым, не слышен стук мечей, // И я, питомец ваш, склоняюсь главой у плуга, // Завидую костям соратника иль друга»³²). Не исключено, что «Бородинское поле», предвосхищающее, по выражению Б. П. Городецкого, «и тональность, и метр» пушкинского «Полководца», «своеобразно отозвалось» в нём.³³ Кстати, в литературе 30-х годов Давыдов открывает, а Пушкин подхватывает мотив Двенадцатого года как мотив соотношения поколений: «...Но чей высокий лик в грядущем поколеньи // Поэта приведёт в восторг и умиленьи» («Полководец»). Позже этот мотив заострённо прозвучит у Гоголя в «Мёртвых душах» и у Лермонтова в «Бородино» («Богатыри — не вы!»).

Черты исторической элегии узнаются и в пушкинских стихах о Двенадцатом годе — в посвящённом памяти Кутузова стихотворении «Перед гробницею святой...» (1831) и в самом «Полководце».

«В исторической <...> элегии Батюшкова описание событий может поглощать всё произведение, но в центре авторского внимания не столько сами эти события, сколько идея, которую призвано воплотить и эмоционально аргументировать их изображение».³⁴ Иначе у Пушкина. Лирическая ситуация «Полководца» раскрывается изначально через сознание лирического героя (он же — рассказчик, выразитель, по Анненкову, «эпического тона» стихотворения). Но вскоре она наполняется большим историческим содержанием, не заслоняющим, однако, и самого лирического героя. Гармония субъективного и объективного обеспечивается глубоко *личным* восприятием *чужой* судьбы, не теряющей при этом собственного реального содержания.

В центре любой элегии должно стоять лирическое «я». Любопытно, что здесь оно появляется не сразу, а спустя несколько «вводных» строк, содержащих поэтическое описание Галереи («У русского царя в чертогах есть палата...» и далее). Лирический герой не торопится переключить внимание на себя — ему важнее дать фон, место действия, и этим уже как-то объективировать лирическую ситуацию.

³² Русская элегия XVIII — начала XX века. Л., 1991. С. 205.

³³ См.: Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 83.

³⁴ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973. С. 57. Ср.: Грехнёв В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 181–182.

После этого идёт как раз «элегическое размышление»³⁵, где внимание сосредоточено на лирическом «я»:

Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу,
И, мнится, слышу их воинственные клики.

Традиционная для элегии сосредоточенность героя на своём переживании этим пока и исчерпывается, хотя ниже ещё даст о себе знать («Чем долее гляжу, // Тем более томим я грустию тяжёлой»). Переломной оказывается строка «И, мнится, слышу их воинственные клики»; такой поэтический ход имеет свою традицию в жанре исторической элегии. Сравним с батушковским «...Задумчиво брожу и вижу пред собой // Следы протекших лет и славы...» («На развалинах замка в Швеции») или с пассажем из элегии В. Туманского «Поле Бородинского сражения (подражание Тидге)»: «В уединении — с растроганной душою — // На мшистом холме сем я буду размышлять. // Покой бежит меня, лишь ужас предо мною...»³⁶ Кстати, откровенный оссианизм русской исторической элегии (включая и пушкинские «Воспоминания в Царском Селе») в «Полководце» редуцируется до лёгкого намёка, исходящего не из литературного клише, а из самого фона романтического портрета Дау: «Кругом — густая мгла...»

Но это будет ниже, а пока пушкинская поэтическая мысль возвращается к убранству Галереи, но не к общей её панораме, как было в начальных строках, а к самим изображениям воинов. Элегическая же интонация сохраняется и применительно к ним:

Из них уж многих нет; другие, коих лики
Ещё так молоды на ярком полотне,
Уже состарелись и никнут в тишине
Главою лавровой...

Традиционно элегичны и формула «из них уж многих нет», и контраст молодости и старости, предполагающий, конечно, сожаление о первой, сохранившейся лишь «на ярком полотне».

Новая, уже цитированная нами, лирическая интерлюдия готовит нас к восприятию главного поэтического образа — портрета Баркля. Элегичность усиливается и «утяжеляется»: «...Тем более томим я грустию тяжёлой». После этого эпитет «грусть великая», в другом случае показавшийся бы изменой поэтическому вкусу, воспринима-

³⁵ Краснов Г. В. Проблема исторической личности в лирике А. С. Пушкина 1830-х гг. // Краснов Г. В. Болдино. Пушкинские сюжеты. Ниж. Новгород, 2004. С. 130.

³⁶ Русская элегия... С. 161, 252.

ется как вполне органичный, к тому же обеспечивающий переход к «презрительной думе» двумя стихами ниже. Эмоциональный подъём становится столь высок, что дальнейший поэтический рассказ уже выходит за рамки элегической интонации и строится на антиномиях, на предельно контрастных мотивах: с одной стороны — «вождь несчастливый», «земля чужая», «чернь дикая», «звук чуждый», «крики», «ругался», «лукаво порицал», «общее заблужденье»; с другой — «всё в жертву ты принёс», «мысль великая», «таинственно спасаемый», «священная седина», «ты был неколебим». Здесь пушкинская историческая элегия словно «забывает» о своей жанровой природе и оказывается на грани другого жанра, о котором мы скажем ниже. Пока же отметим, что под пером Пушкина историческая элегия утрачивает свой, обязательный для Батюшкова, монологизм. Причина тому — конкретность лежащего в основе «Полководца» поэтического впечатления. Она и позволяет выйти за рамки жанра, обеспечивает «доступ» к стихотворению другим жанровым влияниям.

Один из таких жанров – стихотворная *надпись к портрету*, широко вошедшая в литературный обиход на рубеже XVIII–XIX столетий³⁷. Сам портрет в такой надписи обычно условен; точнее, его вообще нет. Исключение составляли героини-женщины, ибо здесь от автора требовался комплимент её внешности. Если же героем надписи был литератор или общественный деятель, то автор, как правило, говорил лишь о его заслугах, не касаясь внешности. Такова, скажем, одна из надписей И. Дмитриева (1803):

Державин в сих чертах блистает;
Потребно ли здесь больше слов
Для тех, которых восхищает
Честь, правда и язык богов?³⁸

Суть надписи, её основное содержание — в заключительном стихе. Сами же «черты», в которых «блистает» герой, — чистая условность; в тексте их нет.

В таком же ключе выдержаны и несколько надписей молодого Пушкина. Даже если в них появляется как будто портретная деталь («язвительная улыбка» в «Надписи к портрету Вяземского»), она несёт не собственно портретную, а характерологическую нагрузку:

³⁷ См. об этом жанре: *Дмитровский А. З.* Надпись к портрету как литературный жанр // Эволюция жанрово-композиционных форм: Межвуз. тематич. сб. науч. трудов. Калининград, 1987. С. 42–53.

³⁸ *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 135.

Судьба свои дары явить решила в нём,
В счастливом баловне соединив ошибкой
Богатство, знатный род — с возвышенным умом
И простодушие с язвительной улыбкой. (II, 149)

«Полководец» же оказывается своеобразной развёрнутой надписью к реальному портрету. Здесь перед нами не условная характеристика героя, а совпадающий с изображением на холсте точный поэтический комментарий к нему плюс ещё «комментарий к комментарию», попытка заглянуть в творческую лабораторию живописца:

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
Высоко лоснится, и, мнится, залегла
Там грусть великая. Кругом — густая мгла;
За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
Он, кажется, глядит с презрительною думой.
Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье, —
Но Доу дал ему такое выраженье.

В последующем тексте не раз встречаются афористические пассажи (типа «Народ, таинственно спасаемый тобою, // Ругался над твоей священной сединою»), вполне подходящие для жанра надписи к портрету, важнейшим условием которого была именно афористичность. Таковы же и заключительные строки стихотворения:

Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведёт в восторг и умиленье!

Здесь сам мотив противопоставления героя толпе — мотив вполне пушкинский — заставляет, однако, вспомнить и некоторые образцы жанра надписи к портрету — скажем, «К портрету М. М. Хераскова» того же Дмитриева: «Пускай от зависти сердца в зоилах ноют, // Хераскову они вреда не нанесут: // Владимир, Иоанн щитом его покроют // И в храм бессмертья проведут.³⁹ Между тем, в отличие от этой надписи, приведённая нами выше концовка «Полководца» не воспринимается как чисто риторическая: при всей своей афористичности и широте обобщения, она подкреплена опять-таки конкретным поэтическим размышлением над конкретным живописным портретом. Как видим, жанр надписи к портрету претерпевает в «Полководце» примерно те же изменения, что и жанр исторической элегии.

³⁹ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. С. 135.

Выделим, наконец, ещё один жанр, опыт которого вошёл в поэтическую палитру автора стихотворения. Это *инвектива* — разновидность сатиры, в пушкинскую эпоху получившая распространение в преддекабристской и декабристской поэзии. Таковы, например, сатира М. Милонова «К Рубеллию» и написанное под её влиянием стихотворение К. Рылеева «К временщику». В декабрьские годы к инвективе обратился Пушкин; кстати, это обращение было связано с темой Двенадцатого года («Клеветникам России», «Бородинская годовщина»).

В тексте «Полководца» мотивы инвективы начинают звучать в цитированных нами строках, содержащих рассказ о судьбе Барклая («Непроницаемый для взгляда черни дикой...» и так далее), но апогея достигают в финале:

О люди! Жалкий род, достойный слёз и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век...

Попутно поделимся одним наблюдением — как будто побочным, но в то же время косвенно подтверждающим значимость обличительного пафоса «Полководца». Барклаю, по-видимому, посвящено и лермонтовское стихотворение «Великий муж! Здесь нет награды...» (1836). По крайней мере, такова давняя и устойчивая интерпретация его. Резонно предполагая особый личный интерес Лермонтова к фигуре Барклая (шотландское происхождение, непонимание современников...), А. Г. Тартаковский называет его стихи «своего рода вариацией на темы «Полководца»»⁴⁰. Нам думается даже, что финальная инвектива пушкинского стихотворения могла послужить поэтическим толчком к финальной же части «Смерти поэта» («А вы, надменные потомки...» и далее). В начале 1837 года «Полководец», несколькими месяцами ранее опубликованный в «Современнике» (т. III), оставался литературной новинкой, безусловно занимавшей сознание Лермонтова, особенно — после гибели его автора. Так что «пушкинский» поэтический фон «Смерти поэта», по-видимому, не сводится к фигуре «певца неведомого, но милого» из романа в стихах.

Итак, «Полководец» в жанровом отношении оказывается произведением синтетичным, вбирающим опыт как минимум трёх поэтиче-

⁴⁰ Тартаковский А. Г. «Стоическое лицо Барклая...» // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 381.

ских жанров — исторической элегии, надписи к портрету, инвективы. Не забудем и о других трактовках, упоминавшихся нами в начале статьи. Возникает естественный вопрос: чем обеспечивается органичность такого совмещения? где точка, к которой, как к общему знаменателю, стягиваются различные жанровые тенденции?

Нам думается, что ответ дают самые последние строки «Полководца»:

...Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведёт в восторг и умиленье!

Эта концовка выводит лирический сюжет одновременно из всех жёстких жанровых структур, как если бы каждая из них претендовала на «монополию» в этом стихотворении. «Восторг» и «умиленье», должны восприниматься, конечно, не в житейски-повседневном, а в поэтическом смысле — немыслимы в элегии, в том числе и в исторической. Немыслимы они и в инвективе. Разве что надпись к портрету (вслед за классицистической одой) могла бы заключать в себе «восторг»⁴¹, но для этого жанра здесь чересчур ощутимо отталкивание от «отрицательного» опыта («...Но...»), в панегирической поэзии невозможное. «Разгон» пушкинской поэтической мысли и чувства (включая эмоциональное восклицание «Вотще!» в предфинальной части) слишком силен для того, чтобы завершить произведение простым комплиментом. Отсюда — финальный взлёт лирической эмоции, в четырёх-шестистроичной надписи к портрету показавшийся бы чрезмерным (в надписях самого Пушкина пуанты были эмоционально гораздо скромнее, с оттенком светского остроумия: «...Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, // А здесь он — офицер гусарской» — II, 134). Чувство соразмерности и гармонии не изменило поэту и здесь. Замечательная концовка своим лирическим напряжением переплавляет и скрепляет весь отозвавшийся в стихотворении жанрово-поэтический опыт.

О гоголевском восприятии

В письме из Парижа от 25 января (н. ст.) 1837 года Гоголь делится с Н. Прокоповичем своими впечатлениями от новых произведений Пушкина: «Где выберется у нас полугодие, в течение которого яви-

⁴¹ Ср. у Пушкина в стихотворении «Перед гробницею святой...»: «В твоём гробу восторг живёт» (см. интерпретацию этой строки в кн.: *Мурьянов М. Ф.* Пушкинские эпитафии. М., 1995. С. 68–69). Мотив «восторга и умиленья» перейдёт из «Полководца» в стихотворение «Из Пиндемонти» (см.: *Проскурин О.* Поэзия Пушкина... С. 274).

лись бы разом две такие вещи, каковы «Полководец» и «Капитанская дочь». Видана ли была где-нибудь такая прелесть!»⁴². Писатель имеет в виду публикации соответственно в третьем и четвертом томах «Современника» за 1836 год (кстати, в третьем была помещена и повесть самого Гоголя «Нос»). Даже из такой лаконичной оценки видно, что стихотворение «Полководец» произвело, наряду с «Капитанской дочкой», сильное впечатление на младшего писателя, не смазанное даже напечатанным здесь же, в третьем томе, замаскированным полемическим ответом Пушкина за подписью *А. Б.* на опубликованную в том же первом статью Гоголя «О движении журнальной литературы...»⁴³

Чем именно могло привлечь Гоголя это стихотворение — кроме, конечно, самой принадлежности его перу Пушкина? Представляя собственные творческие интересы младшего писателя, можно попытаться ответить на этот вопрос.

Во-первых, стихи касаются исторической тематики, которая была важна для автора уже созданного к этому моменту «Тараса Бульбы»: она давала возможность выразить упрек современному поколению и современной жизни. Конечно, Двенадцатый год был тогда не такой уж давней историей, как Запорожская Сечь, но всё-таки приближавшаяся большая годовщина войны — двадцатипятилетие — знаменовала собой некую историческую дистанцию. Уже успело вырасти поколение — и Гоголь принадлежал как раз ему, — войну не помнящее, а это и есть знак перехода эпохи на уровень эпохи исторической.⁴⁴ Показательно, что «Полководец» упомянут в гоголевском письме рядом с «Капитанской дочкой» — произведением тоже историческим, хотя в обоих томах журнала были помещены и другие, разнообразные по тематике, пушкинские произведения.

Во-вторых, стихотворение притягивало Гоголя своим этико-обличительным пафосом, занимавшим, в свою очередь, ключевое место в его собственном творчестве. Середина 30-х годов — как раз то время, когда автор празднично-жизнелюбивых «Вечеров...», всё

⁴² Гоголь *Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. XI. 1952. С. 85.

⁴³ Обзор и анализ данных о личном и творческом общении двух писателей до отъезда младшего из них за границу см.: *Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М.* Пушкин и Гоголь в 1831–1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 197–228; *Белоногова В. Ю.* Выбранные места из мифов о Пушкине. Ниж. Новгород, 2003 (глава первая); *Манн Ю. В.* Гоголь: Труды и дни: 1809–1845. М., 2004 (по ук. имён).

⁴⁴ О разнообразных отражениях военной эпохи в творчестве писателя см.: *Гуминский В. М.* Гоголь и 1812 год // Отечественная война 1812 года и русская литература XIX века. М., 1998. С. 248–265.

больше проникаясь ощущением дисгармонии русской жизни, начинает воспринимать её как скопище «всего дурного», если воспользоваться его собственными позднейшими словами о созданном в 1836 году «Ревизоре». «Свиные рыла вместо лиц» — вот гоголевский образ мира в момент перехода от «Ревизора» к «Мёртвым душам». Думается, писатель был готов подписаться под стихами из «Полководца»: «О люди! жалкий род, достойный слёз и смеха! // Жрецы минутного, поклонники успеха!»

В-третьих, Гоголя интересовала тема судьбы великого человека, сталкивающегося с непониманием современников и получающим признание лишь в будущем. Она звучит у него не раз: от юношеской поэмы «Ганц Кюхельгартен» до публицистики 40-х годов — например, статьи «Исторический живописец Иванов». Ход творческой мысли Гоголя совпадает при этом с ходом творческой мысли автора «Полководца», независимо от того, идёт ли речь о «печальном путнике» из романтической поэмы, создателе грандиозного полотна или отстранённом от дел военачальнике.

В-четвёртых, Гоголь наверняка почувствовал в стихах Пушкина христианский подтекст, о котором исследователи заговорили лишь ближе к концу двадцатого века, заметив в тексте «Полководца» «ассоциацию с крестным путём Христа» (В. П. Старк) и, возможно, с фигурой архистратига Михаила (см. первую статью нашего цикла). Конечно, особенно сильно христианская проблематика будет притягивать Гоголя в сравнительно поздние годы, но и в середине 30-х он к ней чуток — достаточно вспомнить религиозные мотивы в повести «Тарас Бульба» или «апокалиптический» финал «Ревизора».

В-пятых, у Гоголя мог быть сугубо биографический повод заинтересоваться «Полководцем». В четвёртом томе «Современника», том самом, где он прочёл «Капитанскую дочку», было помещено пушкинское «Объяснение» — ответ на брошюру Логгина Ивановича Голенищева-Кутузова — дальнего родственника великого полководца, председателя Учёного комитета Морского министерства, члена Российской Академии. Голенищев-Кутузов счёл стихотворную апологию Баркляя обидной для памяти Михаила Илларионовича. Так вот, с автором брошюры Гоголь был лично знаком. Именно к Л. И. Голенищеву-Кутузову он, новоявленный петербуржец, явился в начале 1829 года с рекомендательным письмом от Д. П. Трощинского. Имя автора брошюры в пушкинском полемическом «Объяснении» не названо, но Гоголь мог знать его из чьего-либо

письма, полученного им в Париже, или просто догадаться, особенно если в своё время разговор между ним и Голенищевым-Кутузовым касался событий Двенадцатого года. А это вполне естественно при фамилии высокопоставленного собеседника начинающего литератора.

И наконец, в-шестых — повод вновь биографический. Гоголь постоянно бывал в квартире Жуковского, на правах воспитателя наследника престола жившего с 1827 года в Шепелевском доме, входившем в ансамбль Зимнего дворца (в 1839-м, вернувшись из-за границы, Гоголь даже поселился у Жуковского). Кстати, вместе с другими литераторами он запечатлён на известном полотне середины 30-х годов «Субботнее собрание у В. А. Жуковского» работы учеников школы Венецианова. Гость Жуковского, имевшего доступ в покои царской семьи, не мог не увидеть Военной галереи, только что (в 1826, напомним, году) открытой и привлекавшей всеобщее внимание. Так что впечатление от пушкинских стихов было подкреплено в сознании писателя его собственными зрительскими впечатлениями. Именно в Шепелевском доме располагалась в своё время мастерская создателя Галереи художника Дау, и об этом Николай Васильевич наверняка знал.

Интерес Гоголя к «Полководцу» становится более отчётлив и объясним на фоне его интереса к лирике и его требований к ней вообще. Более-менее развёрнутые отклики на то или иное конкретное лирическое произведение встречаются у него обычно позже, в 40-е годы; они показывают, что Гоголь ценил в этом роде литературы глубокий нравственный пафос, подкреплённый историческими и христианскими ассоциациями. Его привлекало «большое» стихотворение — большое не по объёму, а по этической значимости и по масштабному развороту лирической ситуации. Попробуем соотнести гоголевское восприятие «Полководца» с восприятием им некоторых значительных, по его мнению, лирических творений.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями», в главе «Предметы для лирического поэта в нынешнее время», писатель с восторгом отзывается о притчеобразном стихотворении Языкова «Землетрясение», сюжетом которому послужила легенда о чудесном спасении Константинополя: «Взять событие из минувшего и обратить его к настоящему — какая умная и богатая мысль!»⁴⁵ «Предмет для лириче-

⁴⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. 1952. С. 278.

ского поэта» видится Гоголю в том, чтобы, «набравшись духа библейского», опуститься с ним «во глубины русской старины» и поразить «позор нынешнего времени». В другой главе своей последней книги — «О лиризме наших поэтов» — Гоголь замечает, что Языков «всякой раз становится как-то неизмеримо выше и страстей и самого себя, когда прикоснётся к чему-нибудь высшему»⁴⁶. Под гоголевским пером это качество поэзии именуется «строгим лиризмом», обнаруживаемом писателем-публицистом в творчестве Ломоносова, Державина, Пушкина. Так вот, если говорить именно о пушкинской лирике, то особый интерес автора «Выбранных мест...» вызвало стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один...», которое он называл «величественной одой» и адресатом которого считал императора Николая I (в реальности стихи обращены к Н. И. Гнедичу⁴⁷). Стихотворение, варьирующее один из ветхозаветных эпизодов (Исх. 32), как раз соответствовало гоголевским критериям «строгости лиризма» с той разницей, что «позор нынешнего времени» в нём не «поражается», а вызывает снисходительное отношение героя-пророка. Но сам образ «бессмысленных детей», погрязших «в безумстве суетного пира», вполне отвечает мировосприятию автора «Ревизора» и «Мёртвых душ».

Напомним гоголевский текст: «Был вечер в Аничковом дворце <...>. Всё в залах уже собралось; но государь долго не выходил. Отдалившись от всех в другую половину дворца и воспользовавшись первой досужей от дел минутой, он развернул Илиаду и увлёкся нечувствительно её чтением во всё то время, когда в дворцах давно уже гремела музыка и кипели танцы. Сошёл он на бал уже несколько поздно, принесся на лице своём следы иных впечатлений»⁴⁸. В этом пассаже заметно противопоставление сосредоточенного духовного уединения дворцовым развлечениям, комнаты в «другой половине» дворца — парадным залам, где веселятся придворные. Но ведь подобная антитеза открывала собой и пушкинское стихотворение («Ни плясок, ни охот, — а всё плащи, да шпаги»), память о котором могла

⁴⁶ Там же. Т. 8. С. 249.

⁴⁷ Историю вопроса см. в ст.: Мейлах Б. С. «С Гомером долго ты беседовал один...» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. С. 213–221. Опыт историко-литературного истолкования самой «николаевской» версии, её собственно гоголевской творческой почвы см.: Кибальник С. А. Почему Гоголь «открыл тайну» пушкинского стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один...»? // Н. В. Гоголь и его литературное окружение: Восьмые Гоголевские чтения. М., 2009. С. 120–135.

⁴⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 253–254.

невольно отразиться в творческом сознании выстраивающего эпизод с «Илиадой» и царём Гоголя.

Наверное, важно в этом случае и пушкинское обозначение места в зачине стихотворения: «У русского царя в чертогах...» И Зимний, и Аничков — царские «чертоги», и это тоже по-своему сближает две ситуации. Наконец, упоминание в «Полководце» «русского царя» тоже значимо для Гоголя в свете его собственного заинтересованно-личного отношения к монарху и упования на его мудрость и справедливость. Переехав весной 1837 года из Франции в Италию, Гоголь вскоре оказался без денег и писал по этому поводу Жуковскому: «Я думал, думал, и ничего не мог придумать лучше, как прибегнуть к государю. Он милостив...»⁴⁹. Помощь была, как известно, оказана. Мотив «русского царя», в самом «Полководце» как будто второстепенный, поневоле задавал важную для Гоголя-читателя ноту высшего покровительства героям войны. Ведь увековечившая победу над Наполеоном Военная галерея создана по воле монарха.

Вообще пушкинское стихотворение невольно вписывается в публицистический контекст последней книги Гоголя, словно образуя её дополнительную поэтическую «главу». Напомним, что уже в самих названиях отдельных глав «Выбранных мест...» (и, само собой, в их тексте) заложен назидательный пафос, стремление объяснить читателю, что именно требуется в обществе от человека того или иного положения: «Женщина в свете», «Христианин идёт вперёд», «Что такое губернаторша», «Русский помещик»... Так и видится в книге глава под названием «Полководец» или «Что такое полководец», где пером Гоголя-публициста изложено то, что поэтически сформулировано Пушкиным.

Из той же гоголевской книги (уже цитировавшаяся нами глава «Предметы для лирического поэта в нынешнее время») мы узнаём, что в качестве своеобразного «лирического сильного воззвания к прекрасному, но дремлющему человеку» писатель воспринимал свою поэму «Мёртвые души»: «Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу <...> О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома — Мёртвых душ!»⁵⁰ Поиск творческих следов интереса Гоголя к

⁴⁹ Там же. Т. 11. С. 97–98.

⁵⁰ Там же. Т. 8. С. 280. Традиционно-упрощённое восприятие Плюшкина как только «прорехи на человечестве», и не более того, было поколеблено Ю. В. Манном. Важнейшее качество Плюшкина исследователь увидел в том, что он «дан Гоголем во времени и в изменении», в

пушкинскому «лирическому сильному воззванию» (в данном случае — «Полководцу») приводит нас к «Мёртвым душам». В тот момент, когда он в Париже впервые читает «Полководца», работа над первым томом поэмы как раз в разгаре.

Нам представляется, что размышления о «Полководце» и о Военной галерее вообще невольно «подказали» Гоголю цепочку деталей — своеобразный исторический экфрасис — в тексте «Мёртвых душ». Среди многочисленных отсылок к героической эпохе 1812 года в поэме обращают на себя внимание несколько произведений изобразительного искусства, висящих в домах помещиков, которых посещает Чичиков. В доме Коробочки между картинами с изображением птиц «висел портрет Кутузова». У Собакевича в окружении портретов массивных греческих полководцев «неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знамёнами и пушками внизу и в самых узеньких рамках». Наконец, в доме Плюшкина на стене висит «длинный, пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями, без стекла, вставленный в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам»⁵¹. В тексте не сказано, что сюжет гравюры относится к войне 1812 года, но читатель едва ли в этом сомневается; исследователи же усматривают здесь аллюзию на сражение при Березине⁵².

В истолковании этих деталей и вообще отголосков Двенадцатого года в тексте «Мёртвых душ» гоголеведы, несмотря на особые нюансы в каждой трактовке, в общем единодушны. Они отмечают контраст между военной эпохой и гоголевской современностью, например: «Эта близость великой войны и великих событий ещё более усиливает пародийность происходящего (в сюжете поэмы — *А. К.*)»⁵³; «они (портреты — *А. К.*) выражают собой <...> тему *русского богатства*, продолженную из глубокого прошлого в настоящее»⁵⁴.

то время как прочие помещики «статичны» (см.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Изд. 2-е, доп. М., 1988. С. 309). Идея неоднозначности фигуры Плюшкина будет развита впоследствии в работах В. Н. Топорова, Е. Е. Дмитриевой, Т. И. Печерской...

⁵¹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. VI. 1951. С. 47, 95, 115.

⁵² См.: *Большухин Л. Ю., Александрова М. А.* «На четырнадцатой странице»: Об одной историч. эмблеме в контексте поэмы Гоголя «Мёртвые души» // Грехнёвские чтения: Сб. науч. трудов. Вып. 5. Ниж. Новгород, 2008. С. 66.

⁵³ *Золотусский И.* Гоголь. Изд. 4-е. М., 2005. (Сер. «Жизнь замечат. людей».) С. 224.

⁵⁴ *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мёртвые души». Л., 1987. С. 31; ср.: *Гольденберг А. Х.* Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: Монография. 2-е изд., испр. и доп. М., 2012. С. 61–66.

Очевидно, что принципиально важное у Гоголя, как и у другого великого современника его, противопоставление двух эпох («Богатыри — не вы!») отвечает ключевому эстетическому принципу писателя: «Истинный эффект заключён в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте»⁵⁵. «Узенькие рамки» портрета Багратиона контрастируют с портретами греков-«собакевичей»; «тоненькие бронзовые полосы» «пожелтевшей» плюшкинской гравюры — с висящей рядом «огромной почерневшей картиной» — натюрмортом, знаменующим собою мертвенное начало, особенно выразительное в свете оксюморонного названия поэмы. Кроме того, у Гоголя подлинно героическое представляется нарочито маленьким и узеньким, в то время как мнимые величины (мёртвая природа на полотне, медвежья фигура Собакевича) имеют внушительный внешний вид. Антитеза получается, так сказать, обратной: ничтожное нарочито преувеличено в размерах, подлинно великое столь же нарочито преуменьшено. В связи с этим любопытно, что в момент переговоров Чичикова с Собакевичем о цене мёртвых душ «Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку»⁵⁶. При всей иронии этого пассажа, в нём нельзя не почувствовать и серьёзной ноты «осуждения» героем войны меркантильного духа следующего поколения.

Напомним ещё раз, что в «Полководце» строгая атмосфера Военной галереи и составляющих её портретов контрастировала с сюжетами других полотен в царских «чертогах», с «плясками» и «охотами». Очевидно, что характерная тематика дворцовой живописи по своему сродни изображению и домашней птицы в доме Коробочки, и греков — у Собакевича, и натюрморта с «кабаньей головой и уткой» — у Плюшкина. Духовное и телесное, их откровенная, до пародии и гротеска, антитеза — вот та семантическая нить, что контрастно связывает интерьер гоголевских героев с Военной галереей. В связи с этим чрезвычайно любопытной представляется деталь уже в первой главе поэмы, где на одной из картин «общей залы» гостиницы, в которой остановился Чичиков, «изображена была *нимфа* с такими *огромными грудями*, каких читатель, верно, никогда не видывал» (курсив наш)⁵⁷. По замечанию Е. И. Анненковой, «может быть, это попытка таким неудачным образом выразить ту тягу к богатырству, ко-

⁵⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 64.

⁵⁶ Там же. Т. 6. С. 105.

⁵⁷ Там же. Т. 6. С. 9.

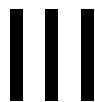
торая свойственна национальному характеру?»⁵⁸ Но, помимо этого, не прямая ли здесь реминисценция из пушкинского стихотворения («полногрудые жёны»)?

Приёмом характеристики героев через висящие у них в доме живописные полотна Гоголь пользовался и до «Мёртвых душ» — в повести «Старосветские помещики»⁵⁹. Но там подобная деталь была пока единственной. В «Мёртвых душах» же перед нами последовательная и концептуальная для всего замысла поэмы серия эпизодов и деталей. Образно-смысловое единство её обеспечивается постоянной — вольной или невольной — оглядкой автора «Мёртвых душ» на Военную галерею как на средоточие героизма и истинного богатырства, противостоящих остро ощущавшейся писателем энтропии бытия, и на пушкинское стихотворение, аккумулирующее в себе такого рода ассоциации. Подтверждается справедливость общего наблюдения А. Х. Гольденберга: «Рисуя словесную картину, Гоголь отсылает читателя прямо <...> либо косвенно <...> к определённой живописной традиции»⁶⁰. В данном случае эта традиция представлена — одновременно и прямо, и косвенно (через стихи Пушкина) — уникальным живописным памятником русской истории.

⁵⁸ Анненкова Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души». М., 2011. С. 77. В этом учебном пособии «миру картин» посвящена специальная глава.

⁵⁹ См.: Николаев О. Р. К истолкованию одной детали «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя // Рус. лит. 1988. № 1. С. 179.

⁶⁰ Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. С. 158.



«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И ПОЭЗИЯ ГАЛИЧА*

Заявленная тема не выглядит случайной или неожиданной. Мало кого в русской литературе XX века Пушкин «сопровождал» так близко, как Александра Галича. Поэт родился 20 октября¹, на следующий день после Дня Лицея, и именно 19-е символически считал днём своего рождения (с его слов оно попало со временем и в словарно-справочные статьи); пушкинистом был его дядя, Лев Самойлович Гинзбург; в детстве Саша Гинзбург жил с родителями в Москве в доме Веневитинова в Кривоколенном переулке, где в 1826 году состоялось знаменитое авторское чтение «Бориса Годунова»; там он присутствовал на вечере, посвящённом столетней годовщине этого события. Пушкина Галич знал превосходно. Например, в молодости, выступая перед ранеными в санитарных вагонах, он читал наизусть «Графа Нулина»; в зрелые годы предпосылал своим произведениям пушкинские эпиграфы, многократно обыгрывал пушкинские мотивы и ситуации, вкладывал в них важный для себя автобиографический смысл.²

* *Впервые*: Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16; *вошло в кн.*: Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 216–229.

¹ Эта дата указана в справке о рождении, фотовоспроизведение которой см. на вклейке в конце кн.: *Галич А. «...Я вернусь...»*: Киноповести; Пьесы; Автобиографич. повесть. М., 1993.

² См., например: *Фризман Л. Г. «На фоне Пушкина...»*: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 572–575; *Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х годов*. М., 2006. С. 361–367.

Есть у нашей темы и «встречный вектор» — совершенно особая роль и судьба «Медного всадника» в русской культуре, подробно воссозданная (преимущественно на материале литературы Серебряного века) в книге А. Л. Осповата и Р. Д. Тименчика³. Ещё будет написана история творческого восприятия пушкинской поэмы в русской поэзии второй половины XX столетия, ведущие представители которой (И. Бродский и А. Кушнер, А. Вознесенский и В. Высоцкий...) обращались к её образам и мотивам в своих стихах.⁴ В этой будущей книге о новой рецепции «Медного всадника» должна быть и главка о Галиче, тоже оказавшемся «в вибрациях его меди» (А. Блок).

Зная остросоциальный характер поэзии Галича, нетрудно представить, что и творческий интерес к «Медному всаднику» связан у него с важнейшими проблемами общественной жизни: личность и государство, власть и свобода. В самом деле, пушкинская поэма органично «подключается» здесь к контексту советской эпохи. Кроме того, поэтический диалог Галича с «Медным всадником» имеет, на наш взгляд, свою эволюцию, которую мы попытаемся тоже выявить — хотя бы в общих чертах.

По-видимому, первая по времени аллюзия на текст пушкинской поэмы встречается у Галича в песне «Заклинание» (1963 ?). Её герой, бывший лагерный начальник, «получил персональную пенсию» и теперь проводит время на черноморском берегу. «Сидеть... над этой пучиной морской» ему не по душе: море — «какое-то верчѐное-кручѐное» и «ведѐт себя не по правилам». Мысленно персонифицируя стихию, герой сокрушается, что море — «не подследственное, жаль, не заключѐнное», а то он свѐл бы его «на Инту». В этот момент и звучат строки, напоминающие о «Медном всаднике» (а не о стихо-

³ См.: *Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1987, а также: *Краснов Г. В.* Мятёжная Нева, Евгений и «кумир на бронзовом коне» // *Краснов Г. В.* Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 161–172.

⁴ См., например: *Кулагин А.* Об одном пушкинском подтексте [в стихах Высоцкого] // *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 120–127; *он же.* «Медный всадник» в поэзии А. Кушнера // *XX век: Альманах.* Вып. 3. СПб., 2011. С. 65–74. Ср.: *Александрова М. А.* Мотивы пушкинского «Медного всадника» в романе Булата Окуджавы «Свидание с Бонапартом» // *Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч. конф.* 2–4 окт. 2003 г. Владимир, 2004. С. 103–110.

творении «К морю», к которому — на наш взгляд, не совсем точно — возводит песню Галича Г. Зобин⁵):

Ой, ты море, море, море, море Чёрное,
Ты теперь мне по закону поручённое!
А мы обучены, бля, этой химии —
Обращению со стихиями!⁶

Напомним, что у Пушкина *покойный царь* (Александр I) во время наводнения выходит на балкон со словами: «С божией стихией // Царям не совладеть» (V, 141). Галич варьирует и усугубляет пушкинский мотив. Его герой возомнил, что он как раз может «совладеть» со стихией, за что и наказан: в финале песни он умирает. Логика сюжета такова, что смерть становится расплатой за ложную идею.

Неслучайность этого мотива у Галича в связи с темой власти, темой сталинизма подтверждается и текстом позднейшей поэмы «Размышления о бегунах на длинные дистанции» — в частности, главы «Клятва вождя» (1969). В ней Сталин как бы обращается к Иисусу: «Был Ты просто-напросто предтечей, // Не творцом, а жертвою стихий!» Тиран видит именно себя «творцом стихий», но они мстят ему за это, что явственно проступает в следующей главе — «Подмосковная ночь»: «А ему всё хуже, всё муторней <...> Неприказанный, неположенный // За окном колокольный звон...»⁷ (К этой поэме мы ещё обратимся ниже.)

В песне «Ночной дозор» (1964) возникает ситуация оживающей статуи правителя (в данном случае — Сталина), открытая в «Медном всаднике» и ставшая в своё время темой классической статьи Р. О. Якобсона «Статуя в поэтической символике Пушкина»⁸.

С одной стороны, «Ночной дозор» явно навеян балладой Жуковского «Ночной смотр», в которой представлено фантастическое посмертное явление Наполеона перед своим войском.⁹ Но, думается, не менее важно здесь и влияние пушкинской поэмы, откуда Галич заимствует отсутствующий у Жуковского мотив оживающей статуи; причём у Галича это даже не одна статуя, а многочисленные — бронзовые, мраморные, гипсовые — монументы «гения всех времён и наро-

⁵ См.: Зобин Г. На развалинах дома: Пушкинские мотивы в поэзии Александра Галича // Истина и Жизнь. 1999. № 6. С. 32.

⁶ Галич А. Песня об отчем Доме: Стихи и песни с нот. прилож. М., 2003. С. 90.

⁷ Там же. С. 288, 291.

⁸ См.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180 (пер. с англ. Н. В. Перцова).

⁹ См.: Карпухина Ю. С. Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича // Галич: Новые статьи и материалы. [Вып. 2.] М., 2003. С. 69–75.

дов». Ст. Рассадин считал эту песню пародийной по отношению к «Ночному смотру» и «Медному всаднику».¹⁰ Появление на ночных улицах шагающих памятников действительно напоминает о ночной скачке «по потрясённой мостовой» Медного всадника, преследующего Евгения. Особенно «по-пушкински» звучат выделенные нами курсивом строки:

Сотни тысяч — и все похожие! —
Вдоль по лунной идут дорожке,
И случайные прохожие
Кувыркаются в неотложки!¹¹

Появление такого сюжета в стихах Галича в эпоху поворота от «оттепели» к новым «заморозкам» вполне объяснимо: проницательный художник предвидит возможность возвращения сталинизма («...Но уверена даже пуговица, // Что согдится ещё при случае!»). Для нас же важно, что разворачивается эта ситуация на фоне пушкинского сюжета о Медном всаднике и «маленьком человеке».

Неожиданный, на первый взгляд, поворот темы «Медного всадника» возникает в «Песне-балладе про генеральскую дочь» (1966). Её героиня — «дочь врагов народа», после освобождения оставшаяся в Караганде и так и не сумевшая устроить свою жизнь («А что с чужим живу, так своего-то нет!»). Ленинград, где прошло беспечное детство героини, — единственное светлое пятно в её памяти:

А на картиночке — площадь с садиком,
А перед ней камень с Медным Всадником,
А тридцать лет назад я с мамой в том саду...
Ой, не хочу про то, а то я выть пойду!¹²

Ностальгическое воспоминание о Медном всаднике — мотив вроде бы не пушкинский. Но ассоциации с болдинской поэмой всё же таются в подтексте «Песни-баллады...» Дело в том, что «картиночка» с видом Сенатской площади увидена героиней в кабине машины её будущего сожителя — «барыги, калымщика и жмота»:

Подвозил он раз меня в «Гастроном»,
Даже слова не сказал, как полез,
Я бы в крик, да на стекле ветровом
Он картиночку приклеил, подлец!

Эти строки поневоле приоткрывают «гендерный» аспект темы Медного всадника, ощущавшийся уже в эпоху Серебряного века, по-

¹⁰ См.: *Рассадин Ст.* Я выбираю свободу: (Александр Галич). М., 1990. С. 38.

¹¹ *Галич А.* Песня об Отчем Доме. С. 112.

¹² Там же. С. 163.

эзию которой Галич знал превосходно («Пускай невинность из угла // Напрасно молит о пощаде» — А. Блок, «Пётр»). В пушкинской же поэме Медный всадник, напомним, «отбирает» у героя невесту.

Любопытно, что картиночка приклеена у галичевского шофёра там, где начиная как раз со второй половины 60-х годов многие водители грузовиков будут демонстративно выставлять портрет Сталина. По наблюдению А. Е. Крылова, это было спровоцировано первым после «оттепели» появлением портрета генералиссимуса на экране в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1966). Возможно, строки Галича — своеобразный поэтический отклик на эту двусмысленную моду: поэт словно подтверждает, что ветровое стекло управляемого «калымщиком и жмотом» грузовика — подходящее место для изображения монарха, вождя, тирана; ср. с позднейшим стихотворением А. Вознесенского «Водитель» (1975): «На лобовом стекле — изображенье Цезаря...»¹³

Во-вторых, хотя в восприятии героини Караганда и противостоит Ленинграду, в сознании автора эти города, кажется, не так уж далеки друг от друга. Предваряя исполнение песни, поэт говорил о Караганде: «Это очень страшный город такой, выстроенный по линейке и стоящий прямо у края степи, из которой дует холодный колючий ветер»¹⁴. Стоит поменять в этой цитате «степь» на «море» — и получим Петербург «Медного всадника».

В-третьих, о пушкинской поэме приглушённо напоминает мотив родителей героини, в широком смысле — предков с их некогда благополучной, сметённой в новое время жизнью. В «Медном всаднике» Евгений — представитель знатного в прошлом рода, имя которого «в минувши времена..., быть может, и блистало, <...> но ныне светом и молвой оно забыто» (V, 138). Сравним с воспоминанием «генеральской дочери» у Галича:

А там мамонька жила с папонькой,
Называли меня «лапонькой»,
Не считали меня лишнею,
Да им дали обоим высшую!

В-четвёртых, песня Галича поначалу имела эпиграф, взятый из известной песни на стихи П. Вейнберга: «Он был титулярный советник, // Она генеральская дочь...» Эпиграф, отмечает А. Е. Крылов, исчез уже со второй (по времени) известной магнитофонной записи.

¹³ Вознесенский А. Ров: Стихи, проза. М., 1989. С. 623.

¹⁴ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 161.

Одна из предполагаемых исследователем причин его исчезновения такова: «титularный советник» явно не соответствовал «гулевому шофёру» из песни.¹⁵ Зато, добавим от себя, он в известной мере соответствовал пушкинскому герою, чин которого в поэме хотя и не указан, но ясно, что он невысок (ср. в «Езерском», поэме-сателлите «Медного всадника»: «А сам он жалованьем жил // И регистратором служил»; V, 101). Такая «пушкинская» подсказка вполне могла «сработать» в творческом сознании Галича.

Одним словом, целый ряд мотивов прямо или косвенно связывает «Песню-балладу про генеральскую дочь» с пушкинской поэмой. Главная же параллель заключается в том, что идиллическая картина детства героини песни, как и тихая жизнь маленького чиновника в «Медном всаднике», рушится в водовороте исторических потрясений.

Мотив изображённой в поэме Пушкина Сенатской площади появится у Галича и в «Петербургском романсе» (1968), лирический герой которого является очевидцем декабристского движения — очевидцем поначалу скептическим («...И весь их щенячий табор // Мне мнился игрой, и только»). Место выступления декабристов обыграно в песне дважды — в начале и в финале:

Здесь всегда по квадрату
На рассвете полки —
От Синода к Сенату,
Как четыре строки!¹⁶

Медный всадник — главная примета Сенатской площади — в песне напрямую не упомянут, но нетрудно соотнести с ним строки: «...Здесь мосты, словно кони, — // По ночам на дыбы!»

Напомним, что в пушкинском тексте «мощный властелин судьбы... Россию поднял на дыбы». Ниже у Галича возникает ещё один важный для нас образ:

О доколе, доколе —
И не здесь, а везде —
Будут Клодтовы кони
Подчиняться узде?!

Конь Медного всадника «заменён» конями Клодта, украшающими Аничков мост. Замена объяснима: Галичу нужны кони «покорные» (не такие, как «гордый конь» из пушкинской поэмы), и нужны во множественном числе, ибо образность здесь иносказательна — она

¹⁵ См.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 43.

¹⁶ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 242.

намекает на трусость и малодушие современников поэта: «Смеешь выйти на площадь?» Известно, что песня написана (или завершена) в дни начала оккупации советскими войсками Чехословакии — события, сильно взволновавшего Галича и позже не раз отозвавшегося в его творчестве («21 августа», «Фестиваль песни в Сопоте...» и др.). Вообще 68-й год, отмеченный жёсткой реакцией, резко обострил проблему «личность и государство», и «Медный всадник» должен был быть созвучен настроениям и размышлениям Галича в то время.¹⁷

Думается, восстание декабристов вполне соотносилось в сознании поэта с «Медным всадником». Ему могла быть известна интерпретация поэмы как аллюзии на события 14 декабря, предложенная Д. Д. Благим в книге «Социология творчества Пушкина», вышедшей в 1931 году уже вторым изданием. Учитывая особое место Пушкина в культурных интересах семьи Гинзбургов, можно предположить, что начитанный подросток ознакомился с книгой (или хотя бы слышал разговоры о ней) ещё тогда, когда она была новинкой; он мог прочитать её и позже. В конце концов, собственная поэтическая интуиция вполне могла подсказать ему такую ассоциацию и независимо от пушкинистов.

Ещё один мотив «Медного всадника» можно услышать в песне «Чехарда с буквами» (1968 ?). Сюжет её, построенный как бы на основе детской загадки «А, И, Б сидели на трубе...», воссоздаёт, условно говоря, три эпохи советской истории — эпохи соответственно *ВЧК*, *НКВД* и *КГБ*. Самой суровой из них оказывается последняя. Если прежде *буквы* всё-таки возвращались «оттуда», то теперь: «А — пропало навсегда, // Б — пропало навсегда, // И — пропало навсегда, // Навсегда и без следа...» Так вот, пушкинский мотив звучит в момент завязки, перед эпизодом первого ареста:

Как-то в вечер беспокойный
Тяжко пенилась река,
И явились в Колокольный
Три сотрудника ЧК.¹⁸

Эти строки вызывают в памяти начало первой части «Медного всадника»:

¹⁷ Об общественно-политической атмосфере 1968 года см. подробнее в статье: Крылов А. «Про нас про всех»? Историч. контекст песни «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 28–43.

¹⁸ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 219.

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.
Уж было поздно и темно... (V, 138)

Сближение это тем более вероятно, что и у Галича действие происходит в городе на Неве. Возможно, не без «участия» пушкинской поэмы появилась в его творческом сознании сама ассоциация наводнения с появлением чекистов. По свидетельству В. С. Листова, высказанному им при обсуждении нашего доклада на Болдинских чтениях 2001 года, Галич как читатель «Медного всадника» обращал внимание (в беседе 1974-го, незадолго до отъезда из страны) на эпизод, в котором шеф жандармов (своего рода «чекист»!) Бенкендорф участвует в спасении людей («...пустились генералы // Спасать и страхом обуялый // И дома тонущий народ»; V, 141). Поэта занимало здесь парадоксальное несоответствие мрачной исторической репутации генерала и его роли в день стихийного бедствия.

Любопытен сам адрес, по которому «жили-были А, И, Б». *Колокольного переулка* в Петербурге нет и не было, есть Колокольная улица, о существовании которой Галичу, постоянно бывавшему в Ленинграде и хорошо знавшему город, было, по-видимому, известно. Находится она между Владимирским проспектом и улицей Марата, то есть в том месте, откуда, можно сказать, начинается «Петербург Достоевского» — в девятнадцатом веке район мещанский, тянувшийся до Сенной площади и дальше — к Коломне, где, как мы помним, живёт герой пушкинской поэмы. Фонетически слова «Колокольный» и «Коломна» созвучны. Кроме того, герой «Медного всадника» «где-то служит», и «буквы» из песни Галича заняты тем же: «А — служило, // Б — служило...» Вообще упоминание первого названия города в зачине песни («В Петрограде, в *Петербурге*, // В Ленинграде, на Неве...»; курсив наш) даёт как бы выход в смысловое пространство русской классики, в первую очередь — «Медного всадника».

Все эти переключки позволяют слышать в песне своеобразную вариацию на тему пушкинской поэмы. Как жизнь Евгения оказалась раздавлена символизирующей государственную власть монументом, так и герои «Чехарды с буквами», подобно «маленьким людям» девятнадцатого столетия, «пропали навсегда», столкнувшись с этой властью в её советском изводе. Если Евгений хотя бы бунтовал против «кумира на бронзовом коне», то «А, И, Б» — бессловесные жертвы советского режима, не оставляющего им права хотя бы номиналь-

но возмутиться. Судьба их решается с лёгкостью ритма детской загадки.

У нас подобралось немало отдельных наблюдений, уже свидетельствующих о том, что поэтический опыт автора «Медного всадника» усвоен Галичем очень разносторонне. В самом деле, им затронуты и развиты ведущие мотивы «петербургской повести»: мотивы стихии, оживающей статуи, «маленького человека», петербургской топонимики, даже возможный декабристский подтекст. Но за всеми разнообразными параллелями пока не просматривается цельная картина, они оставляют впечатление разрозненных мазков на полотне. Нужен был заключительный удар кистью, который завершил бы и оформил этот ряд, придал бы ему некую центростремительность, обозначил бы определённую поэтическую концепцию Галича в творческом осмыслении пушкинской поэзии. И такой «удар кистью» был сделан.

В 1969 году Галич работает над уже упоминавшейся нами поэмой «Размышления о бегунах на длинные дистанции». Герой одной из её глав — «Ночной разговор в вагоне-ресторане» — рассказывает попутчику о своём лагерном прошлом, о том, как после Двадцатого съезда заключённым приказали «за ночь снять на станции» статую Сталина:

Ты представь — метёт метель,
Темень, стужа адская,
А на Нём — одна шинель,
Грубая, солдатская.

И стоит Он напролом,
И летит, как конница!..¹⁹

Л. Г. Фризман отмечает здесь параллель с «Медным всадником», с эпизодом «тяжело-звонкого скаканья по потрясённой мостовой». «—Форделивый истукан», — пишет исследователь, — в поэме Галича тоже сохраняет и после смерти власть над судьбами и душами людей»²⁰. Добавим, что метель, как бы заменяющая у Галича наводнение, — стихия тоже вполне «пушкинская» («Бесы», «Метель», «Капитанская дочка»)²¹, а сравнение с конницей, создающее эффект быстрого движения статуи (как, впрочем, и оксюморонный оборот «и стоит Он напролом»), — выдаёт едва ли не сознательную параллель с текстом пушкинской поэмы.

¹⁹ Галич А. Песня об Отчем Доме. С. 293.

²⁰ Фризман Л. Г. «С чем рифмуется слово Истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 38.

²¹ Ср. с более поздним: «Нас не затопит, но, видимо, нас заметёт...» (Кушнер А. Снег // Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 264; написано в 1979 г.)

Вслед за Л. Г. Фризманом В. А. Зайцев обратил внимание на сходство центрального эпизода песни с эпизодом столкновения Евгения с Медным всадником:

Я кайлом по сапогу
Бью, как неприкаянный,
И внезапно сквозь пургу
Слышу голос каменный:

«Был я Вождь вам и Отец,
Сколько мук намелено!
Что ж ты делаешь, подлец?!
Брось кайло немедленно!»

Сравним у Пушкина: «Показалось // Ему, что грозного царя, // Мгновенно гневом возгоря, // Лицо тихонько обращалось...» (V, 148). В противовес Ст. Рассадину, при всём ощущении «общей драмы» в целом оценившему песню Галича как фарсовую²², В. А. Зайцев был склонен слышать в ней прежде всего «трагическое начало, акцентирующее всю сложность и трагизм уходящей эпохи», а «низвержение кумира» расценивать как «драму и трагедию не только власти, но и народной веры»²³. Нам думается, что по-своему правы оба автора: в «Ночном разговоре...» Галича фарс и трагедия сливаются воедино, образуя т р а г и ф а р с . В пользу такого понимания говорит и не отмеченный пока как пушкинский мотив помешательства героя:

Я живой ещё — пока,
Но, как видишь, дёрганный...

Басан, басан, басана,
Басаната, басаната!
Лезут в поезд из окна
Бесенята, бесенята...

Цыганский напев-заклинание звучит в этом контексте комично, но оттеняет при этом трагизм судьбы героя.²⁴ Само же помешательство, конечно, напоминает о сумасшествии Евгения как следствии столкновения с Медным всадником: «Увы! его смятенный ум // Против ужасных потрясений // Не устоял. Мятежный шум // Невы и ветров раздавался // В его ушах» (V, 145). Этот «мятежный шум» сродни «бесенятам», не дающим покоя галлюцинирующему герою Галича.

²² См.: *Рассадин Ст. Я выбираю свободу*. С. 51.

²³ *Зайцев В. А. «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках Галича в сфере большой поэтической формы // Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции*. М., 2003. С. 189, 190.

²⁴ Подробно о цыганских мотивах в творчестве Галича и других бардов см.: *Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии*. М., 2002. С. 194–214.

Трагифарс вообще был для Галича органичным жанром. Остро ощущая трагизм всей новейшей истории, поэт усиливал это ощущение за счёт гротеска, за счёт невероятных, анекдотических ситуаций, в которые попадают его герои («Баллада о сознательности», «Новогодняя фантазмагория» и др.). Поэтому и самая значительная вариация его на тему «Медного всадника» оказывается не собственно трагической (какова пушкинская поэма), а трагифарсовой, но она подготовлена эпизодическими выходами Галича к пушкинской поэме, к её отдельным мотивам, на протяжении 1963–68 годов. Фарсовое начало в них иногда пробивалось, но преобладала всё же трагическая тональность.²⁵ Видимо, поэт интуитивно ощущал необходимость уравновесить их. Тема окончательно «поддалась» в 69-ом. Любопытно, что позже переклички с пушкинской поэмой у Галича не встречаются (по крайней мере, нам пока не удалось обнаружить их). Возможно, это связано с усилением рефлексивного, исповедального начала в его лирике последних лет, спровоцированным начавшимся в 1971 году открытым преследованием со стороны властей. Но возможно и то, что после «Ночного разговора в вагоне-ресторане» «Медный всадник» в творческом восприятии Галича как бы исчерпал себя, перестал быть источником поэтических мотивов и сюжетных ситуаций. Главное уже было найдено и сказано.

²⁵ Кстати, именно «трагифарсовой балладой» Ст. Рассадин называл «Ночной дозор» (см.: *Рассадин Ст. Я выбираю свободу*. С. 38).

«ТАЛИСМАН» ОКУДЖАВЫ*

Пушкинские реминисценции и мотивы пушкинской судьбы в творчестве Окуджавы уже не раз привлекали к себе внимание исследователей¹. Мы коснёмся одного эпизода этого насыщенного творческого диалога поэта двадцатого века с классиком.

В 1985 году Окуджава участвовал в проходивших в Болдине съёмках фильма Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман», современный сюжет которого включал в себя разнообразные ассоциации с пушкинской судьбой и эпохой. В мемуарной литературе о поэте этот эпизод освещён слабо. Режиссёр фильма свидетельствует, что съёмочная группа жила в Саранске, в гостинице, откуда и выезжала в Болдино. Окуджава приехал в Саранск вместе с Натальей Горленко, автором и исполнителем романсов.² О некоторых обстоятельствах, сопутствовавших участию поэта в фильме, вспоминает тесно общавшийся с ним в ту пору в Москве А. Е. Крылов; любопытно, например, его свидетельство о том, что именно во время съёмок Окуджаве «в голову впервые пришла идея написать о событиях, связанных с гибелью Пушкина, увиденных глазами семьи Геккеренов»³. Этим замыслом он делится с собеседниками и в одной из сцен фильма (сюжет картины Балаяна, напомним, разворачивался тоже вокруг ситуации дуэли; замысел же Окуджавы творческого воплощения, увы, не получил). Из-

* *Впервые*: Кулагин А. В. У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 245–258.

¹ См., например: *Бойко С. С.* Пушкинская традиция в лирике Булата Окуджавы // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. II. М., 1998. С. 472–484; *Фризман Л. Г.* «На фоне Пушкина...»: Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы // Фризман Л. Г. Предварительные итоги: Сб. избр. статей к 70-летию... Харьков, 2005. С. 575–579; *Александрова М.* «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 313–324; *Абельская Р.* Каждый пишет, как он слышит: Поэтика Булата Окуджавы. Екатеринбург, 2008. С. 88–103.

² См.: *Балаян Р.* «Храни меня, мой талисман» // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 8. М., 2011. С. 360–362. Цитируем датированное 30 ноября 1985 года и опубликованное нижегородским тележурналистом С. П. Чуяновым письмо жительницы Болдина, участницы местного хора А. В. Алексеевой, снимавшейся в картине и наблюдавшей за поэтом во время съёмок: «Добраться до него (Окуджавы — А. К.) было невозможно. Сколько было народу, все его окружили <...> он болел, кашлял. Его всё время накрывали пальто (так — А. К.). Было холодно» (*Чуянов С. П.* На Болдинском на плоту: Об истории, традициях, окрестностях и старинных песнях Большого Болдина. Ниж. Новгород, 2005. С. 85, 86).

³ *Крылов А.* Мои воспоминания о Мастере, или Как я стал агентом КГБ. М., 2005. С. 106.

вестны болдинские снимки, запечатлевшие поэта (вместе с актёрами О. Янковским, А. Збруевым, Т. Друбич) во время съёмок.⁴

Сам факт приезда поэта в Болдино был символичен: на рубеже семидесятых-восьмидесятых годов на проходивших в музее-заповеднике ежегодных Болдинских чтений, отличавшихся в ту пору очень высоким научным уровнем (среди участников были крупнейшие пушкинисты В. А. Грехнёв, Г. В. Краснов, В. С. Листов, В. М. Маркович, Л. С. Сидяков, А. Е. Тархов, С. А. Фомичёв, А. П. Чудаков, Ю. Н. Чумаков...), сложился своеобразный культ Окуджавы, ставшего как бы вторым (после, естественно, Пушкина) незримым героем Чтений, но уже не дневных научных собраний, а вечерне-ночных посиделок. Произошло это благодаря одному из участников — талантливому молодому горьковскому исследователю Евгению Хаеву (см. о нём подробнее в четвёртом разделе нашей книги, в материале «Коротки наши лета молодые...»), приехавшему в Болдино с гитарой и певшему песни, по выражению одного из основателей Чтений, «в те годы особенно необходимого» Окуджавы, гармонично вписавшиеся в атмосферу «встреч здраводумающих, не пренебрегающих разными историческими ценностями, без флюгерского поветрия людей»⁵. Понятно, что именно в такой, внутренне свободной, среде бард, вообще любимец гуманитарной интеллигенции, и был «особенно необходим». Кстати, съёмки фильма совпали по времени (сентябрь) с очередными Болдинскими чтениями. Чтения проходили 11–12 сентября, и часть съёмочной группы в это время работала в усадьбе, но Окуджавы, по свидетельству участников конференции (В. А. Викторовича, Г. Л. Гумённой, С. М. Прохорова), в те дни в Болдине не было. Он приехал позже. Напомним, что письмо А. В. Алексеевой датировано 30 ноября, хотя оно написано, судя по тексту, не по горячим следам событий, а в ответ на письмо из Ленинграда, написанное, в свою очередь, как ответ на прежнее письмо из Болдина. И вот главное (относительно датировки поездки) свидетельство. В дневнике А. Е. Крылова 2–3 ноября сделана запись об Окуджаве: «Был в Киеве на съёмках у Балаяна с Козаковым (до этого сни-

⁴ См., например: Пушкинское Болдино: [Фотоальбом / Авт.-сост. Т. Н. Кезина]. Саранск, 2005. [Без пагин.]

⁵ Краснов Г. В. Под знаком Пушкина: (Из истории «Болдинских чтений») // Краснов Г. В. Болдино. Пушкинские сюжеты. Ниж. Новгород, 2004. С. 136, 137. Исполнение песен Окуджавы Хаевым было творческим: мы помним, например, что «Батальное полотно» он пел («в кулуарах» одной из болдинских конференций, в 1981 году) под необычную — скорее всего, собственную — мелодию.

мался после больницы в Михайловском; ездил туда на машине)»⁶. Ныне мемуарист сообщил нам, что Михайловское упомянуто им вместо Болдина ошибочно. В этом случае Окуджава побывал в Болдине скорее всего в октябре (Балаян вспоминает, что поэт приехал в Саранск «на месяц»); недавнее же пребывание в больнице объясняет его неважное самочувствие во время съёмки («накрывали пальтом», как свидетельствует А. В. Алексеева; см. сноску 2).

Играет Окуджава в фильме, по его выражению, «самого себя»⁷ — поэта, приехавшего в Болдино на пушкинские торжества. Помимо того, что по ходу сюжета кинокартины с экрана звучат две известные его песни, связанные с именем Пушкина — «Былое нельзя воротить...» и «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину», — звучит ещё и стихотворение, прочитанное перед камерой автором в беседе с героями ленты. До появления нашей статьи оно не публиковалось, если не считать публикацией размещение в Интернете (ссылки на соответствующие сайты мы давали в публикации 2010 года). Вот текст стихотворения, который приводится нами по фонограмме фильма:

Не думал я, что жизнь поделена
на ясный полдень и туман.
Пока ещё не всё потеряно,
храни меня, мой талисман.
Иными пользуясь правами,
позвольте повторить за Вами:
храни меня, мой талисман.
Вползают в наши души вкрадчиво
то злая правда, то обман.
Пока ещё не всё утрачено,
храни меня, мой талисман.
Иными пользуясь правами,
я всё же повторю за Вами:
храни меня, мой талисман.

Чтение стихов предваряется в фильме авторским комментарием. Поэт сообщает, что написаны они перед поездкой в Болдино (стало быть, в 1985 году) и что он хотел обыграть известное пушкинское стихотворение «применительно к себе <...> нынешнему, сегодняшнему»: «Ну, я написал что-то такое... Я потом понял, что я просто повторяю его, и, знаете, как всякое повторение это, в общем, мало

⁶ Крылов А. Мои воспоминания о Мастере... С. 23.

⁷ [Окуджава Б.] «Любить — главное свойство человека»: [Стенограмма выступления в Челябинске, 1986 / Подготовил Ю. Трахтенберг] // Лукина М. Звенящий горизонт: Очерки и эссе о бардах. Челябинск, 2008. С. 221.

ценности имеет. Ну, несколько строчек остались, вот сейчас кое-что вспомню. Такого типа оно было...» Далее звучит сам стихотворный текст, а затем на вопрос героини фильма: «А музыку ещё не написали?», — поэт отвечает: «Музыки нет пока, не получается, а может, и не получится, кто его знает».

Стихи и автокомментарий к ним сразу позволяют нам сделать несколько замечаний. Во-первых, строка «храни меня, мой талисман» выдаёт прямую связь произведения Окуджавы с его участием в съёмках фильма, именно так и называвшегося. Подтверждение этому находим в одном из интервью режиссёра фильма: «Стихотворение с рефреном — «Храни меня, мой талисман» он сочинил специально для фильма по моей просьбе: надо было, чтоб фраза, которая дала название картине, осталась в памяти зрителя. У меня где-то есть письменный вариант этого стихотворения не для печати, которое он закончил словами — «Храни меня, мой Балаян»⁸. Возможно, поэт хотел написать для фильма не просто стихотворение, но песню, работа не пошла («Музыки нет пока...»; курсив наш), но он зато «отчитался» на экране таким вот способом; песни же в фильм были включены уже известные. Во-вторых, неудовлетворённость автора стихами вызвана их, как он полагает, вторичностью по отношению к классическому образцу — стихотворению Пушкина «Храни меня, мой талисман...». В-третьих, прочитанный текст, если верить автокомментариям, является незавершённым, и поэт «вспомнил» из него лишь «несколько строчек». Но эти предварительные соображения нуждаются в комментариях и могут быть подкреплены или, напротив, подвергнуты сомнению.

Песенная природа текста представляется нам весьма вероятной: два трёхстишия, в которых полностью совпадают первый и третий стихи («Иными пользуясь правами»; «храни меня, мой талисман»), а второй стих варьируется («позвольте повторить за Вами»; «я всё же повторю за Вами») — это, скорее всего, потенциальный припев задуманной песни. Да и в «куплетах» третьи стихи тоже явно созвучны (причём поэтическая мысль движется «крещендо»: краткое причастие «утрачено» звучит эмоционально и фонетически сильнее, чем «поте-

⁸ Балаян Р. Лирики и циники в одном романе / [Беседовала] В. Серикова // Ника: Сайт Российской академии кинематографических искусств. — <http://www.kinonika.com/gazeta-nika-11-noyabr-2003/liriki-i-tsiniki-v-odnom-romane.html> (дата обращения: 4.12.2009). Отметим попутно сам факт наличия в архиве режиссёра ещё одного — пусть шутливо-дружеского — стихотворного текста Окуджавы, не известного пока исследователям и читателям.

ряно»; такая градация, характерная для песенной формы, явно продумана автором). Четвёртые же вовсе совпадают полностью: «храни меня, мой талисман» (здесь Окуджава, конечно, следует за Пушкиным, у которого эта строка тоже является своеобразным рефреном). Столь откровенная запевно-припевная композиция песням Окуджавы вообще не очень свойственна, и встречается она у него нечасто (например, в сравнительно раннем «Дежурном по апрелю» или позднейшей «Песенке о молодом гусаре»). Замысел написать именно песню тем более вероятен, что в первой половине и середине 80-х годов песенное творчество поэта переживает явный взлёт (тогда написаны, например, «Музыкант», «Кузнечик», «Парижская фантазия», «Счастливый жребий»...)⁹, особенно на фоне сравнительного «затишья» 70-х, когда поэт, занятый по преимуществу прозой, написал за целое десятилетие всего несколько песен (да и по количеству стихотворений 70-е наименее плодотворны).

Но вот якобы неполнота этого стихотворного текста («несколько строчек остались») вызывает у нас сомнения. Начинает поэт декламацию неуверенно, запинаясь даже в первой строчке, но постепенно интонация становится более твёрдой: кажется, он, *начав* вспоминать, *вспомнил всё*, что психологически вполне объяснимо (судя по воспоминаниям А. Крылова, в озвучании на киностудии Окуджава не участвовал, и в фильм его высказывания вошли в изначальном, «болдинском» варианте; по свидетельству Р. Балаяна [см. сноску 8], пришлось, однако, заново тонировать запись разговора о Пушкине с участием Окуджавы и М. Козакова, где был плохо записан звук, но это уже другой эпизод). Косвенное подтверждение тому — фраза: «Музыки нет пока, не получается»; мол, стихи, пусть и не вполне устраивающие автора, получились, написались, а музыка — нет. В пользу нашего предположения говорит и лирическая композиция текста: слова «я всё же повторю за Вами» звучат как своеобразный пуант, поэтический итог, ответ лирического героя самому себе на изначальное: «позвольте повторить за Вами» (обращения «позвольте», «извините», «пожалуйста» и подобные им, как уже не раз отмечалось, вообще характерны для «доверительно-вежливого» стиля Окуджавы). Нам думается, что лирический сюжет стихотворения этим исчерпан,

⁹ Опыт объяснения этого феномена см.: *Богомолов Н. А.* Булат Окуджава и массовая культура // *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о рус. литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 408–410; *Кулагин А.* Лирика Булата Окуджавы: Науч.-попул. очерк. М.: Коломна, 2009. С. 274–278.

и оно выглядит как вполне завершённое. Изначальное же авторское предупреждение о неполноте текста могло быть вызвано опасением того, что весь текст он не вспомнит. Впрочем, поскромничать и заведомо принизить значимость стихов поэт мог и по другой причине, о которой мы ещё скажем.

Теперь о самом важном — о «вторичности». На наш взгляд, это тоже тот случай, когда авторскому признанию не стоит так уж доверять, как вообще не всегда стоит доверять авторским критическим оценкам литературных произведений; в таких случаях у писателей бывают порой какие-то свои, скрытые от читателя, соображения, которые проясняют со временем уже исследователи их творчества. Слова Окуджавы «я просто повторяю его» одновременно соответствуют и не соответствуют реальности. Конечно, поэт сознательно и открыто заимствует ритмику (классический пушкинский четырёх-стопный ямб), интонацию поэтического источника, даже строку-лейтмотив его. Сохранена и лирическая ситуация: талисман как спасение от тревог и невзгод (у Пушкина: «Храни меня, мой талисман, // Храни меня во дни гоненья, // Во дни раскаянья, волненья: // Ты в день печали был мне дан» и т. д.; II, 396), хотя у Окуджавы этот образ напрочь теряет конкретно-предметное значение, сохранявшееся у Пушкина, и обладает лишь значением символическим — восходящим, конечно, тоже к стихам классика. Но в строках Окуджавы кроется, как нам думается, важный полемический смысл, раскрывающийся при сопоставлении текста и претекста; и этот смысл позволяет увидеть, что имеющие, по словам автора, «мало ценности» стихи всё же органично вписываются в его собственный поэтический мир.

Здесь нужно напомнить, что пушкинское стихотворение написано в Михайловском в 1825 году и связано с воспоминаниями поэта о недавно пережитом в Одессе сильным чувстве к Елизавете Воронцовой, подарившей ему перстень-талисман¹⁰. Известно, что память об этой

¹⁰ Сведения о перстне-талисмани восходят к свидетельству сестры Пушкина, О. С. Павлищевой — см.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 1. С. 39. Подробнее об этом говорится в статье Т. Г. Цявловской о Пушкине и Воронцовой (см.: *Цявловская Т. Г.* «Храни меня, мой талисман...» // Прометей: Ист.-биограф. альманах... Т. 10. М., 1974. С. 12–84), с автором которой Окуджава общался в 1967 году как с рецензентом сценария «Частная жизнь Александра Сергеевича, или Пушкин в Одессе» (текст его см.: Киносценарии. 1995. № 4), написанного им совместно с О. В. Арцимович (см.: *Шилов К.* Татьяна Григорьевна, Александр Сергеевич и Булат Шалвович: Воспоминание об одной встрече // Встречи в зале ожидания: Воспоминания о Булате. Ниж. Новгород, 2003. С. 183–192); рукописный вариант статьи Цявловской, как явствует из очерка К. Шилова, был передан ею поэту для ознакомления. В тексте сценария мотив перстня-талисмана, хотя и бегло, но звучит.

страсти не отпускала поэта во время михайловской ссылки (см. стихотворения «Ненастный день потух...», «Сожжённое письмо», «Желание славы») и отозвалась в более позднем стихотворении «Талисман», навеянном приездом Воронцовой в Петербург в 1827 году («...Там волшебница, ласкаясь, // Мне вручила талисман»; III, 83). В самом же стихотворении 1825 года особое внимание Окуджавы должна была привлечь концовка:

Пускай же в век сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман. (II, 396)

Пройти мимо слов «Прощай, надежда...» Окуджава едва ли мог — ведь *надежда* на протяжении всего творческого пути поэта была важнейшим мотивом его лирики. Примеров можно привести чрезвычайно много, и мы ограничимся лишь несколькими хрестоматийными строчками: «Надежда, я останусь цел»; «Не грусти, не печалуйся, мать Надежда»; «Надежда, белою рукой сыграй мне что-нибудь такое»; «Я вновь повстречался с Надеждой». Уже после съёмок в фильме, во второй половине 80-х, поэт напишет одно из программных своих стихотворений, в котором особенно отчётливо и ёмко выразит на языке аллегории своё лирическое ощущение *надежды*: «В земные страсти вовлечённый, // я знаю, что из тьмы на свет // шагнёт однажды ангел чёрный // и крикнет, что спасенья нет. // Но, простодушный и несмелый, // прекрасный, как благая весть, // идущий следом ангел белый // прошепчет, что надежда есть» («В земные страсти вовлечённый...»).¹¹ Не удивительно, что пессимизм финала пушкинского стихотворения (вполне, впрочем, объяснимый биографической ситуацией автора, понимавшего, что отъезд его из Одессы означает прекращение отношений с Воронцовой, и потому не расположенного *надеяться*) вызвал у него внутреннее поэтическое несогласие и желание противопоставить ему свою всегдашнюю *надежду*: «Пока ещё не всё потеряно... Пока ещё не всё утрачено...» И, как это ни парадоксально на первый взгляд, Окуджава ощущает возможности *надежды* в самом же пушкинском тексте, где фраза «Храни меня, мой талисман» повторяется как заклинание, даже несмотря на известную *безнадёж-*

¹¹ Окуджава Б. Чаепитие на Арбате: Стихи разных лет. М., 1996. С. 530. Подробно об этом лейтмотиве лирики поэта см.: Жук М. «Отчаиваясь и надеясь...»: Концепт *надежда* как фрагмент языковой картины мира Булата Окуджавы // Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. С. 294–318.

ность отразившейся в нём биографической ситуации. Не отсюда ли уверенно-настойчивое (процитируем ещё раз): «я всё же повторю за Вами». Дескать, повторю, хоть сами Вы, Александр Сергеевич, в надежду верите слабо.

Заметим попутно, что в стихотворении Окуджавы есть, возможно, и другие пушкинские реминисценции: строки «Вползают в наши души вкрадчиво // то злая правда, то обман» (обнаруживая собственно окуджавский претекст в зачине стихотворения 60-х «Пробралась в нашу жизнь клевета...»), перекликаются с известным поэтическим афоризмом из текста стихотворения «Герой»: «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман...» (III, 253); окуджавский оксюморон «злая правда» звучит как своеобразная «калька» пушкинских «низких истин» (впрочем, в более ранней песне поэта «Батальное полотно» уже появлялись «надежды злые»). Дважды звучащий у Окуджавы деепричастный оборот «Иными пользуясь правами» напоминает о строке позднего пушкинского стихотворения «Из Пиндемонти»: «Иные, лучшие, мне дороги права...» (III, 420). Но если это в самом деле реминисценции, то они, конечно, факультативны по отношению к главному в этих стихах — поэтическому диалогу с пушкинским стихотворением 1825 года.

Вернёмся, однако, к собственно окуджавскому поэтическому контексту. В стихотворении из фильма отчётливо заметна характерная для поэта дихотомия, своеобразное «деление надвое», особенно часто напоминающее о себе в лирике именно 80-х годов, например: «Две вечных подруги — любовь и разлука — // не ходят одна без другой» («Дорожная песня»); «Не случайны на земле две дороги — та и эта, // та натруживает ноги, эта душу берedit» («Не сольются никогда зимы долгие и лета...»)¹². По мнению С. В. Свиридова, число *два* у Окуджавы «часто обозначает рациональную завершённость, принудительность и косность мира. В парности антитез выступает симметричность, статика самодовлеющего порядка, не оставляющая места для духовной свободы. Высшее осуществление человеческого духа — творчество и сопереживание искусству — требует возвыситься над этой логикой...»¹³ Думается, «парность антитез» в лирике Окуджавы означает не только и даже не столько «принудительность и косность мира» (в этом случае он рискует оказаться вообще певцом «косно-

¹² Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 389, 424.

¹³ Свиридов С. В. Магическое «два»...: сложность простоты // Голос надежды. Вып. 5. М., 2008. С. 425–437.

сти» — уж очень часто звучат у него подобные мотивы), сколько полноту и гармонию жизни, для поэтического мироощущения художника очень важную. Тая в душе глубокую внутреннюю драму, ощущение которой с годами лишь нарастало (сиротство, трагические последствия разрыва с первой семьёй, сложная личная ситуация середины 80-х годов...), он, как нам кажется, невольно стремился уравновесить её творчеством. Отсюда — «жизнь поделена...» Нужно ещё учитывать, что в лирике Окуджавы середины 80-х часто звучит мотив смерти («Почему мы исчезаем...», «Мне не в радость этот номер...» и др.)¹⁴, и в антитезе «ясного полдня» и «тумана» этот мотив играет на стороне, конечно, второй силы. Но в интересующем нас стихотворении «возвышение», о котором говорит (применительно к другим стихам) С. В. Свиридов, как раз и происходит за счёт *надежды*, позволяющей преодолеть «туман», «злую правду» и «обман», и вновь обрести «ясный полдень» как главный жизненный ориентир.

Но если стихотворение содержит, как мы видим, важные для поэта лирические мотивы (напомним его признание в кадре, что пушкинский образ он хотел примерить «к себе нынешнему»), и если оно представляет собой не такое уж «повторение», как уверял нас с экрана его автор, — то что могло помешать ему если уж не стать песней, то, по крайней мере, на законных правах войти в поэтические подборки и книги Окуджавы? Ведь «заказное» происхождение текста (просьба режиссёра фильма) само по себе ещё не повод отказывать ему в праве на публикацию: удачная работа такого рода (например, песня для фильма «Белорусский вокзал») получала уже самостоятельную творческую судьбу. Раз этого не произошло, то должна была быть и какая-то творческая причина.

Нам представляется, что стихотворение «Не думал я, что жизнь поделена...», хотя и содержит в себе некоторые, как мы увидели, важные окуджавские лирические мотивы, всё же в целом не очень характерно для творческого диалога поэта с Пушкиным. Такой диалог, начатый всерьёз в 60-е годы, но продолжавшийся и позже, Окуджава строит обычно не вокруг конкретных поэтических цитат, переключек, реминисценций (каковые, впрочем, иногда появляются, но остаются обычно на втором плане того или иного стихотворения), а вокруг *личности* Пушкина. «Реминисцентные» произведения, свое-

¹⁴ См. подробнее: *Дубровина И. М.* Вечные темы искусства в лирике XX века и поэзия Булата Окуджавы // «Свой поэтический материк...»: Науч. чтения, посвящ. 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы. М., 1999. С. 8–13.

образные собственные, зачастую травестийные, версии пушкинских сюжетов создавал обычно другой бард — Владимир Высоцкий («Песня о вещем Олеге», «Лукоморья больше нет», «Песенка плагиатора...» и др.)¹⁵. У Окуджавы, неспроста называющего Пушкина порой просто «Александром Сергеичем» (это не панибратство, а ощущение присутствия Пушкина как «близкого, хорошего знакомого», сложившееся у поэта, по его собственному признанию, «в сорок лет», то есть к середине 60-х¹⁶), великий поэт, в то время как его самого «ждут в том дому», «помнит про всех» («Александр Сергеич»), «долги подсчитывает» («Письмо Антокольскому»), «прогуливается» у Арбатских ворот, пока «извозчик стоит» («Былое нельзя воротить...»), пребывает «в поиске и муке, да козыри лукавы и не даются в руки» («Ах, если б знать заранее, заранее, заранее...»). Цитаты можно продолжить, но апофеозом такого творческого восприятия великого поэта является у Окуджавы, на наш взгляд, стихотворение «Счастливчик Пушкин» (не позднее 1967), полностью построенное на иронической полемике с пушкинианскими стереотипами: «...Очень вежливы и тихи, // делами замученные, // жандармы его стихи // на память заучивали! // Даже царь приглашал его в дом, // желая при этом // потрепаться о том о сём // с таким поэтом...»¹⁷ М. А. Александрова в специальной статье об этом стихотворении, на которую мы уже ссылались, показала, что дело тут было не в одном лишь Пушкине: заинтересованно-личный — можно сказать, в каком-то смысле автобиографический — интерес вызывали у Окуджавы и Грибоедов («Грибоедов в Цинандали»), и Лермонтов («Встреча»), хотя поэтическая трактовка этих фигур в стихах Окуджавы могла, по мнению исследовательницы, и не совпадать с трактовкой фигуры Пушкина. Но если тут можно говорить об определённой тенденции восприятия классиков (восприятия именно через личность того или иного поэта), то Пушкин оказывается, естественно, в центре этой тенденции и вызывает наибольший творческий интерес (напомним характерное название сценария: «Частная жизнь Александра Сергеича», — перешедшее впоследствии в один из рассказов писате-

¹⁵ См., например, подборку наших статей в кн.: *Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей.* М., 2002, а также нижеследующий материал в данной книге.

¹⁶ См.: [Окуджавы Б.] Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе... / Из бесед с И. Ришиной // Булат Окуджавы: Спец. выпуск [«Лит. газ.» 1997]. С. 18.

¹⁷ Окуджавы Б. Чаепитие на Арбате. С. 157–158.

ля, но с заменой «Сергеича» на «Пушкина»¹⁸). Стихотворение, написанное по мотивам конкретного пушкинского текста («Храни меня, мой талисман...»), в эту тенденцию, по-видимому, не вполне вписывалось, обходило стороной саму личность классика (обращения к нему в «припеве» было всё-таки недостаточно) и поэтому оказалось периферийным для творческого интереса автора к великому поэту и обречённым остаться «в столе». Может быть, именно этим и была вызвана отрицательная авторская оценка произведения, с его пресловутой «вторичностью» (Окуджаве была нужна не такая «вторичность»!) и якобы незавершённости. Могла косвенно сказаться и неудовлетворённость фильмом Балаяна, показавшимся поэту «претенциозным»¹⁹. Как бы то ни было, в середине 90-х в беседе с интервьюером, напомнившим ему об этом стихотворении, поэт чистосердечно признался: «А я даже не помню»²⁰.

¹⁸ Об истории сценария см.: *Шилов К.* Татьяна Григорьевна, Александр Сергеевич и Булат Шалвович. С. 183–192.

¹⁹ [*Окуджаву Б.*] «Любить — главное свойство человека». С. 221.

²⁰ [*Окуджаву Б.* Интервью /] С Булатом Окуджавой беседовала Н. Ильинская // Киносценарии. 1995. № 4. С. 43.

ВЫСОЦКИЙ И ПУШКИН (Фрагменты монографии*)

Творческая палитра Высоцкого второй половины 60-х годов включает такие приёмы как травестия, гротеск, иносказание, стилизация... Пушкинские мотивы появляются в нескольких травестийных сочинениях барда.

Среди филологов по сей день нет единодушия в дефиниции термина «травестия»: её то идентифицируют с бурлеском, то объявляют их различными и равноправными видами комической поэзии, то считают понятием, включающим в себя бурлеск и ироикокомическую поэму... Мы будем исходить из наиболее, по нашим наблюдениям, частотного и принятого в подробном монографическом исследовании пародии представления о травестии как о стилевом снижении «высокого» сюжета¹, хотя соотношение «высокого» и «низкого» у Высоцкого, как мы увидим, может быть иногда и иным.

В серии травестийных песен Высоцкого обнаруживается оригинальный творческий подход к этому приёму. Травестия под его пером «удваивается», превращается в «травестию в квадрате»: поэт комично «снижает» опять-таки широко известные («школьные») ситуации и известных персонажей, но это в большинстве случаев те ситуации и те персонажи, которые до него в русской литературе или фольклоре кто-то уже травестировал.

Такова написанная в 1967 году «Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие». Евангельский сюжет непорочного зачатия девы Марии пропущен здесь через традицию озорной пушкинской поэмы «Гавриилиада». (Сама же «Гавриилиада» тоже испытала на себе «посредническое» влияние популярной в начале девятнадцатого века «лёгкой поэзии» Э. Парни.²)

Высоцкий заимствует и по-своему обыгрывает некоторые мотивы «Гавриилиады». Так, он, вслед за классиком, комично осовременивает профессию мужа Марии, плотника: «Возвращаясь с работы, //

* Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013.

¹ См.: Новиков Вл. Книга о пародии. М., 1989. С. 173.

² См. коммент. в кн.: Пушкин А. С. Гавриилиада: Поэма / Изд. подгот. М. Строгановым. Тверь, 2000. С. 160 и далее.

Рашпиль ставлю у стены...»³; ср. у Пушкина: «И день и ночь, имея много дел // То с уровнем, то с верною пилою, // То с топором...» (IV, 122) Не знаем, как назывались плотницкие инструменты в эпоху раннего христианства, но слово «уровень» звучит для пушкинской поры явно современно, а уж «рашпиль» для эпохи Высоцкого — и подавно. Далее Высоцкий разрабатывает пушкинские мотивы ревности и соперничества. Но если в «Гавриилиаде» они развиваются в обход ничего не подозревающего мужа красавицы и оборачиваются дракой соперников («Уж ломит бес, уж ад в восторге плещет; // По счастью проворный Гавриил // Впился ему в то место роковое...»; IV, 133), то у Высоцкого в роли ревнивца оказывается именно муж, в образе которого виден этакий работяга, современник поэта, вкалывающий своим «рашпилем» на каком-нибудь заводе и называющий свою жену не только «Марией», но и, согласно законам травестии и грубовато-просторечного стиля рабочей среды, «Машкой», пользующийся и другими просторечными выражениями:

Машка — вредная натура —
Так и лезет на скандал, —
Разобиделась, дура:
Вроде, значит, помешал!

Так поэт переводит евангельскую (и пушкинскую!) историю на уровень массового сознания — в русло хорошо известных любому современнику поэта многочисленных анекдотов на тему «муж, жена и командировка». Комично, на уровне вообще характерной для Высоцкого игры слов, отозвался в его песне и пушкинский мотив подмены персонажа: «...Потому что, мне сдаётся, // Этот Ангел — Сатана!»

В связи с пушкинской традицией в этой песне стоит обратить попутно внимание на её название. Оно не принадлежит самому поэту и реконструировано А. Е. Крыловым на основе нескольких авторских вариантов, более кратких: «Песня про Святого Духа, плотника Иосифа», «Песня плотника Иосифа, девы Марии и Святого Духа» и т. п. Вообще манера использовать «длинные» названия пришла к Высоцкому от одного из основоположников авторской песни Михаила Анчарова⁴, но в случаях анчаровского влияния они строились за счёт присоединения придаточных предложений («Песня про снайпера, ко-

³ *Высоцкий В.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова. Екатеринбург, 1999. Т. 1. С. 161.

⁴ См.: *Соколова И. А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 166–168.

торый...»; ср. у Анчарова: «Песня про циркача, который едет по кругу...» и др.). Здесь же, по нашему мнению, название (в любом из вариантов) возникает по пушкинскому же образцу, но восходит уже, конечно, не к «Гавриилиаде», а к сказкам: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане, о... князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» и так далее. Думается поэтому, что в «Песне про плотника Иосифа...» Высоцкий оглядывается не только на «Гавриилиаду» (а возможны, по мнению исследователей, и другие переключки — с русским фольклором, с «Декамероном» Боккаччо⁵), но и на более широкий пушкинский контекст.

Если в «Песне про плотника Иосифа...» пушкинское произведение оказывается в роли травестийного «посредника» между поэтом двадцатого века и евангельским сюжетом (назовём последний пратекстом), то в песне того же 1967 года «Лукоморья больше нет» в роли автора пратекста оказывается уже сам Пушкин как автор знаменитого (и тоже «школьного») пролога к поэме «Руслан и Людмила», а между ним и Высоцким как автором травестийного сочинения выстраивается целая галерея текстов-«посредников». Снижая сказочно-поэтическую картину пушкинского Лукоморья:

Лукоморья больше нет,
От дубов простыл и след, —
Дуб годится на паркет —
 так ведь нет:
Выходили из избы
Здоровенные жлобы —
Порубили все дубы
 на гробы⁶, —

бард следует, во-первых, традиции фольклора советской эпохи, содержащего немало травестийных переделок классического текста, началом которых послужили, по-видимому, следующие сатирические стихи тридцатых годов: «У Лукоморья дуб спилили, // Златую цепь в торгсин снесли, // Русалку паспорта лишили, // А Лешего сослали в Соловки. // И вот теперь то место пусто, // Звезда там красная горит, // И про вторую пятилетку // Сам Сталин сказки говорит»⁷. Впоследствии традиция перешла в детский фольклор, и даже старшеклассник Володя Высоцкий сочинил свою переделку пушкинского пролога,

⁵ См.: Скобелев А. В. «Много неясного в странной стране...» [Вып.] II: Попытка избр. комментирования. Воронеж: Эхо, 2009. С. 36.

⁶ Высоцкий В. Сочинения. Т. 1. С. 147.

⁷ Цит. по ст.: Бахтин В. У Лукоморья дуб срубили...: Маленькая школьная Пушкиниана // Нева. 1993. № 1. С. 275.

комично изобразив в ней школьную жизнь: «И там на лестничных площадках // Следы невиданных людей // Директор там на курьих лапках // Без глаз, без мозга, без ушей»⁸. По содержанию переделок обычно видно, в какую именно эпоху они сочинялись. Например, в скудные питанием послевоенные времена будущий автор «Лукоморья» мог слышать (и впоследствии «использовать» в собственной песне) версию, приведённую также В. Бахтиным: «У Лукоморья дуб срубили, // Златую цепь в утиль снесли, // Кота на мясо изрубили // И нам на кухню принесли». Заметим, что с появлением песни Высоцкого школьные варианты и сами могли подпасть под её влияние; во всяком случае, на рубеже 60-х–70-х «Лукоморье» Высоцкого было популярно как среди взрослых, так и в детской среде. Поэтому теперь без специальных разысканий трудно сказать, является ли, например, несколько раз повторяющаяся в записях В. Бахтина рифма «Черномор — спёр» фольклорной, или она попала в детское сознание из песни Высоцкого («Бородатый Черномор — / Лукоморский первый вор — / Он давно Людмилу спёр...»).

Во-вторых, в песне Высоцкого слышатся отголоски чтения повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965; в 60-е годы поэт вообще увлекался так называемой научной фантастикой), где были тоже вполне травестийно обыграны осовремененные мотивы пушкинского пролога: «Улица Лукоморье», «Кот» и другие. Возможны и иные сниженные литературные переключки⁹ (более того — имеющая подзаголовок «Антисказка» песня напоминает о пародии в древнерусском её понимании; в песне изображён «антимир», обратный по отношению к миру «правильному», упорядоченному, и подмена происходит как бы на глазах у слушателя: «порубили», «порешили», «спёр»...¹⁰). Таким образом, травестийный перепев Высоц-

⁸ [Высоцкий В.] Юношеские тексты Владимира Высоцкого / Публ. и коммент. Ю. А. Куликова // Высоцкий: Исслед. и материалы: В 4 т. Т. 2. Юность. М., 2011. С. 8.

⁹ См.: Толоконникова С. Ю. Бард, неомифологическая ирония и научная фантастика: Интерпретация одного из возможных подтекстов сказок В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 264–273.

¹⁰ См. подробнее в специальной статье об этой песне: Кулагин А. «Лукоморья больше нет...»: В жанре «антисказки» // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 89–99; ср.: Антонова М. В. Особенности создания сказочного мира в поэзии В. С. Высоцкого // Высоцковедение и высоцковидение: Сб. науч. ст. Орёл, 1994. С. 48–55; Шилина О. Творчество Владимира Высоцкого и традиции русской классической литературы. СПб., 2009. С. 135–145 (глава «Творчество В. Высоцкого и традиции русской смеховой культуры»); Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 121–122 (здесь же, на с. 122–123, указаны работы об этой песне и о характере пушкинских мотивов в ней).

кого, в котором «поэт через сказочный мир смотрит на современную ему действительность»¹¹, в самом деле является откликом не только на пушкинский пролог, но и на различные травестийные же версии его.¹²

Пушкинское имя появляется в одной из песенных *стилизаций* Высоцкого этой же поры. В 1968 году он написал, в числе других предназначенных для фильма «Опасные гастроли» (работа для кино, на заказ, располагала к стилизаторской манере) песен, «Куплеты Бенгальского». Фильм снимался в Одессе и рассказывал об Одессе, и содержанием «Куплетов...» становится одесская жизнь, сам образ города. Своеобразная одесская мифология обусловлена сочетанием как будто взаимоисключающих черт. С одной стороны, образ Одессы в массовом сознании окрашен в «уголовно-романтические» тона, и поэт, хорошо знакомый со специфическим одесским фольклором (влияние которого на песни для фильма, явно скромничая, признавал он сам¹³), ощущает это:

Вот приехал в город меценат и крез —
Весь в деньгах, с задатками повесы, —
Если был он с гонором, так будет — без,
Шаг ступив по улицам Одессы.¹⁴

Вместе с тем, Одесса — это крупный культурный центр, и её художественная жизнь, весь её «творческий облик» — неизменная часть одесского мифа, не без юмора отмеченная и Высоцким:

Грузчики в порту, которым равных нет,
Отдыхают с баснями Крылова.
Если вы чуть-чуть художник и поэт —
Вас поймут в Одессе с полуслова.

¹¹ Дыханова Б. С., Шпилева Г. А. «На фоне Пушкина...»: К проблеме классич. традиций в поэзии В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 73.

¹² См. также травестийные «Песню о вещем Олеге» (1967) и «Посещение Музы, или Песенку плагиатора» (1969); в последней зачин знаменитого пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» комично «пропущен» через пародийный эпизод романа Ильфа и Петрова «Золотой телёнок». См. автокомментарий поэта в кн.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 159, — а также уточнение к нему и интертекстуальный комментарий к песне в ст.: Новиков Вл. «Эта Муза...»: Блок и Высоцкий — на фоне Пушкина // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011. С. 303–308.

¹³ «...Песни в «Опасных гастролях» стилизованы под «одесские» песни, под какие-то шансонетки тех лет, под романсы тех лет — начала века. Как мог, так и сделал. Писал, так сказать, без знания дела, но, в общем, кое-что, говорят, получилось...» (Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и лит. запись: В. Перевозчиков. [Кн. 1.] М., 1988. С. 282.)

¹⁴ Высоцкий В. Сочинения. Т. 2. С. 189.

Пушкина же Одесса «считает своим»: он, как поётся в одной «одесской» песне (на самом деле шуточной стилизации «Одесса-мама», сочинённой Е. Аграновичем и Б. Смоленским), «тем и знаменит — ой-вэй! — // Что здесь он вспомнил чудного мгновенья»¹⁵. В первоначальном варианте «Куплетов Бенгальского» была следующая строфа (не отвергнутая ли из цензурных или автоцензурных соображений по причине не принятой в советские годы «фамильярности» по отношению к классику и к его гибели на дуэли?): «Пушкин — величайший на земле поэт — // Бросил всё и начал жить в Одессе, — // Проживи он здесь ещё хоть пару лет — // Кто б тогда услышал о Дантесе?!»¹⁶ Кстати, тема «Пушкин и Одесса» была обыграна и в сюжете «Опасных гастролей»: герой Высоцкого цитирует знаменитые строки про «чудное мгновенье» — и, вполне в духе песни Аграновича и Смоленского (только, в отличие от неё, всерьёз — как будто это правда!), добавляет: «Это с ума сойти можно! Подумать только: в обыкновенном одесском доме написаны эти гениальные строки». Так что Одессе свойственно «присваивать» себе всевозможные культурные заслуги (ср. в фольклорном варианте той же «Одессы-мамы»: «Эмиля Гилельс, кто ж его не знает! // У нас его дразнили Милька-Рыжий»; «А Додик Ойстрах, чтоб он был здоров! // Его же вся Италия боится! // А звук евойной скрипочки таков, // Что вся Одесса-мама им гордится»¹⁷).

* * *

В «гамлетовский» период творчества Высоцкого (премьера знакового для самого поэта и актёра, для Театра на Таганке и вообще для отечественного искусства той поры спектакля по трагедии Шекспира состоялась 29 ноября 1971 года) меняется тон его диалога с классиком. Мы видели, что во второй половине 60-х годов Пушкин обычно давал ему материал для травестийных вариаций и для стилизации. Теперь же, в первой половине 70-х, диалог с ним становится лирико-философским. Высоцкий, автор по-прежнему очень «литературный», ищет теперь у Пушкина то, что *не противостоит, а соответствует* его собственному личному и творческому опыту. В этом смысле новая творческая позиция художника вписывается в общеевропейскую

¹⁵ Агранович Е. Избранное: В 2 кн. М., 2001. Кн. 1. С. 144.

¹⁶ Высоцкий В. Сочинения. Т. 2. С. 499.

¹⁷ Антология студенческих, школьных и дворовых песен / Сост.: М. Баранова. М., 2007. С. 369.

картину возрождения в 70-е годы классических культурных традиций, ставшего во многом «реакцией на бурные, модернистски окрашенные 60-е годы, когда критерий новизны и радикального отрицания прошлого определял почти всё, что считалось хорошим в литературе»¹⁸. Лично для Высоцкого этот поворот совпал с его работой над коронной ролью мировой *классической* драматургии, обострившей восприятие и русских классиков, прежде всего — Пушкина. Наследие первого поэта России теперь было увидено Высоцким как бы гамлетовским зрением.

В начале 70-х годов на одно из ведущих мест в его поэтическом мире выходит тема смерти. В написанной в год премьеры «Гамлета» песне «О фатальных датах и цифрах» она определяет собой весь лирический сюжет, связывая имена поэтов, ушедших из жизни молодыми или сравнительно молодыми. Их ранняя смерть поневоле заставляет автора видеть в «фатальных датах и цифрах» символический смысл:

Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт,
А если в точный срок, так — в полной мере:
На цифре 26 один шагнул под пистолет,
Другой же — в петлю слазил в «Англетере». <...>
С меня при цифре 37 в момент слетает хмель, —
Вот и сейчас — как холодом подуло:
Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль
И Маяковский лёг виском на дуло.¹⁹

Хотя эти «подсчёты» поэтически значимы и сами по себе²⁰, ясно, что Высоцкий ими не ограничится, и лирический сюжет неизбежно «авторизуется» и актуализируется. Песня имеет посвящение «Моим друзьям — поэтам», под которыми надо подразумевать, по видимости, его старших товарищей Евтушенко и Вознесенского²¹, они как раз к 71-му году преодолели тридцатисемилетний рубеж: «...А в 37 — не кровь, да что там кровь! — и седина // Испачкала виски не так обильно». Намеченная здесь ирония как будто корректируется финальным «успокаивающим» пассажем, но ироническая нота ощущается и в нём: «Срок жизни увеличился — и, может быть, концы //

¹⁸ Эпитейн М. Парадоксы новизны: О лит. развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 82.

¹⁹ Высоцкий В. Сочинения. Т. 1. С. 280.

²⁰ Они, однако, оказываются порой предметом ошибочных толкований и спекулятивных упрёков в адрес якобы плохо знающего хронологию поэта; см. об этом: Крылов А. Заметки администратора на полях высококоведения // Вопр. лит. 2002. [№ 4.]. Июль – авг. С. 328–330.

²¹ См.: Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 105–106.

Поэтов отодвинулись на время!» Между тем, самому Высоцкому в год написания песни исполнилось тридцать три, а этот возраст для поэта, оказывается, тоже роковой:

А в 33 Христу — он был поэт, он говорил:
«Да не убий!» Убьешь — везде найду, мол.
Но — гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,
Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

Непротивление злу насилием оказывается здесь той нравственной точкой, где сходятся в поэтическом мироощущении Высоцкого Христос и Гамлет (в программном стихотворении 1972 года «Мой Гамлет»: «Я Гамлет, я насилье презирал...»); ср. с песней 1969 года «Я не люблю», где поётся: «Я не люблю насилье и бессилье, — // Вот только жаль распятого Христа»²²; в первоначальном варианте здесь звучало другое: «...И мне не жаль распятого Христа». Замена показательнейшая!). Так что песня — ироническая и серьёзная одновременно. Этот пример — один из тех, что дают Вл. Новикову основание видеть в Высоцком своеобразного «кантианца», которому нравится «пережить две взаимоисключающие идеи как равноправные»²³.

Разные поэтические имена «сошлись» у Высоцкого в подтексте песни «Памятник» (1973), насыщенный литературный фон которой уже отмечен и проанализирован в целой серии специальных статей²⁴. При всей, уходящей в античность, глубине стоящей за этим текстом традиции, центральное место в которой для любого русского поэта занимают, конечно, пушкинское «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и напрямую отозвавшийся в песне Высоцкого пушкинский же «Каменный гость» («Командора шаги злы и гулки»), — для Высоцкого особо значимым оказывается здесь имя Маяковского. Ведь, будучи участником таганковского спектакля по стихам Маяковского «Послушайте!», он произносил в этом спектакле известные строки стихотворения «Юбилейное» (где «оживает» стоящий на Тверском бульваре памятник Пушкину), ставшие зерном лирического сюжета его собственного произведения: «Мне бы / памятник при жизни / полагается по чину. // Заложил бы / динамиту / — ну-ка, / дрызнь! // Ненавижу / всяческую мертвечину! // Обожаю / всяческую жизнь!»²⁵. Сравним с жизнеутверждающим, вопреки «гранитному

²² *Высоцкий В.* Сочинения. Т. 2. С. 50; Т. 1. С. 202.

²³ *Новиков Вл.* В Союзе писателей не состоял... С. 108.

²⁴ Библиографию см. в кн.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 247–248.

²⁵ *Маяковский В.* Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1955–61. Т. 6. 1957. С. 56.

мясу» и «могильной скуке», финалом «Памятника» Высоцкого: «...И шарахнулись толпы в проулки, // Когда вырвал я ногу со стоном // И осыпались камни с меня»²⁶.

В «высоцкую» пушкиниану первой половины 70-х включается и стихотворение «Водой наполненные горсти...», написанное в 1974 году в Югославии во время съёмок фильма «Единственная дорога»; Черногория в ту пору входила в состав этого, ныне не существующего, государства. В сравнительно недавно вошедшей в научный оборот югославской телесъёмке с авторским чтением этих стихов звучит название «Черногорские мотивы», отсутствующее в изданном ранее двухтомном собрании. На этой же фонограмме, которую (на правах «беловика») мы считаем основным источником текста, сам текст немного отличается от напечатанного по черновому автографу в двухтомнике (цитировать стихотворение мы будем по осуществлённой нами публикации текста телесъёмки²⁷). «Черногорские мотивы» связаны с циклом Пушкина «Песни западных славян», в котором Высоцкий «точечно» обращает своё поэтическое внимание на те мотивы, которые отвечают его нынешним гамлетовским настроениям.

Во-первых, это мотив сыновьей мести. В стихотворении Высоцкого читаем:

И пять веков – как божьи кары,
И мезтью сына за отца —
Пылали чёрные пожары
И черногорские сердца.

В пушкинском цикле этот мотив звучит в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича» («Пуля легче лихорадки; // Волен умер ты, как жил. // Враг твой мчался без оглядки; // Но твой сын его убил»; III, 348) и в стихотворении «Гайдук Хризич», где, правда, сыновья вместе с отцом мстят за мать. Высоцкого же этот пушкинский мотив привлёк, несомненно, тем, что вписывался в гамлетовский комплекс.

Мы уже обращали внимание на мотив поэтического возраста в песне «О фатальных датах и цифрах». В «Черногорских мотивах» он тоже звучит, но здесь отмечен лишь один возрастной барьер — тридцать лет. Более того — этот мотив становится сквозным в стихотво-

²⁶ *Высоцкий В.* Сочинения. Т. 1. С. 348.

²⁷ См.: *Кулагин А. В.* «Черногорские мотивы» Высоцкого: К традиции «Песен западных славян» // *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна, 2010. С. 230–244 (работа 2006 г., содержащая подробный анализ стихотворения).

рении, образует его кольцевую композицию, звуча в начале (и ещё в середине), а затем в финале:

Водой наполненные горсти
Ко рту спешили поднести —
Впрок пили воду черногорцы,
И жили впрок — до тридцати. <...>

Цари менялись, царедворцы,
Но смерть в бою — всегда в чести, —
Не уважали черногорцы
Проживших больше тридцати.

Этот возраст соотносился для Высоцкого именно с Гамлетом. «Мне повезло, — признавался актёр, — потому что мне удалось сыграть Гамлета в том возрасте, в котором он действует в пьесе. <...> Гамлету у Шекспира в районе тридцати лет»²⁸. Для Высоцкого важно, что герой пьесы уже не юноша, и вопрос, который он для себя решает, — это вопрос взрослого, имеющего жизненный опыт, человека. Как бы то ни было, гамлетовское и личное (словно помноженные ещё и на пушкинское) сошлись в этих стихах 1974 года. Нам думается, что внешне вроде бы необязательное упоминание сменяющих друг друга «царей» и «царедворцев» в какой-то, пусть косвенной, мере тоже имеет отношение к сюжету трагедии, где происходит образующая завязку действия смена короля и где на сцене появляются враждебные герою царедворцы разных мастей, начиная с убитого Гамлетом Полония.

«Черногорские мотивы», наконец, по-«гамлетовски» рефлексивны. Любопытно, что сама героическая тема, как будто провоцировавшая «сюжетного» поэта Высоцкого на балладную динамику, обернулась у него стихами медитативными, имевшими в черновике очень личную строфу, от которой поэт в итоге отказался, зачеркнув её в рукописи и не произнеся перед телекамерой:

Мне одного рожденья мало —
Расти бы мне из двух корней.
Жаль, Черногория не стала
Второю Родиной моей.

Казалось бы, эту строфу, с её очень «высоцкой» исторической ностальгией по мужественной земле (ср. со стихотворением 1973 года «Я не успел»), как раз надо было сохранить — такое поэтическое признание наверняка расположило бы к Высоцкому югославских те-

²⁸ [Высоцкий В.] Я сыграл Гамлета...: [Подборка высказ. / Подгот. О. Терентьев.] // Вагант. 1993. № 1. С. 5.

лезрителей. Но автор стихов хорошо понимал, что передачу увидят не только они, но и советские «искусствоведы в штатском», склонные искать крамолу там, где её нет и в помине. С их точки зрения, такие строки звучали, конечно, вызывающе: мол, Высоцкий отказывается от своей советской страны и предпочитает ей сомнительную Югославию (она считалась социалистической страной, но советско-югославские отношения были, как известно, сложными).

В начале 70-х годов в творчестве Высоцкого удельный вес комедийных песен вообще снижается, и это естественно при его теперешнем гамлетизме. «После премьеры Гамлета я долго отходил, — рассказывал поэт. — А то всё время не улыбался и не острил, ходил мрачный»²⁹. Может быть, эти слова не следует понимать слишком серьёзно, но всё же доля истины в них наверняка есть. Высоцкий-Гамлет, поэт-философ, углубился в свой внутренний мир и открыл для себя сложность и парадоксальность мира, его окружающего. Это открытие, сопровождавшееся обращением и к пушкинским мотивам, есть главный творческий итог его поэтического развития в первой половине 70-х годов.

²⁹ Там же. С. 6.

ОНЕГИНСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ А. КУШНЕРА*

Количество стихотворений Александра Кушнера, содержащих в себе переключки с пушкинскими произведениями и аллюзии на пушкинскую судьбу, исчисляется многими десятками. Не удивительно, что «присутствие» Пушкина в творческом сознании современного поэта стало предметом и своеобразной литературной рефлексии, и исследовательского интереса.¹ Но есть в личной кушнеровской пушкиниане особые тексты классика, которые он постоянно держит в поле своего поэтического зрения — такие, скажем, как «Медный всадник» или «Из Пиндемонти». В их число безусловно входит и «Евгений Онегин», отзвуки которого не раз возникают в лирике Кушнера. Не ставя перед собой задачу рассмотреть все стихотворения, где такие отзвуки заметны (см. сноску 25), остановимся лишь на тех, которые кажутся нам наиболее значимыми в этом поэтическом диалоге с классическим произведением. Несколько таких стихотворений обнаруживаем среди относительно ранних стихов (вторая половина 1960-х — начало 70-х годов), а несколько — среди стихов позднейших (1990-е–2000-е). Каждый из двух этих периодов «общения» поэта с пушкинским романом имеет свою тематическую окраску и свою эмоциональную атмосферу.

Суть первого из них полнее всего выражает наиболее раннее стихотворение, датированное 1966 годом. Приведём его полностью:

Приятель жил на набережной. Дом
Стоял, облитый тусклым серебром,
Напротив Петропавловки высокой.
К столу присядешь — невская вода,
Покажется, вот-вот войдёт сюда
С чудной ленцой, с зелёной поволокой.

Мне нравился оптический обман.
Как будто сходу в пушкинский роман

* Публикуется впервые.

¹ См.: Кузьмина Н. А. Пушкинский текст современной поэзии // Вестник Омского ун-та. 1999. № 2. С. 109–112, 116; Фёдорова Л. Г. Пушкин в поэзии Александра Кушнера // Пушкин и русская культура: (Работы молодых учёных). Вып. II. М., 1999. С. 142–154; Новикова Е. История одной эпиграммы: (Пушкин — Кушнер — Быков) // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Л. И. Соболева. М., 2006. С. 411–416; Ячник Л. Н. Особенности восприятия русской поэтической классики в лирике Александра Кушнера // Філологічні трактати. Сумы, 2011. Т. 3. № 1. С. 44–46; Кулагин А. В. «Медный всадник» в поэзии А. Кушнера // XX век: Альманах. Вып. 3. СПб., 2011. С. 65–74; Он же. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014 (по ук. імён).

Вошёл — и вот — весёлая беседа.
Блестит бутылка на письменном столе,
И тонкий шпиль сияет в полумгле,
И в комнате светло, не надо света.

Мне нравилось, колени обхватив,
Всей грудью лечь, приятеля забыв,
На мраморный могильный подоконник.
В окно влетал бензинный перегар.
Наверное, здесь раньше жил швейцар
В двухкомнатной квартире. Или дворник.

Уже приятель, стоя у стены,
Мечтал «увидеть чуждые страны»,
Но совестно играть в печаль чужую.
Зато и впрямь зелёная, заря
Мерцала так, что ей благодаря
Душа в страну летела золотую.²

Мы располагаем комментарием самого поэта к этим стихам: «...приятель вымышленный, а дом реальный. Напротив Петропавловской крепости на набережной жила поэтесса Елена Рывина, в кружок которой при ДК Горького у Нарвских ворот я ходил в школьные годы, а потом, уже взрослым, навещал ее в этой квартире»³. Эффект поэтического воображения («оптический обман») таков, что квартира современного человека как бы превращается в стихах в жилище человека пушкинской эпохи, онегинского круга. Точкой отсчёта оказывается вид из окна — уникальный даже для привычного к городским архитектурным красотам коренного петербуржца. Одно дело — гулять в этих местах, другое — видеть их из окна жилой квартиры, как бы из бытовой повседневности. Но Петропавловская крепость — не только «пушкинская», а вообще универсальная достопримечательность города на Неве, его своеобразная визитная карточка; почему же она вызывает у поэта ассоциации именно с «Евгением Онегиным»?

² Кушнер А. Избранное. СПб., 1997. С. 63. Текст стихотворения устоялся не сразу. В первоначальной публикации (см.: Звезда. 1967. № 7. С. 135) стих 15 читался так же, как в приведённом здесь варианте: «На мраморный могильный подоконник». В двух последующих перепечатках (см.: Кушнер А. Приметы: Третья кн. стихов. Л., 1969. С. 20; Кушнер А. Город в подарок: Стихи. Л., 1976. С. 40) определение «могильный» было заменено на «холодный»; наконец, в издании 1997 года автор вернулся к первоначальному варианту. Ныне поэт отдаёт предпочтение именно ему: «...подоконник, наверное, всё таки —могильный». Страшно, поэтому заменял его —жолдным» (из письма к автору статьи от 31 января 2015 г.). В первой публикации иначе выглядел и стих 9: «*Заиёл*, и вот — весёлая беседа» (курсив наш). Даты написания рассматриваемых в этой и в двух последующих статьях стихотворений Кушнера любезно сообщены нам самим поэтом, которому мы сердечно благодарны за помощь.

³ Из письма к автору статьи от 25 февраля 2013 г.

Напомним, что образ петербуржца Онегина прочно привязан в романе именно к невским набережным. Во-первых, в детстве «гулять» его водили «в Летний сад», знаменитая фельтеновская ограда которого выходит на Неву. Во-вторых, на набережной Невы автор романа изображает себя рядом с героем в строфах XLVII–XLVIII первой главы: «Как часто летнею порою, // Когда прозрачно и светло // Ночное небо над Невою, // И вод весёлое стекло // Не отражает лик Дианы, // Воспомня прежних лет романы, // Воспомня прежнюю любовь, // Чувствительны, беспечны вновь, // Дыханьем ночи благоклонной // Безмолвно упивались мы! <...> С душою, полной сожалений, // И опершись на гранит, // Стоял задумчиво Евгений, // Как описал себя Пиит» (VI, 24, 25), и так далее⁴. В-третьих, Онегин, вернувшись в Петербург после путешествия, поселяется, судя по всему, в том же доме возле Невы, где жил и прежде. К Татьяне в день их финального свидания он «несётся вдоль Невы в санях».

Задержимся на летней сцене, которая представляется нам своеобразным «прототипом» кушнеровского стихотворения. В этом месте сюжета романа автор наиболее наглядно обозначает свою личную причастность к герою: у них общие воспоминания о «прежней любви» и о «начале жизни молодой», общая «чувствительность» и «беспечность». Здесь отчётливее всего проступает их «приятельство», мотив которого переходит в стихотворение Кушнера, задавая и ему (стихотворению) тон «весёлой беседы», своеобразного «пушкинско-онегинского» уюта, в котором находится место и «бутыли на письменном столе»; этот мотив тоже отсылает к первой главе романа («Вошёл: и пробка потолок»), да и не только к ней; Н. А. Кузьмина напоминает в связи с этим о главе четвёртой, действие в которой происходит уже не в Петербурге, а в деревне: «Вдовы Клико или Моэта // Благословенное вино // В бутылке мёрзлой для поэта // На стол тотчас принесено» (VI, 92). Между тем, пушкинский фон стихотворения расширяется, по наблюдению той же исследовательницы, за счёт здесь же возникающей реминисценции из «Медного всадника»: «И тонкий шпиль сияет в полумгле, // И в комнате светло, не надо света» (ср. у Пушкина: «...Когда я в комнате моей // Пишу, читаю без лампы, // И ясны спящие громады // Пустынных улиц, и светла // Ад-

⁴ Дополнительную — на сей раз шутивную — ассоциацию даёт пушкинская эпиграмма 1829 года, вызванная неудачной, по мнению поэта, иллюстрацией к роману в «Невском альманахе»: «Не удостаивая взглядом // Твердыню власти роковой, // Он к крепости стал гордо задом: // Не плюй в колодец, милый мой» (III, 165).

миралтейская игла...»; V, 136)⁵. Впрочем, это мотив и «онегинский» тоже, звучащий в той самой летней сцене первой главы: «...Когда прозрачно и светло // Ночное небо над Невую...»

В последней строфе стихотворения Кушнера возникает прямая цитата из строфы LI первой главы романа, в которой намечен важный сюжетный поворот пушкинского повествования: «Онегин был готов со мною // Увидеть чуждые страны; // Но скоро были мы судьбою // На долгий срок разведены» (VI, 26). У Кушнера читаем: «Уже приятель, стоя у стены, // Мечтал — увидеть чуждые страны»⁶. Здесь вступает в силу тонкая поэтическая диалектика *своего* и *чужого*. Диалог с классиком выстраивается так, что современный автор как будто отходит от хрестоматийной ситуации («Но совестно играть в печаль чужую»), тем более что она «снижена» за счёт мотива «бензинного перегара» (реминисценция из «Петербургских строф» Мандельштама — одного из любимых, наряду с упомянутым в сноске 5 Анненским, поэтов Кушнера⁶) и мотива прежнего жильца квартиры («швейцар» или «дворник» — далеко не Онегин!). Кстати, и само словосочетание «двухкомнатная квартира» ассоциируется, конечно, с современностью, а не с пушкинской эпохой. Однако здесь же возвращение в пушкинский мир и происходит, обнаруживая иную, не буквальную, грань поэтической картины. Только что прозвучавшая, как бы отрезвляющая лирического героя, оговорка уравнивается финалом: «Зато и впрямь зелёная, заря // Мерцала так, что ей благодаря // Душа в страну летела золотую». То есть, «оптический обман» в итоге всё-таки восторжествовал: не увидев «чуждых стран», лирический герой и его приятель оказались даже в выигрыше: им открылась «золотая страна» поэтического воображения, связь времён, живое ощущение пушкинского слова. В таком ключе — не убывания, а нарастания «пушкинско-онегинского» присутствия в стихотворении — нужно воспринимать и обрамляющий лирический сюжет мотив зелёного цвета. Если в первой строфе «зелёная поволока» присутствует лишь «невской воде», то в финале этот эпитет отнесён уже к «зарю», пространственно расширен. Без этого кольцевого обрамления

⁵ Здесь возможна и невольная реминисценция из известного стихотворения И. Анненского «Среди миров»: «...Не потому, что от Нее светло, // А потому что с Ней не надо света» (*Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 134*).

⁶ «Летит в туман моторов вереница; // Самолюбивый, скромный пешеход — // Чудак Евгений — бедности стыдится, // Бензин вдыхает и судьбу клянёт!» (*Мандельштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспом. ... М., 1990. С. 68*). Реминисценция отмечена в ст.: *Кузьмина Н. А. Пушкинский текст современной поэзии. С. 110*.

словосочетание «зелёная заря» было бы непонятным — да и просто не возникло бы в стихотворении. В конце концов, «оптический обман» позволяет и неожиданные перемены в привычной цветовой гамме...

Пушкинский мотив возможного путешествия в «чуждые страны» окажется для Кушнера столь притягательным, что напрямую подскажет ему тему ещё одного стихотворения — «Урок географии» (1969). Оно имеет эпиграф, взятый из того же фрагмента первой главы романа, о котором мы только что говорили: «Адриатические волны... Пушкин». Напомним, что этот стих звучит в строфе XLIX — как раз между летней сценой и известием о кончине отца героя, нарушившей онегинский замысел заграничной поездки. Будучи новой вариацией «онегинской» темы, включая в себя различные переключки с текстом романа и других пушкинских произведений, с биографией поэта («А мы как будто в средней школе // Или лицее, без пальто»; «Охота странствовать хотя бы, // Как говорят, у нас в крови», «И блеск, и тень...»), оно по своему лирическому содержанию явно сближается со стихами 1966 года. «Урок географии», как бы подсказанный «уроком литературы», завершается поэтическим возвращением к рабочему столу поэта: «оптический обман» приводит его «домой», но дом у автора стихотворения и у автора романа общий — Петербург, русская поэзия, творческое вдохновение:

Адриатические волны!
Вбирай в себя, вниманья полный,
И блеск, и тень, и синеву...
Но этот стол прямоугольный,
Но этот ветер своевольный,
Но как похоже на Неву!

Окно сияет ручкой медной.
Мы путь свершили кругосветный.
И что ж? — едва утомлены.
Ведь с картой бег свой не сверяем
И путь домой кратчайший знаем —
С другой, звучащей стороны.⁷

«Звучащая сторона» — это, конечно, и есть творчество, «поэтические звуки». Между тем, представляет интерес «звучащая сторона» и самих стихов Кушнера, то есть их поэтическая техника. Оба стихотворения — и «Пряатель жил на набережной...», и «Урок географии» — выдержаны в единой строфической форме: шестистишие

⁷ Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 32.

aabccb. Анализируя стих пушкинской эпохи, М. Л. Гаспаров замечает, что из двух распространённых тогда в русской поэзии вариантов секстины «шестистишия открытого типа *aabccb* (это как раз наш случай — *А. К.*) и замкнутого типа *ababcc* явственно дифференцируются: первые тяготеют к лирике, вторые — к балладе, где концовочное ...*cc* как бы отмежевывает этапы повествования»⁸. Нам думается, что шестистишие открытого типа в двух именно «онегинских» стихотворениях Кушнера появляется не случайно. Во-первых, оно, судя по наблюдениям стиховеда, органично именно для лирики, а здесь перед нами как раз она; во-вторых, эта форма не только напоминает о строфике пушкинской эпохи вообще, но и вызывает ассоциации... с самой «онегинской» строфой, как бы представляет собой своеобразную «строфическую цитату» из неё. Если выделить (мы делаем это прямым жирным шрифтом) в «онегинской» строфе стихи 7–12, то получим как раз схему кушнеровской секстины: *ababcc**deffegg***. Это порождает эффект интонационного сходства с пушкинским романом. Кроме того, в пользу «пушкинско-онегинского» колорита стихов Кушнера работает и стихотворный размер. В «Уроке географии» это откровенно выражено четырёхстопным ямбом, как бы заданным уже самим эпиграфом («Адриатические волны...»); в стихах же о «приятеле» ямб имеет пять стоп, и этот размер, во-первых, не намного (всего на одну стопу) отклоняется от «онегинского», а во-вторых, тоже является вполне пушкинским, устойчиво ассоциируется с его творчеством («Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Элегия» и многие другие стихотворения, не говоря уже о драматургии). Одним словом, сама поэтическая форма кушнеровских стихотворений органично вписывается в лирический диалог, который поэт ведёт с пушкинским романом.⁹ Здесь нужно сказать, что Кушнеру, начиная как раз с середины 60-х годов, вообще присуща постоянная лириче-

⁸ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2002. С. 158. В качестве примеров использования шестистишия соответственно открытого и закрытого типа учёный приводит пушкинские произведения «Не дай мне бог сойти с ума...» и «Песнь о вещем Олеге» (а также «На смерть Гёте» Баратынского).

⁹ Любопытно, что менее чем за месяц до стихотворения «Приятель жил на набережной...», 19 сентября 1966 года (а стихи о «приятеле» датируются 15 октября), Кушнер пишет стихотворение «При всём таланте и уме...» с точно такой же строфикой и с «онегинским» четырёхстопным ямбом: «При всём таланте и уме, // В библиотечной полутьме // Так и состарьшься, друг милый, // А я на школьных сквозняках // Состарюсь, мел кроша в руках, // Втираю в доску что есть силы...» (Кушнер А. Приметы. С. 14). Обращение «друг милый» (в лирике Кушнера встречающееся не однажды; ср.: «Друг милый, я люблю тебя...», 1968) задаёт тон лёгкой стилизации в духе пушкинской эпохи.

ская рефлексия по поводу стихотворной техники: включая в свои стихи пушкинские реминисценции, он пользуется обычно тем же стихотворным размером, которым написаны соответствующие произведения классика («Декабрьским утром чёрно-синим...» [1965] — «Зимнее утро»; «Этот вечер свободный» [1966] — «Из Barry Cornwall»), а впоследствии даже включает порой в свои произведения стиховедческие термины¹⁰.

Ещё один мотив, связанный преимущественно с содержанием первой главы романа, развивающий тему молодости Онегина и проецирующийся на фигуру самого лирического героя Кушнера, появляется в стихотворении «Пришла ко мне гостя лихая...» (1972):

Пришла ко мне гостя лихая,
Как дождь, зарядивший с утра.
Спросил её: — Кто ты такая?
Она отвечает: — Хандра.

— Послушай, в тебя я не верю.
— Ты Пушкина плохо читал.
— Ты веком ошиблась и дверью.
Я, видимо, просто устал.¹¹

Неотвязчивая хандра, напомним, напала на пушкинского героя в Петербурге и продолжала преследовать его в деревне: «Хандра ждала его на страже, // И бегала за ним она, // Как тень, иль верная жена» (VI, 28)¹². Лирический герой Кушнера, усиливая пушкинскую иронию, аллегорически уподобляет хандру женщине, поневоле «подключаясь» к фольклорной и древнерусской литературной традиции («Повесть о Горе-Злочастии» и др.): «О, хмурое, злое соседство... // Уеду, усну, увильну... // Ведь есть же какое-то средство. // Она отвечает: — Ну-ну!»

В эпоху молодости поэта пушкинистика только начинала избавляться от свойственной ей в сталинское время чрезмерной социологизации и по-настоящему оценивать значимость лирического содержа-

¹⁰ См. специальную работу, рассматривающую творчество Кушнера и некоторых его современников именно в таком ракурсе: *Бойко С.* «Дивный выбор всевышних щедрот...»: Филологич. самосознание соврем. поэзии // *Вопр. лит.* 2000. [№ 1.] Янв. – февр. С. 44–73.

¹¹ *Кушнер А.* Письмо: Стихи. Л., 1974. С. 66.

¹² Любопытно совпадение со стихами другого поэта, современника и старшего товарища Кушнера: «Кто вы такая? Откуда вы?! // Ах, я смешной человек... // Просто вы дверь перепутали, // улицу, город и век» («Тьмою здесь всё занавешено...» Б. Окуджавы, 1959–60; см.: *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001. С. 203). Сам Кушнер признаётся (в письме к автору статьи от 14 марта 2013 г.), что этой песни Окуджавы не помнит — стало быть, говорить о сознательной реминисценции не приходится. С другой стороны: если он не помнит песню *сейчас*, это ещё не означает, что он не слышал её *тогда*, в начале 70-х, или раньше.

ния романа в стихах. Это заметно в лучших пушкиноведческих трудах, изданных в эпоху «оттепели» (хотя написанных порой и раньше): «Он (автор романа — А. К.) присутствует не только как автор, литературно существующий во всяком романе, а именно как персонаж, свидетель, отчасти даже участник событий и историограф всего происходящего» (Г. А. Гуковский)¹³; «...лирический поток, идущий от автора, образует как бы центр, вокруг которого располагаются лица и события. <...> Если бы убрать из «Евгения Онегина» лирику, то роман потерял бы половину своего обаяния» (А. Л. Слонимский)¹⁴. Впоследствии, в 70-е–80-е годы, лирическая линия пушкинского романа получит подробную разработку в трудах Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Чумакова, В. С. Непомнящего и других исследователей. Но в середине 60-х ощущение её было пока что новым, и вот на этой-то волне свежего прочтения «Онегина» и появляются стихи Кушнера, выразившие данную тенденцию восприятия классического произведения на языке не литературоведения, а лирики. Суть этой «лирической версии» в том, что герои, сюжет и, что особенно важно, сама лирическая атмосфера пушкинского романа проецируются на сознание современного человека — причём не как нечто привнесённое извне, вычитанное из книги, а как живой душевный опыт, почти снимающий границу между эпохами.¹⁵ Кстати, именно во второй половине 60-х годов возникают и лирические стихи Окуджавы о Пушкине, по своему лирическому освоению пушкинской темы несомненно близкие стихам Кушнера: в них тоже есть ощущение Пушкина как близкого автору человека.¹⁶

В таком же, личностном, ключе воспринимается и ещё одно стихотворение Кушнера (созданное, как и «Урок географии», в 1969 году) — «Пушкинский рисунок». Напрямую с «Онегиным» оно не связано, но связано косвенно: в нём обыграно известное, многократно воспроизводившееся в разных изданиях, пушкинское изображение здания Царскосельского лицея в автографе восьмой главы романа,

¹³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 166.

¹⁴ Слонимский А. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, испр. М., 1963. С. 337.

¹⁵ Спустя много лет Кушнер воспользуется пушкинской поэтической формулой из романа, отвечая на вопрос о том, связывала ли их с Бродским «настоящая мужская дружба»: «Бродский — добрый мой приятель» (в смысле: не близкий друг; Встречи на Моховой. Александр Кушнер. Петербург, Пятый канал, 2008 — <http://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502969/>; дата обращения: 11.3.2013)

¹⁶ См., например: Александрова М. А. «Счастливчик Пушкин» и другие // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 313–324.

которая открывается лирическими «мемуарами» автора («В те дни, когда в садах Лицея...») ¹⁷. Точно передавая в стихах детали пушкинского рисунка, в свою очередь тоже довольно подробного («Стремительный очерк // Всех трёх куполов // И несколько строчек // Взамен облаков»), поэт фиксирует наше внимание на фигурке человека под лицейской аркой, в самом деле изображённого Пушкиным на рисунке:

Как шумно и смутно
И ветрено жить!
Всю жизнь безрассудно
Кого-то любить!

С надеждой на встречу
Стоять день-деньской,
Как тот человечек
Под аркой тройной. ¹⁸

Так душевный мир лирического героя, хронологически отделённого от пушкинского рисунка почти полутора столетиями, вновь находит своеобразную поддержку в царскосельском пейзаже, в пушкинской биографии и поэзии, в лирической атмосфере восьмой главы романа. Кстати, этим стихотворением в творчестве Кушнера вообще открывается царскосельская тема, обычно окрашенная у него лирическим переживанием судеб русской поэзии («Ветвь», 1975; «Белые стихи», 1984; «Грубый запах садовой крапивы...»; 1986).

Новый виток онегинских мотивов в лирике Кушнера возникает в другую эпоху, в другом возрасте, налагающем свой отпечаток на поэтический диалог с классическим произведением. 14 сентября 1993 года, в свой день рождения (поэту исполнялось 57 лет), Кушнер вновь вспоминает о пушкинском романе, но в связи уже не с молодым «приятелем», а с другим персонажем:

Не заметишь, как станешь ровесником немолодых
И, как правило, второстепенных героев, — не их
Любит автор; отныне старик-генерал — твой товарищ.

¹⁷ См., например, полное воспроизведение листа с рисунком и поэтическим текстом: «Среди святых воспоминаний...»: Мемор. музей Лицей; Музей-дача А. С. Пушкина / Автор текста и сост. О. А. Яценко. Л., 1989. С. 35.

¹⁸ Кушнер А. Город в подарок: Стихи. Л., 1976. С. 41. Ср. с лирической ситуацией более раннего стихотворения «Ваза» (1962): «Глубока старинная насечка. // Каждый пляшет и чему-то рад. // Среди них найду я человечка // С головой, повёрнутой назад. <...> Старый мастер, резчик по металлу, // Жизнь мою в рисунок разверни, // Я пойду кружиться до отвалу // И плясать не хуже, чем они. // И в чужие вслушиваться речи, // И под бубен прыгать невпопад, // Как печальный этот человечек // С головой, повёрнутой назад» (Кушнер А. Первое впечатление: Стихи. Л., 1962. С. 91, 92).

«Голстый, этот», как сказано, бедной Татьяны жених.
Видишь, возраст всесилен, а опыт насмешлив и старящ.

(«Не заметишь, как станешь ровесником немолодых...»)¹⁹

Поэт добавляет герою возраст, в литературном источнике не указанный, но появившийся в опере Чайковского: «старик-генерал». И хотя новая возрастная категория самого лирического героя имеет своё утешительное преимущество («С тобой, слава богу, отныне идею // Не связать, ни сочувственный замысел...») и не отменяет чувства, владеющего им с молодости («...что до любви, // То она... то о ней... и умрём — не расстанемся с нею»), всё же присутствие пушкинского романа в творческом сознании Кушнера получает теперь вместо прежнего оттенка «весёлой беседы» и прежнего преимущественного творческого интереса к первой главе, с присущей ей атмосферой молодости, — оттенок «всесильного возраста» и «насмешливого опыта» (хотя, как мы ещё увидим, опыт кушнеровского героя может быть не только «насмешлив и старящ», но и благотворен). Стихотворение «Не заметишь...» написано во время отдыха в Коктебеле; вообще поездка поэта прошла, по-видимому, под знаком «внутренней тревоги» (Пушкин), которой пронизаны и другие возникшие в те дни стихи («Жизнь серьёзна, серьёзней, чем думаем мы, потому...», 12 сентября; «В сравненье с дантовым, старинного покроя...», 17 сентября; «Ну что за похороны, — две всего гондолы!..» — 20 сентября).

Любопытно, что сравнительно поздние «онегинские» стихи Кушнера связываются уже не столько с «приятелем Онегиным», сколько с Татьяной. Если в стихотворении 1993 года её образ находится пока ещё на периферии лирического сюжета («бедной Татьяны жених»), то в двух других, появившихся позже, оказывается уже в центре лирического внимания. Стихотворение «Неужели прав Мартын Задека...» (2004) отсылает нас к сюжетной сердцевине пушкинского романа — пятой её главе, с выпавшим «в январе», «на третье в ночь», снегом, со святочными гаданиями и вещим «чудным сном» героини. Читатель понимает, что воспоминание о сне Татьяны навеяно каким-то сном самого лирического героя:

Неужели прав Мартын Задека —
И покойник снится к холодам?
Ничего другого, кроме снега,
Страшный сон не обещает нам.

¹⁹ Кушнер А. На сумрачной звезде: Новые стихи. СПб., 1994. С. 39.

А снежок любила и Татьяна,
На него поутру заглядясь.
Боже мой, и впрямь зима желанна:
Надоела уличная грязь.²⁰

Прежде всего, стихи поддаются метеорологическому комментарию. В день их написания, 21 декабря, в Петербурге в самом деле заметно похолодало. Если накануне столбик термометра колебался вокруг нулевой отметки и достигал даже 1,6 градусов тепла, то теперь он опустился до 5,1 мороза (минимальный показатель суточной температуры).²¹ Конечно, после «надоевшей уличной грязи» как было не вспомнить хрестоматийные первые строфы пятой главы «Онегина» («В тот год осенняя погода // Стояла долго на дворе... <...> Зима!.. Крестьянин, торжествуя, // На дровнях обновляет путь...»), и так далее; VI, 97). Кушнер пишет, однако, не пейзажные стихи. Он как бы спорит с «главой халдейских мудрецов», у которого пушкинская героиня ищет разгадку своего сна. Во-первых, «холода» — это не *плохо*, как должно быть по логике «Мартына Задеки», а, напротив, *хорошо*. А во-вторых, само слово «покойник» («Фу, покойник, грубое какое // Слово...») не устраивает кушнеровского лирического героя, для которого появление во сне «дорогого существа» вовсе не пугающе-зловеще, а наоборот — даже радостно:

По душам мы с ним поговорили,
Был чуть-чуть приглашен верхний свет.
Лишь проснувшись, мы сообразили,
Как давно его на свете нет.

Финал стихотворения, однако, — отнюдь не радужный («А беда подкрадываться любит, // Ни в какие сны не заходя...»), но он всё же не отменяет чувства просветлённости, возникшей в лирическом сюжете, к этому, казалось бы, не располагавшем. Думается, праздничность пушкинской зимы, усиленная петербургской погодой в момент появления стихов, сыграла в этом ключевую роль.

Наконец, позднейшее на сегодня «онегинское» стихотворение, в котором поэт отталкивается от знаменитой строчки из ответа Татьяны Онегину в восьмой главе и которое лишний раз подтверждает замечание М. Визеля о том, что многие произведения Кушнера по жанру сближаются со «средневековой глоссой», ибо представляют собой

²⁰ Кушнер А. Холодный май: Кн. стихов. СПб., 2005. С. 61.

²¹ Погода и Климат — <http://www.pogoda.ru.net/monitor.php?id=26063&month=12&year=2004> (дата обращения: 5.3.2013).

«стихотворный комментарий к классическому стихотворению же»²². Этот комментарий, добавим, нередко бывает полемическим — хотя и полемику не нужно понимать слишком буквально. Здесь, в стихотворении «Я лучше, кажется, была...» (2011), — именно такой случай:

«Я лучше кажется, была».
Да чем же лучше? Меньше знала,
Одна гуляла и спала
И книжки жалкие читала,
Да с бедной няней о любви
Однажды зря заговорила.
Хотя, конечно, соловьи,
Луна, балконные перила...²³

Оказывается, в нынешней жизни Татьяны, которая внутренне проходит как бы мимо неё («Сейчас отдать я рада // Всю эту ветошь маскарада, // Весь этот блеск, и шум, и чад // За полку книг, за дикий сад...»; VI, 188), есть такие плюсы, которые перевешивают всё поэтическое содержание её сельской юности: «—К ней как-то Вяземский подсел // Да за одну такую встречу // Не жаль отдать и лунный мел, // И полку книг — я вскользь замечу». Здесь обыгран, конечно, другой эпизод романа — из седьмой главы («К ней как-то Вяземский подсел // И душу ей занять успел»; поэтическое пристрастие самого Кушнера к фигуре Вяземского выразилось в своё время в стихотворении 1970 года «Вместо статьи о Вяземском»). Сожаление героини о прежнем времени, о самой себе прежней, вполне по-женски понятно; поэт же переводит тему на другой уровень — уже не «гендерный», а общечеловеческий, невольно опираясь при этом на... самого же Пушкина.

Мы лучше не были. Душа
Растёт, приобретая опыт,
И боль давнишняя свежа,
И с нами тот же листьёв шёпот...

Мотив «роста души» и «опыта» — мотив пушкинский. Напомним хотя бы известные строки из статьи «Александр Радищев» (1836): «Муж, со вздохом иль с улыбкою, отвергает мечты, волновавшие юношу. <...> Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют» (XII, 34). Но если пушкинская любимая идея заключается в соответствии мышления и поведения человека его возрасту, то Кушнер слегка меняет акцент: по

²² Визель М. «И муза громких слов стыдится»: Двенадцатикнижие Александра Кушнера // Лит. газ. 1996. № 30. 24 июля. С. 4.

²³ Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 30.

его поэтической логике получается, что зрелый возраст как бы превосходит возраст молодой: «*Душа // Растёт, приобретая опыт...*» (курсив наш). Такая поэтическая «полемика» и с Пушкиным, и с другими классиками вообще не редкость в творчестве Кушнера последних лет. Многие стихотворения его читаются как «маленький парадокс», неожиданно заостряющий и переосмысляющий известную ситуацию или мотив (см., например, стихотворение того же 2011 года «*На месте Дельвига подарок бы не принял...*», приведённое нами в первом разделе этой книги, в «Мелких заметках»).

Так в разных стихотворениях и в разные годы складывается поэтический диалог Кушнера со знаменитым романом. «*Онегин*» наполнен для современного автора богатыми возможностями душевного отклика, ассоциативных ходов, творческого спора и одновременно — созвучия с пушкинским (причём, попутно не только с «онегинским») текстом. Убеждённый лирик, он открывает для себя в классическом произведении прежде всего лирическое же содержание, да и не таит своего пристрастия именно к этой грани романа в стихах: «*Для меня —Евгений Онегин*» — это даже не роман, не повествование, а прежде всего — чудесная книга лирики, книга неувядаемых, несравненных стихов. Книга стихов не только потому, что преодолена инерция повествования, — преодолена или неузнаваемо преображена, одухотворена, — но ещё и потому, что можно раскрыть наугад и читать, как стихи, не заботясь о сюжете»²⁴. Несколько «онегинских» стихотворений поэта, с разными лирическими «поводами», словно возникшими из чтения «наугад»²⁵, подтверждают справедливость этого высказывания их автора.

²⁴ Из письма к автору статьи от 25 февраля 2013 г. Ср. со строками «*Стансов*» (1994), написанными, правда, вне прямой связи с «*Онегиным*»: «*Лирические отступления — // Вот что всего милей в романе*» (*Кушнер А.* На сумрачной звезде. С. 73).

²⁵ Отдельные реминисценции из романа встречаются и в других стихотворениях Кушнера — например, «*Не из всякого снега слепить удаётся снежок...*» (1980), «*Лети, душа...*» (1988), «*Иван Александрович, что ж вы, куда вы, зачем?...*» (1989), «*Стансы*» (1994), «*Сахарница*» (1995), «*На острове Висбю я видел в музее...*» (2004). Сведения об их книжных публикациях см.: «*Стихов неотразимый строй...*»: Указатель стихотв. Александра Кушнера, вошедших в его авторские сборники: 1962 – 2011 / Сост. А. В. Кулагин. Коломна, 2011. Особняком стоит не входившее в книги саркастическое стихотворение «*Доклад*» (2000; см.: *Знамя.* 2000. № 7. С. 47), навеянное выступлением одного из учёных-пушкинистов.

БРОДСКИЙ, КУШНЕР И ПУШКИНСКИЙ «ПАМЯТНИК»*

Итоговое пушкинское стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (см.: III, 424), опирающееся на широчайший (начиная со стихов Горация) историко-культурный контекст, в свою очередь дало новый толчок развитию классической темы в русской поэзии. Крупнейшие поэты XX столетия обращались к пушкинскому шедевр в лирическом осмыслении собственной судьбы. Так было с Есениным, Маяковским, Ахматовой... Но и во второй половине столетия поэтический диалог с «Памятником» продолжался.¹

Мы обратимся к стихам двух поэтов — Иосифа Бродского и Александра Кушнера, представляющих, по замечанию самого же Бродского, «одно из самых книжных в истории России»² поколений, сформировавшихся, по сути, в одной общественной и литературной атмосфере (Ленинград эпохи «оттепели») и всегда испытывавших немалый читательский и творческий — порой полемический — интерес друг к другу³.

1

В 1962 году двадцатидвухлетний Бродский написал стихотворение, зачин которого уже переводит заявленную здесь поэтическую традицию в иной, как будто противоположный, план:

Я памятник воздвиг себе иной!
К постыдному столетию — спиной.
К любви своей потерянной — лицом.
И грудь — велосипедным колесом.
А ягодицы — к морю полуправд.⁴

Подчёркнуто отделив первую, «пушкинскую», строку от следующих, сократив число стоп в стихе (вместо шестистопного ямба — пя-

* *Впервые*: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1998. С. 64–73.

¹ См., например: *Зайцев В. А.* «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 264–272.

² *Бродский И.* Меньше единицы / Пер. с англ. В. Голышев // *Бродский И.* Соч.: В 7 т. СПб., 1997–2001. Т. V. 1999. С. 24.

³ См.: *Бродский И.* Форма существования души // Кушнер А. Избранное. СПб., 1997. С. 3–4; *Кушнер А.* Здесь, на земле // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотв., статьи о поэзии. СПб., 2011. С. 310–358.

⁴ *Бродский И.* Форма времени: Стихотв., эссе, пьесы: В 2 т. Минск, 1992. Т. 1. С. 18.

тистопный), Бродский сразу «взрывает» и классическую интонацию, и, разумеется, сам смысл пушкинского поэтического завещания. Стихи со 2-го по 5-й, являющие собой «расшифровку» поэтического тезиса в первом стихе, ещё более усиливают «антипушкинское» ощущение и даже производят впечатление эпатажа.

Но эпатаж ли это? Я. Гордин вспоминает, что «в условиях <...> резко ограниченной свободы» («постыдного столетия», как пишет сам Бродский, меняя акцент в пушкинской формуле «мой жестокий век») поэт «жил как свободный человек», излучая «откровенное и, можно сказать, наивное бунтарство»⁵. Оттого и по отношению к пушкинскому «Памятнику» Бродский сразу берёт ноту непринуждённую, не связанную «пиететом» перед классиком и очень естественную для молодого нарушителя литературных приличий. Бродский вообще нередко сталкивал элементы традиционно «высокие» и «низкие». Так, в том же 1962 году он открывает стихотворение «От окраины к центру» пушкинским же зачином, попадающим в неожиданный современный контекст: «Вот я вновь посетил // эту местность любви, полуостров заводов, // парадиз мастерских и аркадию фабрик...» Сравним: «Служенье Муз чего-то там не терпит» («Одной поэтессе», 1965)⁶. Нечто подобное произойдёт позже с пушкинским «Я вас любил...» в шестом из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974), где «пушкинский словарь осовременивается и вульгаризируется»⁷, и в других вариациях Бродского на пушкинские темы.

Но вернёмся к стихотворению «Я памятник воздвиг...». При дальнейшем чтении его мы замечаем, что за внешним «бунтарством» начинают проступать мотивы, не противостоящие пушкинским, а в каком-то смысле совпадающие с ними:

Какой ни окружай меня ландшафт,
чего бы ни пришлось мне извинять, —
я облик свой не стану изменять.
Мне высота и поза та мила.
Меня туда усталость вознесла.

Глагол «вознесла» напоминает о пушкинском «Вознёсся выше он главою непокорной...». Та же «непокорная глава» угадывается в строке «Я облик свой не стану изменять».

⁵ Гордин Я. Дело Бродского // Нева. 1989. № 2. С. 135–136, 137.

⁶ Бродский И. Соч. Т. I. 1999. С. 201; Т. II. 1997. С. 135.

⁷ Жолковский А. К. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 294.

Ты, Муза, не вини меня за то.
Рассудок мой теперь, как решето,
А не богами налитый сосуд —

пишет далее Бродский, оживляя мотив заключительного четверостишия пушкинского «Памятника»: «Веленью божию, о муза, будь послушна...». Эта пушкинская строка «прочитывается» и в последующих стихах Бродского:

Пускай меня низвергнут и снесут,
пускай в самоуправстве обвинят,
пускай меня разрушат, расчленят...

Здесь, однако, важно не только стилистически подчёркнутое переосмысление пушкинских строк, но и смысловое соответствие им. Сравним: «...Обиды не страшась, не требуя венца, // Хвалу и клевету приемли равнодушно, // И не оспаривай глупца». «Разрушение», «расчленение» у Бродского ассоциируются с пушкинскими «обидой» и «клеветой». Поэту, его «памятнику», нужно выдержать это противостояние. Бродский находит гротескный финальный образ, вполне органичный для всего лирического строя стихотворения, в котором поэтический «памятник» как бы материализуется в реальную статую. Брутальная «рукотворность» взрывается:

...в стране большой, на радость детворе
из гипсового бюста во дворе
сквозь белые незрячие глаза
струей воды ударю в небеса.

Пушкинские ассоциации есть и здесь: «большая страна» — «по всей Руси великой»; «ударю в небеса» — «вознёсся выше он главою непокорной». Мотив фонтана мог быть подсказан Бродскому пушкинским же творчеством, где фонтан, источник порой символизирует человеческую судьбу (например, в «Бахчисарайском фонтане»), порой же, в соответствии с известной традицией, — поэтическое вдохновение. Обе эти возможные (у Бродского — иронические) ассоциации сплетаются в стихах 1962 года с впечатлениями от уродливых фонтанов и статуй советских парков⁸.

Но, повторим, при всём подчёркнутом «переиначивании» источника Бродский, по большому счёту, «согласен» с ним в утверждении независимости художника, личности. В этом смысле он продолжает традицию пушкинского «Памятника». Как, впрочем, и ломоносовско-

⁸ Ср. со стихотворениями «Фонтан» (1967), «Фонтан, изображающий дельфина...» (1970) и другими.

го, и державинского: всегда тяготевший к русской поэзии XVIII века («Я заражён нормальным классицизмом»), Бродский наверняка выделял их в классической традиции *exegi monumentum*, притом что хрестоматийное пушкинское стихотворение было и остаётся, конечно, центральным её проявлением. Сама же поэтическая вариация молодого автора на эту тему в свете его собственной творческой судьбы воспринимается как программная. В произнесённой спустя четверть века Нобелевской лекции маститый поэт скажет, в сущности, о том же самом: «Независимо от того, является ли человек писателем или читателем, задача его состоит прежде всего в том, чтоб прожить свою собственную, а не навязанную или предписанную извне <...> жизнь»⁹.

В таком же свете нужно воспринимать и стихотворения юного Бродского «Памятник Пушкину» с эпиграфом из Багрицкого и полушутливой концовкой «В такую ночь / ворочаться в постели // Приятней, чем стоять / на пьедесталах», — и «Памятник» с саркастическим резюме «Поставим памятник лжи»¹⁰. В этот ряд встаёт и более позднее «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе» (1969 или 1970), где появляется отсылка к собственным стихам 1962 года:

Один как перст,
как в ступе зимнего пространства пест,
там стыл апостол перемены мест
спиной к отчизне...¹¹

Оборот «спиной к отчизне» напоминает, конечно, о строке «К постыдному столетию — спиной». Мотив, возникший в раннем стихотворении поэта в русле пушкинской традиции, теперь Пушкину же (как герою стихотворения) и «возвращается». Это естественно, ибо в «одесском» стихотворении Бродского Пушкин вообще оказывается своеобразным лирическим двойником поэта — будущего эмигранта («апостол перемены мест»...).

На исходе жизни Бродский написал ещё одну вариацию на тему «поэтического памятника» — стихотворение «Aere perennius» (1995). «Нерукотворный памятник» Горация — Державина — Пушкина¹²

⁹ Бродский И. Соч. Т. I. С. 7.

¹⁰ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк, 1965. С. 34, 46.

¹¹ Бродский И. Соч. Т. II. С. 338-339.

¹² По свидетельству П. Вайля, в последние два месяца жизни Бродского «добрая половина» их многочисленных телефонных разговоров «касалась Пушкина» (Вайль П. Вслед за Пушкиным // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 24).

превращается здесь в «твёрдую вещь», на которую напрасно покушаются «лишние дни»:

Отвечала вещь, на слова скупа:
«Не замай меня, лишних дней толпа!
Гнуть свинцовый дырн или кровли жечь —
не рукой под чёрную юбку лезть.
А тот камень-кость, гвоздь моей красы —
он скучает по вам с мезозоя, псы.
От него в веках борозда длинней,
чем у вас с вечной жизнью с кадилом в ней».¹³

Поэзия и время как бы меняются местами. В традиционном поэтическом толковании первая одерживает верх над вторым, благодаря своей «нерукотворности», противопоставленной предметно-земному началу. Здесь же, напротив, поэзия воплощается в «свинце» и «жесте», а главное — в «камне-кости», между тем как «вечная жизнь с кадилом» отдана «лишним дням». Меняя знаковую систему, Бродский, однако, сохраняет классический мотив бессмертия поэтического слова.¹⁴

2

Александр Кушнер постоянно и осознанно обращается к поэтической традиции, то и дело «откликается» на ту или иную запомнившуюся, полюбившуюся строку. «Чем оригинальней поэт, тем естественней для него переключка с предшественниками»¹⁵, — пишет он в статье «Переключка» (1980), содержащей немало его собственных наблюдений над реминисценциями в творчестве разных поэтов. Пушкинских же реминисценций у самого Кушнера очень много.¹⁶

В 1993 году поэт написал стихотворение, текст которого приводим здесь полностью:

Там, где весна, весна, всегда весна, где склон
Покат, и ласков куст, и чёрных нет наветов,
Какую премию мне Аполлон
Присудит, вымышленный бог поэтов!

¹³ Бродский И. Соч. Т. IV. 1998. С. 202.

¹⁴ См. также статьи, близкие по теме нашей работе и опубликованные после неё: Разумовская А. Статуя в художественном мире И. Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 228–242; Ранчин А. М. «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...»: Поэзия Иосифа Бродского и «Медный всадник» Пушкина // Новое лит. обозрение. № 45. 2000. С. 166–180.

¹⁵ Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 111. Об этой особенности творчества самого Кушнера см.: Макарова И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения. Л., 1986. С. 37–49.

¹⁶ См. сноску 1 в предыдущей статье.

А ствол у тополя густой листвою оброс,
Весь, снизу доверху, — клубится, львиногривый.
За то, что ракурс свой я в этот мир принёс
И не похожие ни на кого мотивы.

За то, что в век идей, гулявших по земле,
Как хищники во мраке,
Я скатерть белую прославил на столе
С узором призрачным, как водяные знаки.

Поэт для критиков что мальчик для битья.
Но не плясал под их я дудку.
За то, что этих строк в душе стесняюсь я,
И откажусь от них, и превращу их в шутку.

За то, что музыку, как воду в решето,
Я набирал для тех, кто так же на отшибе
Жил, за уступчивость и так, за низачто,
За *je vous aime, ich liebe*.¹⁷

Хотя в стихотворении нет прямых отсылок к пушкинскому «Памятнику», читателю ясно, что оно корреспондирует именно с ним. В пользу этого говорит, во-первых, сама лирическая ситуация, мотив предполагаемой «награды» поэту. Этот мотив модернизирован («Какую премию...»), и в то же время он оживляет античный культурный фон («Аполлон»), всегда привлекательный для поэта¹⁸, органичный для сознания его лирического героя. Что же поэт ставит себе в заслугу?

Прежде всего — «свой ракурс» и «не похожие ни на кого мотивы». Эти поэтические формулы могли бы показаться необязательными (кто из больших поэтов не привносит в мир свой ракурс?), если бы не дальнейшее развитие лирической темы, обретающей всё более отчётливые черты противостояния независимого художника и окружающего его мира: «За то, что в век идей, гулявших по земле, // Как хищники во мраке...» Эти строки моментально вызывают в памяти пушкинское «в мой жестокий век». Мотив «жестокости века» Кушнер усиливает («как хищники во мраке») — возможно, и за счёт ассоциативного обращения к известному блоковскому образу: «Двадцатый век... Ещё бездомней, // Ещё страшнее *ночи мгла*...» (курсив наш). Современный автор оказывается участником поэтического диалога двух столетий.

¹⁷ Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 495–496.

¹⁸ См., например: Кулагин А. В. Миф о похищении Европы в лирике 1980-х гг.: (Ю. Кузнецов, А. Кушнер) // Восток — Запад: пространство русской литературы и фольклора: Материалы Второй Междунар. науч. конф. (заочной), посв. 80-летию проф. каф. литер. Д. Н. Медриша. Волгоград, 16 апр. 2006 г. Волгоград, 2006. С. 88–94.

Читаем стихи далее: «...Я скатерть белую прославил на столе...». «Белая скатерть» как бы замещает пушкинскую восславленную в жестокий век свободу. Кушнер имеет в виду стихотворение «Узор на скатерти» («Прерывистый, с цепкой повадкой, // То шаг, то прыжок, то затор, // Ведёт мою руку украдкой // Зигзагообразный узор»; 1973)¹⁹, а также более раннее стихотворение «Скатерть, радость, благодать!..» («Угол скатерти в горсти. // Даже если это слабость, // О бессмыслица, блести! // Не кончайся, скатерть, радость!»; 1965)²⁰. Наверное, можно услышать здесь отмеченное Д. С. Лихачёвым в ранней лирике поэта «лёгкое ироническое отношение к своей теме»²¹, но очевидно и другое: «бессмыслица», «слабость» возводятся Кушнером в ранг смысла и силы, а сама возможность поэтического любования обычной скатертью есть признак способности воспринимать мир в его гармоничности и полноте. Интерес к детали, к «пустяку» роднит Кушнера с акмеистической традицией, пристрастие поэта к которой общеизвестно. В стихотворении же «Там, где весна...» автореминисценция возникает как параллель автореминисценции у самого Пушкина, «вспомнившего» в «Памятнике» свою раннюю оду «Вольность». «Заменяя» отвлечённый, «высокий» пушкинский образ своим «низким», бытовым, Кушнер сохраняет ключевую поэтическую идею «Памятника»: для него скатерть — символ той же «вольности», и более того — жизни («Боже мой! Ещё живу! // Всё могу ещё потрогать...»).

Далее варьируется ещё один пушкинский мотив. Строки «Поэт для критиков что мальчик для битья. // Но не плясал под их я дудку» перекликаются с пушкинским обращением к музе («Веленью божию, о муза, будь послушна, // Обиды не страшась...» и далее). В следующих строках поэт вновь возвращается к лейтмотиву «награды», обнаруживая в нём всё более парадоксальный и, казалось бы, совсем «непушкинский» смысл: «За то, что этих строк в душе стесняюсь я. // И откажусь от них, и превращу их в шутку. // За то, что музыку, как воду в решето, // Я набирал для тех, кто так же на отшибе // Жил...» Здесь пушкинская лирическая ситуация как будто полностью переиначена: «отказ» от собственных стихов, поиск своего читателя не на «народной тропе», а «на отшибе»... Однако за этими стихами стоит целая концепция поэтического творчества, которую Кушнер раскрыл,

¹⁹ См.: Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 17–18.

²⁰ См.: Кушнер А. Избранное. С. 106.

²¹ Лихачёв Д. Кратчайший путь: [Предисл.] // Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 3.

в частности, на примере пушкинской же поэзии. В статье «Лучшие права» (1987) поэт обращается к пушкинскому стихотворению «Из Пиндемонти» (написанному, кстати, одновременно с «Памятником», летом 1836 года), видя в нём «стремление к человеческому достоинству и независимости в бесправном обществе». Поэзия, по его мнению, — та сфера, в которой свободная душа представляет себе «иную, достойную человека жизнь»²².

И, наконец, остроумный макаронический пуант стихотворения: «...за уступчивость и так, за низачто, // *За je vous aime, ich liebe*». В заметке «Противостояние» (1989) Кушнер так характеризует своего лирического героя: «Это человек, не сделавший ложных шагов ради карьеры, но и не пошедший на открытый конфликт с эпохой, взваливший на себя тяжесть жизни <...> Должен же кто-то лечить больных, учить детей...»²³ Именно к такому человеку, замечает поэт, «внимательно присматривался» Пушкин «зрелого реалистического периода». Отсюда — «уступчивость» (иной тип поведения поэта, его «романтическую модель», Кушнер видит как раз в Бродском²⁴). Не случайно и в самом пушкинском «Памятнике», в словах «Нет, весь я не умру...» и далее, поэт слышит не ораторский пафос, а «пронзительное и такое печальное, земное утешение»²⁵. Так вот, «редуцируя» в стихотворении свои поэтические заслуги, автор сводит их в финале как будто вообще к нулю: «за низачто». Но в последнем стихе это «низачто» оборачивается самыми главными жизненными ценностями: «*je vous aime, ich liebe*». Здесь всё: и «чувства добрые», и восславленная «в жестокий век» свобода, и «милость к падшим», и «вы мне милы», «я люблю»... Иноязычные фразы позволяют автору избежать дидактичности («Если искусство и воспитывает, то незаметно для себя...»), окрасить важную поэтическую мысль в тона лёгкой иронии, столь уместной рядом со словом «низачто». Кстати сказать, неизменную иронию вызывает у поэта и мысль о «рукотворном» памятнике вообще как о мнимом, чисто внешнем «увекочивании» па-

²² Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 268.

²³ Там же. С. 502. О «городской философии» Кушнера и её «субъекте», «маленьком человеке», см.: Пэн Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. Ростов-на-Дону, 1992.

²⁴ «А в стихах его власть, с ястребиным криком // И презреньем к двуногим, ревнуя к звёздам, // Забиралась мне в сердце счастливым мигом, // Недоступным Калигулам или Грозным, // Ослепляла меня, поднимая выше // Облаков, до которых и сам охотник, // Я просил его всё-таки: тише! тише! // Мою комнату, кресло и подлокотник // Отдавай...» (стих. «Я смотрел на поэта и думал: счастье...», 1996; Кушнер А. Избранное. С. 518).

²⁵ Кушнер А. Заметки на полях // Новый мир. 1996. № 5. С. 204.

мяти — см., например, стихотворение «Быть классиком — значит стоять на шкафу...» (1976)²⁶. Своеобразным же аналогом памятника «нерукотворного» оказывается у Кушнера, в позднейших его стихах, тень лирического героя, навсегда связанная с дорогим поэту местом в родном городе: «...Итак, придётся мне свою оставить тень // В Таврическом саду, а памятник в сравненье // С ней — пошлость, ерунда, бесстыдство, дребедень: // Сирень не приведёт весной его в волнение» («Тень», ок. 2005)²⁷.

Ведя поэтический диалог с пушкинским «Памятником», современный поэт сохраняет — и в стихах «Там, где весна...», и в только что процитированной «Тени» — его ритмику: шестистопный ямб с усечёнными стихами. Причём в первом из них он играет этим приёмом, сокращая то второй, то третий, то — в финальной строфе — четвёртый стих, в то время как Пушкин делал это только с четвёртым. Ритмика же у Кушнера зачастую бывает отрефлексирована и наполнена смыслом («Кто нам сбивчивый ритм небывалый диктует? Ходьба» — стих. «Прогулка», 1977²⁸). Характерны для лирики Кушнера и переносы, инверсии, как бы вуалирующие и при этом оттеняющие стоящий за текстом классический источник, в котором эти приёмы тоже использовались (например: «Вознёсся выше он главою непокорной // Александрийского столпа»)²⁹.

Поэтические вариации на тему «Памятника» различны в той мере, в какой различны сами поэты, обращающиеся к пушкинским стихам. Но в поэтическом диалоге, который ведут с пушкинским шедевром «эпатирующий» Бродский и «камерный» Кушнер, есть нечто общее.

²⁶ См.: Кушнер А. Избранное. С. 225.

²⁷ Звезда. 2006. № 1. С. 5–6. Об образе Таврического сада как об одном из ключевых в поэтическом мире Кушнера см.: Ляпина Л. Е. «Таврический сад» А. С. Кушнера: контекстуальное прочтение // Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии: Очерки историч. поэтики. СПб., 2010. С. 126–137; Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 108–129.

²⁸ См.: Кушнер А. Стихотворения. Л., 1986. С. 58.

²⁹ Отдельные мотивы пушкинского «Памятника» можно расслышать и в других стихотворениях Кушнера: «Загробное блаженство фараона...» (1974), «Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...» (1979), «Как бабочка, как бабочка ни разу...» (1981), «И если можно — друг степей...» (1987), «Я скверные видел картинки...» (1994), «Эпилог», «Эпиграмма» (оба — 1996), «Семь чудес» (2005). Сведения об их книжных публикациях см.: «Стихов неотразимый строй...»: Указатель стихотв. Александра Кушнера, вошедших в его авт. сборники / Сост. А. В. Кулагин. Коломна, 2011. Пятое и последнее из перечисленных стихотворений в книге не входило; они опубликованы соответственно: Новый мир. 1995. № 2. С. 5–6; Звезда. 2006. № 1. С. 3–4.

Поэты и переосмысляют традицию, и в то же время остаются ей верны, сохраняют ключевой мотив классического стихотворения. Принадлежа поколению, которое «порвало в представлении о том, что поэзия должна служить — чему бы то ни было — и вернулось к её пониманию как самодостаточной ценности»³⁰, — они нашли для себя духовную опору, в частности, и в пушкинском лирическом манифесте, в пушкинском «самостоянье», столь необходимом человеку и поэту в «постыдном столетии», «в век идей, гулявших по земле, как хищники во мраке».

³⁰ *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730 – 1980: Компендиум. Изд. 2-е, испр. и доп. Смоленск, 1994. С. 271.

ПОЭТИЧЕСКИЕ МАРШРУТЫ «ПИРОСКАФА»*

«Пироскаф», предсмертное стихотворение Баратынского, написанное весной 1844 года по пути из Марселя в Неаполь, обычно трактуется как «светлое», «радостное», наполненное «оптимистическими нотами» и потому необычное на фоне философско-элегического творчества поэта. Между тем свидетельство самого Баратынского о морском путешествии неоднозначно. Называя его в написанном уже в Неаполе письме к Н. В. Путяте одним из своих «приятнейших воспоминаний», поэт, однако, признаётся: «На море страх чего-то грозного, хотя не вседневного, взаимные страдания или их присутствие на минуту связывают людей...»¹

Отзвук этой тревоги неизбежно должен был прозвучать в стихотворении. Ю. Н. Чумаков заметил, что «необычная для Баратынского тональность «Пироскафа» объясняется предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, навстречу которой он плыл»². Более развёрнутую попытку нетрадиционного прочтения предпринял Е. А. Лебедев, обративший внимание на второй, скрытый смысл стихотворения: путешествие воспринимается, в духе известной традиции, как «метафора человеческой жизни» с её закономерным исходом. В тексте же «Пироскафа» исследователь отметил ряд «зловещих» ассоциаций с темой смерти («Элизий», «Фетида» — мать Ахилла, обрекая его на гибель; добавим сюда и имеющий траурный подтекст мотив «урны»), наиболее ощутимых в финале:

Нужды нет, близко ль, далёко ль до берега!
В сердце к нему приготовлена нега.
Вижу Фетиду: мне жребий благой
Емлет она из лазоревой урны:
Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной!³

Стихотворение, писал Е. А. Лебедев, отмечено «трагической диалектикой того будущего, к которому он (Баратынский — А. К.) радо-

* *Впервые*: Новое лит. обозрение. 1999. № 2 (36). С. 226–234; вошло в кн.: Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 150–162.

¹ *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 320, 321.

² *Чумаков Ю. Н.* Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 39.

³ *Баратынский Е. А.* Стихотворения... С. 122.

стно устремился, и того будущего, которое его ожидало в действительности»⁴. Другими словами, «Пироскаф» невозможно читать отрешившись от того, что произойдёт с автором через несколько недель (это отмечено и Ю. Н. Чумаковым). Отражённый свет скорой смерти поэта придаёт стихам в нашем восприятии трагическую ноту, и никакая объективная реальность «жизнерадостного» текста не может эту ноту отменить. Кажется, ещё до литературоведения это почувствовала в «Пироскафе» лирическая поэзия.

На рубеже 1960-х–70-х годов, в эпоху возрождения интереса к классике и усилению рефлексии (мы говорили об этом в работе «Высоцкий и Пушкин»), Баратынский привлекает особое внимание. Его фигуру мы обнаруживаем в творчестве таких разных поэтов как А. Вознесенский и И. Шкляревский. Образ одинокого поэта-мыслителя притягивал художников эпохи «застоя» («Он великим вернулся домой, — // Всюду Пушкина пламенный зной... // А его многодумные дни // Одинок влечатся в тени»⁵).

Одним из первых в этом поэтическом поколении о Баратынском «вспомнил» (да, собственно, и не «забывал» никогда, любил с юности) Александр Кушнер, чьё творчество, как мы уже видели, вообще отличается широтой историко-культурных ассоциаций. В 1968 году Кушнер написал стихотворение «Путешествие»:

Что-то мне волны лазурные снятся,
Катятся, ластятся, жмутся, теснятся,
Мчатся назад и в обход.
Нет, не привычное Чёрное море,
А миражи в незнакомом просторе,
Белый, как соль, пароход.

Плыть? Но куда? На огней вереницу.
В Геную, Падую, Специю, Ниццу.
Что там, не видно ль земли?
Странно: в глаза не глядят мне матросы.

⁴ Лебедев Е. Тризна: Книга о Е. А. Баратынском. М., 1985. С. 274. Полемизируя с «трагической» трактовкой Е. Лебедева, Е. А. Четвертных усматривает в «Пироскафе» воплощение «гармонического мифа о бессмертии» (*Четвертных Е. А. Элизийский интертекст в поэзии конца XX в.: диалог с классикой // Филологический класс. Екатеринбург, 2013. № 4 (34). С. 90*). Ценность этой работы, к сожалению, снижается за счёт того, что автор, по-видимому, не знакомый ни с одной из двух публикаций нашей статьи, отчасти повторяет наши наблюдения над стихами А. Кушнера и Л. Лосева.

⁵ Шкляревский И. Неназванная сила: Новые стихи и поэмы. М., 1978. С. 33. Рецепция творчества и личности Баратынского в русской литературе XX века посвящена специальная монография: *Гельфонд М. «Читателя найду в потомстве я...»: Баратынский и поэты XX века. М., 2012.*

Крепко натянуты мощные тросы.
Нет, не Везувий вдали.

Припоминаю, что был уже случай.
Мне отвечают: «Себя ты не мучай,
Детские страхи откинь».
Нет, не в Италии мы и не в Польше.
Что-то мне это не нравится больше:
Гладь не такая и синь.

Так Баратынский с его пироскафом
Думал увидеть, как мячик за шкафом,
Влажный Элизий земной,
Башни Ливурны, а ждал его тесный
Ящик дубовый, Элизий небесный,
Серый кладбищенский зной.⁶

Имя поэта и прямая переключка со стихами из «Пироскафа» появляются в заключительной строфе. В центре же внимания — сам лирический герой, его странный сон (как бы заменяющий реальное плавание героя Баратынского), и в этом сне — утратившее пространственные ориентиры «путешествие»: «Нет, не привычное Чёрное море...»; «Нет, не Везувий вдали»; «Нет, не в Италии мы и не в Польше». Однако три первые строфы, нагнетая тревожную атмосферу («Что-то мне это не нравится больше...»), ещё не дают полного ответа на вопрос о подлинной сути поэтического путешествия. Ответ даёт отсылка к предшественнику — именно Баратынскому. В последней, кульминационной, строфе «Путешествия» как раз и сталкиваются «будущее», к которому «устремился» автор «Пироскафа», и «будущее, которое ожидало его в действительности» (Е. А. Лебедев). Поэт дважды говорит об «Элизии» — в первом случае «земном» (так у Баратынского: «Завтра увижу Элизий земной!»), во втором — «небесном». Мифологическому понятию возвращается его изначальный смысл: Элизий — царство теней, потусторонний мир. Поэт как бы поправляет Баратынского: земного Элизия не бывает...

С точки зрения поэтической техники, лирический парафраз на тему «Пироскафа» у Кушнера, во-первых, сохраняет строфику и ритмику источника: шестистишие с рифмовкой *aabccb*, четырёхстопный дактиль. Во-вторых, другой (наряду с «Элизием») ключевой мотив «Пироскафа» — «башни Ливурны», — занимающий у Баратынского полный стих («Завтра увижу я башни Ливурны»), здесь редуцируется до полустихия, а затем происходит интонационный и смысловой перелом: «...а ждал его тесный // Ящик дубовый...». Примечательно,

⁶ Кушнер А. Избранное. М., 2005. С. 96–97.

что «ящик дубовый» и «Элизий небесный» оказываются в стихах Кушнера рядом. Различаясь по тональности («низкое» и «высокое»), эти понятия в данном контексте, по сути, синонимичны.⁷ Ещё одна оппозиция: «влажный Элизий земной» (у Баратынского — «В область свободную влажного бога») и «серый кладбищенский зной»; эти строки, третья и шестая, являются опорными в строфе, на них ложится основная поэтическая нагрузка. Они и выделены ритмически: здесь — как и в остальных строфах своего «Путешествия» — Кушнер заменяет четырёхстопный дактиль на трёхстопный, слегка варьируя и тем «оживляя» ритмику «Пироскафа».

Как видим, развёрнутая поэтическая ссылка на Баратынского построена на антиномиях, обеспечивающих лирическое напряжение кульминационной строфы. Лирическая тема смерти в стихотворении Кушнера позволила Ю. Н. Чумакову справедливо заметить, что в нём «поэтически угадан» «тайный смысл — Пироскафа»⁸. Само же слово «пироскаф» зарифмовано у Кушнера со «шкафом». Эта — на первый взгляд неожиданная — рифма появляется не случайно: перед нами стихи, в которых, как сказал бы сам поэт, «культурно-исторические детали и упоминания существуют наряду с самыми обычными, повседневными, сегодняшними подробностями»⁹.

Заметим, что лирический сюжет такого типа (путешествие в небытие во сне) вскоре у Кушнера вновь появится. Стихотворение «Сон» (1969–70) как бы повторяет коллизию «Путешествия», но уже на ином — не морском, а городском — «материале». Лирический герой «Сна» едет в трамвае по вечернему или ночному Петербургу, оказываясь в итоге по ту сторону бытия: «Так привозят в парк трамвайный // Не заснувшего случайно, // А уснувшего навек»¹⁰. В двух сти-

⁷ Спустя несколько десятилетий мотив посмертного путешествия Баратынского из Италии в Россию прозвучит у Кушнера в стихотворении «Хорошо стихи хранятся...» (2012), только теперь в роли реального «ящика дубового» окажется метафорический «кипарисовый ларец». Так возникает новая неожиданная ассоциация — уход Баратынского и заглавный образ известной поэтической книги тоже преждевременно умершего И. Анненского: «В парусах томился ветер, // Средиземная ленца, // Мрачный север на примете. // Как нас мучат оба эти // Кипарисовых ларца!» (Кушнер А. Вечерний свет: Кн. новых стихов. СПб., 2013. С. 90). Образ кипариса в мортальном — и одновременно дорожном — контексте появлялся у поэта и прежде: «Я чёрный кипарис за то ещё люблю, // Что, сделав из него скрипучие носилки, // Несут на них во тьме уснувших к кораблю, // И чёрная земля, как сон, горит в затылке» (Кушнер А. Избранное. С. 412; стихотворение «Кипарис», 1985).

⁸ Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». С. 39.

⁹ Кушнер А. Перекличка // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 103.

¹⁰ Кушнер А. Избранное. С. 116. Об этом стихотворении см. подробнее: Кулагин А. «Я ли свой не знаю город?» // Нева. 1994. № 12. С. 299–300.

хотворениях перекликаются даже отдельные мотивы: «Что-то мне это не нравится больше, // Гладь не такая и синь» («Путешествие») — «Этот сад меня пугает, // Этот мост не так мелькает, // И вода не так бежит...» («Сон»). О лирической ситуации «Путешествия» могут напомнить и строки позднейшего стихотворения Кушнера «Прогулка» (1977): «А вчера мне приснилось, что я заблудился в метро // И никак на поверхность не выбраться...»¹¹ Только вместо технической новинки эпохи Баратынского поэт, как и в стихотворении «Сон», «пользуется» здесь транспортом двадцатого века.

Но «Сон» и «Прогулка» если и связаны с предсмертными стихами Баратынского, то опосредованно. Между тем в 1969 году Кушнер написал стихотворение, где повторены ритмика и строфика «Пироскафа», и по этим формальным признакам мы узнаём здесь и преобразённую — опять с поправкой на современный транспорт! — лирическую ситуацию классического источника:

Ну и страна у нас! Поезд сквозь чащи
Рвётся и воет всё чаще и чаще,
Чай по стаканам разлил проводник.
В узком вагонном светло коридоре.
Круто вздымается хвойное море.
Качка и плеск. Я к окошку приник.

(«Мерно и мощно махая крылами...»)¹²

Ясно, что метафорические «хвойное море», «качка и плеск» попали в эти стихи именно из «Пироскафа». Ассоциации со стихами Баратынского возникают, однако, в оригинальном, собственно кушнеровском, смысле и контексте. Мотив большой страны — сквозной в его творчестве; ср., например, с незадолго до этих строк написанным стихотворением «Читая шинельную оду...» (1967): «Большая удача — родиться // В такой беспримерной стране. // Воистину есть чем гордиться, // Вперяясь в просторы в окне»¹³. Вот и в стихах 69-го года огромные просторы отечества оказываются для лирического героя источником душевного обновления и творчества: «Воздухом полых пространств наполняйся, // Крылья пошире к стиху подбери!»

¹¹ Кушнер А. Голос: Стихотв. Л., 1978. С. 111.

¹² Кушнер А. Прямая речь: Стихотв. Л., 1975. С. 35.

¹³ Кушнер А. Избранное. С. 97. См. об этом подробнее в кн.: Кулагин А. «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтич. Петербург Александра Кушнера. Коломна, 2014. С. 62–65 и др.

Отголосок «Пироскафа» прозвучит у Кушнера и в стихотворении «Смотри же нашими глазами...» (1974). Оно посвящено Иосифу Бродскому, за два года до того покинувшему родину:

Взойдя по лестничке с опаской
На современный пироскаф,
Дурèху с кафедры славянской
Одной рукой полуобняв,
Для нас, тебя на горизонте
Распознающих по огням,
Проверь строку из Пиндемонта,
Легко ль скитаться здесь и там?¹⁴

Теперь поэтический образ Баратынского получает новый смысл: «современный пироскаф» увозит друга, и хотя общий тон стихотворения, при всей горечи расставания, не назовёшь пессимистическим («Подумай так, что ты — разведка // Своих друзей в краю чужом»), всё же отсылка к предсмертному стихотворению Баратынского не может не внести в стихи Кушнера драматической ноты.¹⁵

И в последующие годы отголоски «Пироскафа», пусть косвенно, в поэзии Кушнера звучат. В «морском» стихотворении «Как тень, но белая, проходит пароход...» (1983) угадывается возможная автореминисценция из «Путешествия»: «Какой преследует тебя былой испуг? // Чем так отравлены беспечные минуты?»¹⁶ А спустя ещё восемь лет мотив «Пироскафа» прозвучит, пусть и косвенно, в стихотворении «Последний поэт» (1991), где обыгран лирический сюжет одноимённого стихотворения Баратынского:

Я не гожусь для железных забот.
Он не годится. Мы все не подходим.
То-то ни с места наш парусный флот
В век, обнаруживший смысл в пароходе...¹⁷

Хотя контекст здесь уже иной (речь идёт о смене поэтической эпохи), само обращение к мотиву парохода («пироскафа») вновь предполагает прощальную ситуацию. Вообще мысль о Баратынском в творческом сознании Кушнера связана обычно с темой ухода, смерти, о чём свидетельствуют, например, стихотворения «Зародыши елей, дубов и сосен...» (1993) и «Я посетил приют холодный твой вбли-

¹⁴ То время — эти голоса: Ленинград — поэты «Оттепели»: Сб. стихов. Л., 1990. С. 229.

¹⁵ Заметим кстати, что и в этом стихотворении, и в «Путешествии» появляются пушкинские реминисценции: «Проверь строку из Пиндемонта...»; «Плыть? Но куда?..» «Поздний» Пушкин, с его философской лирикой (в данном случае обыгрываются «Из Пиндемонта» и «Осень») закономерно оказывается у Кушнера рядом с Баратынским.

¹⁶ Кушнер А. Дневные сны: Кн. стихов. Л., 1986. С. 49.

¹⁷ Кушнер А. Избранное. С. 497.

зи...» (1994). Что касается «Пироскафа», то он упомянут Кушнером ещё в эссе о Баратынском, приуроченном к 150-летию со дня кончины поэта (1994). По его мнению, это произведение содержит ответ на упрёк Белинского в адрес стихотворения «Последний поэт» («Бедный век наш — сколько на него нападок, каким чудовищем считают его! И всё это за железные дороги, за пароходы — эти великие победы его...»¹⁸). По Кушнеру, это тот случай, когда «слова, оброненные в горячечной спешке скоропалительных статей, потом прорастают в стихах»¹⁹.

«Пироскаф» привлёк к себе творческое внимание и Юрия Кублановского. Но само качество лирической рефлексии по поводу классического стихотворения у него, конечно, иное.

В 1981 году Кублановский пишет стихотворение, именно так и озаглавленное, — «Пироскаф». Само по себе обращение Кублановского к творчеству Баратынского²⁰ естественно: он некоторое время, до своей вынужденной эмиграции в 1982 году, работал в музее-заповеднике «Мураново», и вообще его лирический герой называет себя «шпагоглотателем книг». Вот текст стихотворения:

Будет мне в ватнике сальном трудиться,
вольнонаёмным на нары валиться,
будто я тоже ничей.
Пить — но не не эту же дрянь дрожжевую,
знать — но не эту вражду ножевую
гадко заросших бичей.

Пусть вытирают ботфортой ботфорту,
гнутся в поклонах зелёному чёрту,
вспомни — кто ты, кто они.
Сердце ещё не оставило Бога.
Речь не лишилась последнего слога.
Не обесплодели дни.

Взгляду мятежному в тусклом окошке
мало бывает гриба да морошки.
И повторяется сон:
входят разбойники к старцу в домушку
и выпускают его за полушку
душу — на Новый Афон.

¹⁸ Белинский В. Г. Стихотворения Е. Баратынского // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–59. Т. VI. 1955. С. 335.

¹⁹ Кушнер А. «Болящий дух врачует песнопенье...» // Кушнер А. Тысячелистник: Кн. стихов; Заметки на полях. СПб., 1998. С. 118.

²⁰ См. также в цикле «Стихи о русских поэтах» (1977): «Чтоб не в Италии счастливой // он умирал, обманно-бодр, // а дома...» (Кублановский Ю. Дольше календаря: [Избр. стихотв.] М., 2005. С. 160). «Обманно-бодр» — явная аллюзия на «Пироскаф».

...От комарья в заболоченном лесе
я поднимаюсь на новые веси,
к новым спешу миражам.
Валко встаёт за бортом пироскафа
белая колониальная Кафа
с пёстрой толпой горожан.

Кто я — подскажут прозрачные горы,
волн шелестящие солью повторы,
шёлковой смоквы жирок...
Шея для зноя готовно открыта.
И уживается с веком семита
Серый заволжский зрачок.²¹

Стихотворение чётко делится на две части, граница между которыми – отточие перед четвёртой строфой. В первой части доминируют мотивы, характерные для поэзии Кублановского вообще и создающие образ некой «глубинки», весьма сходной с ГУЛАГом: «сальный ватник», «нары», «бичи», «морощка». Такого рода северный пейзаж (Кублановский — уроженец Ярославской области) встречается у поэта неоднократно (ср., например: «Олонецких изб громадины // заколочены, глухи. // На резные перекладины // не садятся петухи»²²). Север, с его гулаговскими ассоциациями, драматизирует лирическую ситуацию, ставит героя на грань небытия.

С началом условной второй части стихотворения начинается новый «сон», новые «миражи». Герой плывёт на пироскафе на свою историческую родину, но в поэтическом измерении перемещается не «горизонтально» (хотя маршрут как будто намечен: от Кафы, то есть Феодосии, через Чёрное море), а «вертикально»: «...От комарья в заболоченном лесе // я *поднимаюсь* на новые веси...»; «Валко *встаёт* за бортом пироскафа // белая колониальная Кафа...». Меняется сама тональность стихов: после мрака «заболоченного леса» поэтический взор резко просветляется: «белая» Кафа, «прозрачные горы», «зной» (здесь это слово имеет иной, чем в «Путешествии» Кушнера, — «позитивный» смысл). Слепящая «белизна» поэтической картины не может, однако, заглушить тревожную ноту: «новые миражи» открылись герою после и как бы вследствие зловещего сна, в котором разбойники (может быть, те самые «гадко заросшие бичи»?) убивают старца. Путешествие «на новые веси» не есть ли путешествие в потусторонний мир?.. Такая трактовка может показаться рискованной, но автор стихов, тонко чувствующий их поэтический источник и его скрытый

²¹ Кублановский Ю. С последним солнцем. Париж, 1983. С. 155–156.

²² Кублановский Ю. Дольше календаря. С. 216 («Памяти Николая Клюева», 1978).

невольный смертельный подтекст, передал — возможно, подсознательно — ощущение нереальной, как бы запредельной высоты, на которую поднялся его герой.

Не настаивая на нашей версии, приведём всё же для сравнения строки позднейшего, эмигрантского, стихотворения Кублановского «На Рейне» (1989), в котором тоже можно расслышать завуалированную аллюзию на стихи Баратынского:

...Мне отплывающий в Лету
больше корабль по душе;
он в навигацию эту,
верно, последний уже.
Словно с записками стрелы
пущены в небо с кормы.
Вот потому-то по белой
палубе мечемся мы.²³

Между тем, в «Пироскафе» Кублановского чисто романтическая, казалось бы, оппозиция земного и возвышенного, яви и сна парадоксально разрешается в своеобразном синтезе ключевых лирических тем стихотворения — России и Израиля: «И уживается с веком семита // серый заволжский зрачок». Лирический герой поэта не отказывается от своего «заволжского» происхождения. «Нары» и «бичи» — ещё не вся Россия, и подменить её собой они не могут.

Цельность стихотворения обеспечивают и некоторые сквозные мотивы. Во-первых, это мотив, по Пушкину, «самостоянья» и, добавим, самоопределения лирического героя: «будто я тоже ничей», «вспомни — кто ты, кто они»; «кто я — подскажут прозрачные горы». Во-вторых, мотив веры. Прозвучавшая во второй строфе фраза «Сердце ещё не оставило Бога» отзывается и как бы реализуется в финале стихотворения, в лирическом прорыве из вещественности. Богу у Кублановского противопоставлен «зелёный чёрт», коему поклоняются «гадко заросшие бичи».

Заметим, наконец, что Кублановский сохраняет строфику и ритмику «Пироскафа», но, подобно Кушнеру, в третьем и шестом стихах каждой строфы использует не четырёхстопный, а трёхстопный дактиль. Конечно, и в этом случае ритмическое смещение несёт свою смысловую нагрузку: оно драматизирует лирический сюжет. Ведь Кублановский пишет в своём «Пироскафе» не только о своём лирическом «я», но и о судьбах нации, страны... Здесь отчётливо проявилась отмеченная И. Бродским способность этого поэта «говорить о госу-

²³ Там же. С. 496–497.

дарственной истории как лирик и о личном смятении тоном гражданина»²⁴.

Поэзия Льва Лосева, как уже отмечалось в критике, близка к постмодернизму: он в духе «старинной смеховой традиции» «проверяет на прочность окружённые безоговорочным почитанием культурные авторитеты и установления»²⁵. Под пером Лосева, например, толстовский Костылин, подобно современному больничному пациенту, жалуется на то, что у него «под мышками набухли лимфатически узлы» («Кавказский пленник»), а Арина Родионовна, мешающая любовному свиданию своего знаменитого питомца, удостоивается от него произнесённого в сердцах неприличного слова («Пушкинские места»). Такое «остранение» классики — оборотная стороны «бережности к языку», которой Лосев, по замечанию С. Гандлевского, во многом обязан эмиграции, где язык оказывается «под угрозой забывания»²⁶. В поле творческого внимания поэта попал и «Пироскаф» Баратынского.

Свою вариацию Лосев даже называет полемично, переименовывая название поэтического источника, — «Гидрофойл» (в английском языке это слово означает «судно подводного плавания»). Этим сразу заявлен контраст двух эпох, двух веков. Полемичен, конечно, и сам текст стихотворения (вошедшего в сборник Лосева «Новые сведения о Карле и Кларе», 1996):

Не на галере, не в трюме мышином,
он задышал в отделенье машинном,
новых элегий коленчатый лад.
Прополоскав себе горло мозгом,
на пироскаф поспешим за поэтом.
Стих заработал. Парус подъят.

Вижу матроску, тельняшку, полоски.
Кушнер — ку-ку! И ку-ку, Кублановский!
Много ль осталось нам на веку?
Якорь надежды. Отчаянья пушки.
Чаяк до чёрта, да нету кукушки.
Это ль ответ на вопрос: ни ку-ку.²⁷

Перед нами, если перефразировать название статьи С. Гандлевского, ««Пироскаф» в квадрате» или даже «в кубе»: стихо-

²⁴ Бродский И. Послесловие к книге // Кублановский Ю. С последним солнцем. С. 362.

²⁵ Гандлевский С. Литература² (литература в квадрате): мрачная весёлость Льва Лосева // Знамя. 1996. № 7. С. 196.

²⁶ Там же. С. 198.

²⁷ Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. Екатеринбург, 2000. С. 290.

творение Лосева отсылает не только к стихотворению Баратынского (его мотивы — «чайка», «Элизий» — здесь обыграны; сохранены и ритмика, строфика), но и к стихам современных поэтов. Первым адресатом становится Кушнер. В стихе «Вижу матроску, тельняшку, полоски» Лосев стилизует его манеру. Дело не только в строках «Путешествия» («Странно: в глаза не глядят мне матросы. // Крепко натянуты мощные тросы»), но и в вообще присущих поэзии Кушнера визуальности и перечислительности (например: «Вижу серого оттенка // Мойку, женщину и зонт...»²⁸). Снижая шутливым «ку-ку!» и «ни ку-ку» (здесь, кстати, обыгран первый слог фамилий обоих «предшественников» автора «Гидрофойла») драматизм стихов Кушнера, Лосев ниже проясняет суть своей поэтической полемики:

Это ли нам завещал Боратынский —
даром растрчивать стих богатырский
на обмиранье, страх в животе?
В русском народе давно есть идеяка:
жизнь-де копейка, судьба-де индейка.
Петь — так хотя бы о той же воде.

«Обмиранье», «страх в животе» — это, конечно, снижающая реплика на кушнеровские стихи («Что-то мне это не нравится больше...»). Лирическую тему смерти Лосев переводит в бурлескный план: «Смерть это, что ли? Но где ж её жало? // Жала не вижу. В воду плюю». Это можно соотнести и с «Пироскафом» Кублановского, но поэтический диалог с ним становится более определённым ниже:

Я, как и все, поклоняюсь Голгофе,
только вот бескофеиновый кофе
с сахаром веры, знать, не по мне.
Рай ли вдали, юнгианское ль море,
я исчезает в этом растворе —
буква в соломе, нитка в рядне.

Религиозные мотивы — «Голгофа», «рай» — полемически корреспондируют со стихами Кублановского. У последнего за библейскими ассоциациями звучал мотив веры лирического героя: «Сердце ещё не оставило Бога». Герой Лосева же как бы походя соглашается «поклоняться Голгофе» («я, как и все»), но от «сахара веры» равнодушно отказывается.

Всё это не значит, однако, что «Гидрофойл» — произведение с сугубо отрицательным поэтическим зарядом. Иронически переосмыс-

²⁸ Кушнер А. Избранное. С. 83.

ляя элегическую и религиозную (условно говоря) трактовки «Пироскафа», Лосев не закрывает его литературную судьбу:

Что-то подходит к концу, это точно.
Что-то, за чем начинается то, что
Бог начинает с конца.

Новый век, наверное, откроет новые маршруты «Пироскафа», новые возможности творческой интерпретации классического стихотворения.²⁹

²⁹ Попытку (на наш взгляд, уже не столь остроумную) продолжения лосевской иронико-пародийной линии обнаруживаем в стихотворении Т. Кибирова «Пироскаф» (Знамя. 2002. № 6. С. 70).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАЙНАЯ СВОБОДА

*Заметки о возвращённой Пушкиниане**

У каждого пушкинского юбилея своё лицо.

1937. Январские, пушкинские номера журналов. На первых страницах — сообщения о разоблачении врагов народа. Эпизод из трифоновского «Исчезновения»: вылепленная школьником статуэтка, изображающая товарища Сталина, читающего стихи Пушкина. Скомканное, оставшееся без историко-литературного комментария академическое издание сочинений поэта.

1949. Эпоха борьбы с космополитизмом. Брошюрка Д. Д. Благого «Пушкин — великий *русский национальный* поэт» (курсив мой).

1987. Эйфория первых лет перестройки. По телевидению идёт документальный фильм о музее на Мойке. В кадре — люди, пришедшие к Поэту. Среди них — человек, держащий портрет Высоцкого. За кадром — всем хорошо знакомый хрипловатый голос: «Кто кончил жизнь трагически, тот — истинный поэт...»¹ Это тоже знак времени. Новое время принесло новые параллели, едва ли возможные за несколько лет до этого.

1989. Конец эйфории. Осознание необходимости расчистить, наконец, идеологические завалы, в том числе и вокруг пушкинского имени. Возвращение в нашу Пушкиниану имён и работ, от которых нас долгое время старательно оберегали.

Хронология требует начать с Мережковского. В 1896 году в сборнике «Философские течения русской поэзии» была опубликована его большая статья, почти монография (примерно пять авторских листов), «А. С. Пушкин». Затем она вошла в книгу Мережковского «Вечные спутники».

* *Впервые*: Лит. обозрение. 1990. № 8. С. 29–34.

¹ «О фатальных датах и цифрах» (*Высоцкий В.* Поэзия и проза. М., 1989. С. 166).

Приближался пушкинский юбилей. Исход столетия был отмечен выходом ряда историко-литературных работ о поэте (книги Б. Л. Модзалевского, Н. И. Черняева, несколько сборников), написанных в традиционной академической манере, восходящей ещё к трудам Анненкова. И вдруг — совсем новый подход, попытка дать в одной статье целостное, универсальное представление о Пушкине, опыт философской критики. Правда, уже произнесена речь Достоевского. Но всё же 80-е–90-е годы для пушкиноведения — это эпоха позитивизма, эмпирики.

Журнал «Слово» («В мире книг») (1989, № 6) поместил на своих страницах фрагмент работы Мережковского, озаглавив его почему-то «Последняя тишина сердца». То, что редакция сочла нужным напечатать, — это выдержки из первого раздела работы, которые никак не дают представления о смысле всего сочинения. Проблематика статьи гораздо шире, чем это отражено в нынешней публикации. Мережковский рассматривал творчество Пушкина с точки зрения своей излюбленной идеи — столкновения христианского и языческого начал, «вечной противоположности культурного и первобытного человека» и соединения их в гармоническом Пушкине. Публикация в «Слове», почему-то обошедшая эту «сердцевину», — конечно, повод вспомнить о Мережковском, но серьёзный разговор об этой работе ещё впереди: он будет возможен после полного переиздания статьи. Понятно, что возможности популярного журнала ограничены, но обидно за читателя, который вроде бы и приобщился к мысли Мережковского, а на самом деле даже и не приблизился к смысловому центру его статьи.

Но и в том фрагменте, который сейчас перепечатан, есть несколько важных «узлов». Задержимся на одном из них, принципиально значимом для многих последующих толкователей пушкинского творчества.

Для Мережковского очень важна мысль о противостоянии поэта и русского «варварства», как он выражается. «Варварство» в его понимании — это и полученное поэтом разрешение лечить болезнь сердца у... ветеринара, и «русская пошлость в журналистике» (Булгарин и проч.), и тот «средний русский человек», от которого поэт всё больше отдалялся с годами — разрыв, приведший в итоге к гибели. «Русское варварство» не раз достигало Пушкина и после его смерти — в виде писаревских статей и тому подобных явлений.

Но противостояние это не носило политического характера. «Политические увлечения его, — считает Мережковский, — были поверхностны. <...> Пушкин менее всего был рождён политическим бойцом и проповедником. Он дорожил свободой, как внутреннею стихией, необходимою для развития гения». Даже сама такая постановка проблемы была невозможна в работах предшествовавших десятилетий. Хотя, конечно, почти за полвека до Мережковского А. Дружинин писал о самоценности пушкинской поэзии, но то было в пору «либеральной весны», а во второй половине столетия, в «глухое время» (Блок) такая идея оказалась приглушённой. И даже не зная года появления статьи Мережковского, нетрудно догадаться, что она несёт на себе отпечаток новой эпохи — эпохи ломки старых представлений, ожидания больших перемен. Про-

блемы «Пушкин и политика», «Пушкин и свобода» с лёгкой руки Мережковского войдут в нашу пушкинистику, и влияние его будет улавливаться в разных трудах, ну хотя бы в основательной работе Б. Энгельгардта «Историзм Пушкина», а в наше время — у Ю. Лотмана, В. Непомнящего.

Казалось бы, Мережковский расставил все точки над «і»: дескать, Пушкин сам по себе, не понимающие его современники сами по себе. Но здесь мысль критика делает новый поворот — к проблеме «поэт и народ» (народ — не в смысле «толпа»!). Нет, Мережковский не отмахивается от неё, как можно было бы ожидать. Напротив, он первым, кажется, после Гоголя и Белинского попытался сформулировать понятие народности Пушкина. Гоголь говорил о национальном духе пушкинской поэзии; Мережковский употребляет слово «простота». По закону парадокса, именно «низкий уровень русской культуры — причина недовершённости пушкинской поэзии — в то же время благоприятствует» этой пушкинской простоте.

Слово «простота» у Мережковского не имеет уничижительного смысла: «Для возникновения великого искусства необходима некоторая свежесть и первобытность впечатлений, молодость, даже детскость народного гения». В этой простоте — залог пушкинской «весёлой мудрости». «В сравнении с ним, — пишет критик, — все другие поэты кажутся тяжёлыми и мрачными...» И далее: «Безнадёжный мистицизм Лермонтова и Гоголя; самоуглубление Достоевского, похожее на бездонный, чёрный колодезь; бегство Тургенева от ужаса смерти в жалость — только ряд ступеней, по которым мы сходили всё ниже и ниже, в «страну тени смертной»».

Позже русские критики будут по-разному трактовать эту проблему. Но первым принципиально поставил её именно Мережковский. Более того, он попытался нащупать в пушкинской поэзии, в пушкинском мироощущении какую-то органику, попытался свести воедино, казалось бы, несводимые «концы»: идущую от Дружинина идею «чистого искусства» и гоголевскую идею народности Пушкина. Пожалуй, это единство под его пером выглядит всё же несколько механическим. Но ведь оно — предмет споров, которые не кончаются и поныне, вызывают новые попытки синтеза (снова назову В. Непомнящего)...

Читатели «Юности» (1989, № 6) познакомились (в сокращении) со статьёй Владимира Соловьёва «Судьба Пушкина» (1897).

Заглавие для неё Соловьёв выбрал предельно точно. Слово «судьба», которое сегодня понимается нами очень широко и годится, что называется, на любой случай, имело для него, философа, строгий философский смысл. С истолкования этого понятия статья и начинается. «Я разумею пока под судьбою, — пишет автор, — тот факт, что ход и исход нашей жизни зависят от чего-то кроме нас самих, от какой-то превосмогающей необходимости, которой мы волея-неволей должны подчиняться». Вот и пушкинская жизнь и смерть представляются ему исполненными этого фатального, рокового смысла.

Ход мысли автора можно в двух словах представить так. Пушкин испытывал раздвоение между высокой «поэзией» и низкой «жизнью» и, более того, —

отдавался мелкому самолюбию, заставлявшему его пренебрежительно относиться к тем или иным людям, пренебрежения не заслуживавшим. В этой мелочности поэт опускался до уровня своих врагов. Так объясняется и последняя дуэль: вся вина ложится на самого Пушкина, решившего свести счёты с Геккерном. Лишь в предсмертные дни в поэте совершилось духовное возрождение, нравственное очищение. «Вот вся судьба Пушкина», — подводит итог Соловьёв. «Судьба не есть произвол человека, но она не может управлять человеческой жизнью без участия собственной воли человека, а при данном состоянии воли этого человека то, что с ним произошло, должно было произойти и есть самое лучшее из того, что вообще могло бы с ним произойти, т. е. кажется возможным...» Как видим, авторская логика привела в итоге к более гибкому, чем то было в начале статьи, толкованию понятия судьбы: оказывается, человеческая воля в ней тоже значима.

Так вот, о «воле». Философ полагал, что у Пушкина не было серьёзных оснований быть недовольным своим общественным положением: он пользовался всероссийской известностью, обстоятельства его жизни были «исключительно счастливыми», ссылки — «необременительными». Разве что цензура была «единственным бедствием» для поэта.

Сегодня легко оспорить критика, явно упрощающего картину; делать этого мы не будем. Заметим лишь, что яркому философскому этюду недостаёт конкретной историко-литературной и биографической почвы. Соловьёвское толкование пушкинской судьбы как бы отделено, отдалено от неё. Это, наверное, и неизбежно в работе такого рода. Стремление дать универсальное теоретическое построение всегда чревато этим. Так, объясняя пушкинские эпиграммы («главная беда Пушкина») как проявление его самолюбия, ставя им поэтому «минус», автор словно забывает, что Пушкин жил и творил в условиях острой литературной борьбы, что он сам должен был утверждать свои литературные принципы. Для философа важна идея о том, что Пушкин изменял своей духовной свободе, оказываясь рабом суеты. Ради этой идеи он готов поступиться некоторыми возможными объяснениями.

Разумеется, статья эта должна восприниматься в контексте философских исканий Соловьёва. Это подчеркнул в своих примечаниях её публикатор Геннадий Зверев, напомнивший об основной идее автора — идее всеединства, определяющей «русло его рассуждений о судьбе поэта-богочеловека», направляя в него два потока идеального и материального мира, как «живую» и «мёртвую» воду». Заметим, кстати, что напрасно в публикации в «Юности» снят последний абзац статьи, в котором автор предлагает заменить «тёмное слово «судьба»» «ясным и определённым выражением — Провидение Божие» («Вестник Европы», 1897, сентябрь, с. 156). Соловьёв — религиозный философ, и вряд ли стоило этого стесняться на четвёртом году «перестройки». К счастью, в вышедшем в этом году в издательстве «Современник» сборнике Соловьёва «Литературная критика» (сост. Н. И. Цимбаев) статью можно прочесть полностью.

Появившийся в эпоху господствовавшего в пушкиноведении позитивизма соловьёвский этюд, вслед за статьёй Мережковского открыл горизонты фило-

софского осмысления судьбы и творчества поэта, повлиял на появившиеся вслед за ним работы, такие, например, как «Пушкин и христианство» Владимира Гиппиуса (Пг., 1915) или уже переизданная («Наше наследие», 1989, № 3), написанная в 1937 году за рубежом статья Сергея Булгакова «Жребий Пушкина», повторяющая статьи Соловьёва (показательно уже само сходство заглавий).

В русле этой же традиции находится и очерк главы русской зарубежной церкви митрополита Антония (А. П. Храповицкого, 1863–1936) «Пушкин как нравственная личность и православный христианин», созданный в 1929 году. Но, помимо восходящей к Соловьёву общей идеи, в нём есть и своеобразные мотивы, например, толкование пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (1830): «Общество подростков школьников — это русское интеллигентное юношество; учительница — это наша Св. Русь; чужой сад — Западная Европа; два идола в чужом саду — это два основных мотива западно-европейской жизни — гордость и сладострастие...» Наверное, такая трактовка естественна под пером православного проповедника. Любопытно другое: выбор именно этого очерка для публикации в пушкинские дни «Литературной России» (1990, 9 февр.): эта газета, недавно обновлённая под знаменем борьбы за самобытность русской культуры, проявляет в последнее время всё большую нетерпимость к тому, что, по её мнению, не пахнет Русью: от «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца до кока-колы. Пушкин же в каком-то смысле становится полем современной литературной и даже идеологической борьбы.

Между тем Пушкин воспитывался не только на русских сказках, но и на античной культуре, французской словесности. В том же 1830 году он создаёт великолепную поэтическую панораму европейской жизни («К Вельможе»), с огромным интересом читает и переводит английских романтиков... И совершенно напрасно публикатор очерка Михаил Филин обходится без «мирского», как он выражается, комментария: оговаривать подобные вещи необходимо, иначе точка зрения Антония, при всём уважении к ней, воспринимается доверчивым читателем «Литературной России», пишущим в редакцию гневные письма о нечитанных им «Прогулках с Пушкиным», — как истина в конечной инстанции.

Но вернёмся к Соловьёву. Спустя два года после «Судьбы Пушкина» он публикует в «Вестнике Европы» (1899, декабрь) статью «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина», ныне тоже вошедшую в сборник издательства «Современник». Критик считал её продолжением «Судьбы Пушкина», но продолжением своеобразным. Если в первой работе он изложил, по его выражению, «этический взгляд» на поэта, то теперь он берёт на себя задачу «эстетического обсуждения пушкинской поэзии».

Для Соловьёва Пушкин — «поэт по преимуществу». Сравнивая его с крупнейшими европейскими мастерами — Байроном и Мицкевичем, автор замечает, что, в отличие от них, у русского поэта не было «господствующего центрального содержания личности» — «была просто живая, открытая, необыкновенно восприимчивая и отзывчивая ко всему душа — и больше ничего. Единственно крупное и важное, что он знал за собою, был его поэтический дар...». «Основ-

ной отличительный признак этой поэзии, — продолжает критик, — её свобода от всякой предвзятой тенденции и от всякой претензии».

Свой тезис Соловьёв доказывает, обращаясь у пушкинским произведениям разных лет; особенно подробно разбираются «Пророк», более поздние стихи на тему «поэт и толпа». Оговаривая в финале статьи «всё различие разобранных... стихотворений», он возвращается к исходной мысли и подчёркивает, что стихотворения эти «сходятся в том, что по мысли и внутреннему чувству Пушкина всё значение поэзии — в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему и есть нравственно доброе».

Разумеется, Соловьёв строит свою концепцию не на пустом месте. Для него важен опыт Дружинина и — более близкий по времени — Мережковского. Но и сказать, что он повторяет предшественников, тоже нельзя. Для автора «Судьбы Пушкина» очень важно, что сугубо «эстетический» подход обнаруживает возможности выхода к «этическому» началу («нравственно доброе»). Не случайно статья 1899 года завершается разбором «Памятника», в котором Соловьёв акцентирует пушкинскую идею «нравственного действия поэзии». Вот почему две соловьёвские статьи интересны не только сами по себе каждая, но и как своеобразная «этико-эстетическая» диалогия о Пушкине.

Столетний юбилей поэта дал и другие яркие критико-философские работы. Среди них — статья В. В. Розанова «О Пушкинской Академии» (1899). Вместе с прочими эссе о поэте, включёнными автором в его книгу «Среди художников» (1914), она перепечатана теперь журналом «Литературная учёба» (1988, № 1) и включена в сборник работ Розанова, вышедший в «Современнике».

У Розанова своё представление о пушкинской «свободе». Феномен Пушкина интересовал известного философа, критика, публициста в своей всеохватности, а если пользоваться понятием самого Розанова — много-божии. У Пушкина, пишет Розанов, нельзя выделить «одну господствующую думу». «Можно Пушкиным питаться и можно им одним пропитаться всю жизнь. Попробуйте жить Гоголем, попробуйте жить Лермонтовым (как любят критики рубежа веков сравнивать Пушкина с другими классиками! — А. К.): вы будете задушены их (сердечным и умственным) монотеизмом...» Мысль в духе Мережковского, но и вполне в духе самого Розанова, считавшего любую идеологию насилем над жизнью, заявлявшего, что человек не то что Гоголем — и христианством одним «не проживёт» («Лит. обозрение», 1990, № 1, с. 92). Отсюда такое доверие к «неидеологизированному» Пушкину. Прежде чем воздействовать на читателя, зрителя, слушателя, художник сам должен впитать в себя впечатления жизни: Рафаэль — «всемирный Глаз»; Бетховен — «столь же всемирное и такое же вековечное Ухо»; Пушкин же — «всемирное внимание, всемирная вдумчивость»².

² Подобное сопоставление мы встретим и позже, в заметке Бориса Зайцева «Три кометы» (1962), только место Бетховена там займёт Моцарт. Заметка перепечатана в журнале «Русская литература» (1989, № 1), а также в однотомнике Зайцева, выпущенном в том же году издательством «Московский рабочий».

Здесь розановская мысль встречается с мыслью Соловьёва. Два годами раньше тот писал в «Судьбе Пушкина», что поэт не верил в исправление и перерождение мира. В сущности, «всемирная вдумчивость» тоже предполагает отказ от вмешательства в ход жизни. Уделом художника остаётся — видеть, слушать, «вдумываться».

Пройдёт тринадцать лет, и в розановском эссе «Возврат к Пушкину», написанном к 75-летию со дня смерти поэта и тоже опубликованном теперь «Литературной учёбой», эта мысль обретёт новые оттенки и окажется ещё более категоричной. Сетуя на то, что Пушкин не пришёл ещё по-настоящему к каждому русскому человеку, хотя именно он «предупредил бы и сделал невозможным разлив пошлости в литературе, печати, в журнале и газете» (характерная розановская инвектива!), предотвратил бы молодых людей от «ранней специализации души», — Розанов заявляет то, что даже и ныне, в 90-м году, когда мы уже ничему не удивляемся и ко всему вроде бы готовы, производит эффект разорвавшейся бомбы: «...так марксизм, которому восемь лет назад отданы были души всего учащегося юношества, совершенно немыслим в юношестве, знакомом с Пушкиным».

Не будем пока ни спорить, ни соглашаться. И то и другое покажется сегодня поспешным. Слишком большую нашу точку пророчески нащупал Розанов почти восемь десятилетий назад. Что и говорить, марксизм и Пушкин «уживались» у нас всегда не лучшим образом. Дело, впрочем, не только в марксизме: интересно, возможна ли вообще такая идеология, которая не имела бы никаких претензий к поэту? По логике Розанова — невозможна...

Но вернёмся к идее пушкинского «много-божия». Какова её аргументация? «Художественность» — да. Но не получается ли поэт таким холодным, бесстрастно-олимпийским существом, парящим над жизнью? Другими словами — не исключён ли здесь нравственный критерий (а ведь Розанов так ратует за нравственность!), то абсолютное знание, где добро, а где зло, — знание, в высшей степени присущее Пушкину, притом что он был чужд всякой дидактики и морализаторства. Вроде бы Розанов и пишет в обеих статьях об этом — об отсутствии «гневливости» и презрения к человеку, и в этом, кстати, принципиально расходится с Соловьёвым (см. выше). Но ведь это достоинство заслуживает не только констатации — оно во многом и объясняет пушкинскую широту и терпимость.

В день столетнего пушкинского юбилея, 26 мая 1899 года, Розанов опубликовал в газете «Новое время» ещё одну работу о поэте — статью «А. С. Пушкин», перепечатанную ныне Виктором Сукачем в ежегодной газете «Пушкинский праздник» (22 мая — 7 июня 1989 г.). Главная мысль статьи — мысль о пушкинском универсализме. В Пушкине, пишет Розанов, не было «ограниченности сердца», оно вмещало всё, но Пушкину было свойственно и «гениальное забвение»: «Он всё восходил в своём развитии; сколько жуколок», умерших трупиков оставил его великолепный полёт; это смертные останки, сброшенные им с себя... Где же конец полёта? Что, наконец, вечно и абсолютно? Атмосфера всё реже и реже:

Ты — Царь. Живи один...»

Цитируя пушкинский сонет «Поэту», Розанов, вслед за Мережковским, возвращается к той же идее пушкинского «самостоянья». Гений обречён на внутреннюю свободу, но ещё и на одиночество. Это одиночество человека, который должен вобрать в себя мир и перевоссоздать его в своём творческом воображении. Отсюда — интерес философа к пушкинскому протезизму. Ещё до Розанова критик Николай Страхов выделял у Пушкина стихотворения, в которых поэт «совершенно входил в... тон» «чужих произведений». Розанов не считает, что это какая-то особая, самостоятельная линия пушкинского творчества: «Он остался, из-под всех сбежавших с него красок, великою русскою душою». Конечно, эта идея — в духе Достоевского, но в контексте розановских размышлений она важна как подтверждение пушкинского универсализма и одновременно — пушкинской цельности, не растраченной в «подражаниях» Андре Шенье и Джону Вильсону. «У Пушкина не видно никаких швов и сшивок в его духовном образе. Слитность, монолитность — его особенность». Этой «слитности», замечает Розанов, не было у его современников — Жуковского или Грибоедова, и в пушкинском «единичном, личном духе Россия созрела, как бы прожив и проработав целое поколение».

Такова в понимании Розанова пушкинская творческая свобода: свобода «выбора» и «возвращения». Она исходит из широты, органичности, универсальности — и цельности поэтической природы русского гения.

Мы коснулись нескольких работ, появившихся к столетию поэта. Хотя у каждого из авторов свой взгляд на него (так, Соловьёв противопоставляет своё понимание Пушкина пониманию Розанова, Мережковского и других авторов «Мира искусства»; см. его статью «Особое чествование Пушкина», перепечатанную в том же издании «Современника»), все они — кто открыто, кто косвенно — говорят о пушкинской «тайной свободе», о которой писал ещё сам поэт («Любовь и тайная свобода внушали сердцу гимн простой...») и о которой вспомнит спустя столетие Блок: «Пушкин! Тайную свободу пели мы вслед тебе!» Так получится, что именно эту идею внесёт в свои рассуждения о Пушкине литературное поколение, пришедшее вслед за поколением Соловьёва и Мережковского. Для нового поколения вопрос о «тайной свободе» окажется не «кабинетным», а реальным, определяющим собственные судьбы. Он заставит сделать выбор, плата за который окажется для многих слишком дорогой.

Ещё до программных произведений Блока и Ходасевича, как бы в промежутке между двумя вспылками интереса к Пушкину, в журнале «София» (1914, № 1) появилась небольшая заметка М. О. Гершензона «Вдохновение и безумие» (см. «Наше наследие», 1988, № 4). Вдохновение и безумие для Гершензона оказываются в известном смысле синонимами: творчество поэта — это «временная атрофия разума». По Гершензону, «общее утверждение Пушкина» состоит в том, что «высшую свободу и высшее счастье... человек обретает только с утратой своего нынешнего разума». Проблема «тайной свободы» получила здесь, казалось бы, парадоксальное в своей заострённости и в то же

время закономерное для тех лет решение. Пора ожидания (и уже начала) глобальных перемен, может быть, катастрофы (как в итоге и получилось) обостряла у творческой интеллигенции тягу к иррациональному, не подвластному разуму. Естественно, это отражалось и на толковании пушкинского творчества.

Эпоха революций, рубеж десятых — двадцатых годов. Время вроде бы не «пушкинское», но именно на эти годы приходится напряжённые раздумья русских литераторов о поэте. Очевидно, «в минуты роковые» у Пушкина начинают искать ответа на «проклятые вопросы», к нему как к духовному отцу идёт с исповедью и надеждой.

О речи-статье Владислава Ходасевича «Колеблемый треножник» вспомнили раньше, чем о других. Она успела «вернуться» к нам уже в юбилей 1987 года, когда её (в сокращении) поместил в шестом, пушкинском, номере, «Огонёк». Затем, уже полностью, текст речи (он чуть шире текста статьи) появился в «Знамени» (1989, № 3); к нему мы ниже и обратимся. Полный же текст статьи перепечатан в сборнике «Пушкинист» (М., 1989).

Ходасевич — одна из самых «пушкинских» фигур в нашей литературе. К пушкинской традиции он тяготел в стихах; Пушкиным он занимался как литературовед, занимался серьёзно, академически. Исследователи уже заметили, что даже свой роман о Державине Ходасевич писал ориентируясь на стиль пушкинской эпохи. Ходасевич весь словно пропитан Пушкиным. Неудивительно, что он почувствовал в себе потребность осмыслить явление Пушкина в целом, его значение для современности.

«Колеблемый треножник» — это речь, предназначенная для прочтения на пушкинском вечере по случаю 84-й годовщины смерти поэта, в феврале 1921 года. На этом заседании выступил и Блок со своей знаменитой речью «О назначении поэта».

Две речи удивительно проясняют и дополняют друг друга. Их общая идея — противопоставление поэта и «толпы». Само заглавие статьи Ходасевича взято из пушкинского сонета «Поэту»: «...пускай толпа его бранит и плюет на алтарь, где твой огонь горит, и в детской резвости колеблет твой треножник». Так вот, «треножник» пушкинской поэзии, по Ходасевичу, обречён вечно колебаться под напором толпы (Мережковский назвал бы это «русским варварством»). Всё дело в том, что произошёл роковой исторический разрыв с пушкинской эпохой. Новые поколения спешат «выбраться на подмостки истории, чтобы сыграть свою роль — и уступить место другим, уже напирающим сзади». Нечто похожее есть у Блока: «Поэт — величина неизменная... Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела... То и другое определяет только этих людей, но не поэта...»

Что это? Проповедь «чистого искусства»? Едва ли. Это идущая от Соловьёва защита поэзии в её творческой независимости, в её непреходящем культурном значении, в её полной свободе от сиюминутных нужд. Речь всё о той же «тайной свободе».

Историческая логика двух авторов — Блока и Ходасевича — схожа. Оба вспомнили о Писареве, но с разными интонациями. У Блока: «Во второй поло-

вине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку». Комментарии здесь излишни. А вот Ходасевич гораздо мягче. Замечая, что «писаревское отношение к Пушкину было неумно и безвкусно», он в то же время признаёт, что оно «до некоторой степени выражало дух времени», причём Писарев выражал взгляды «не худшей» части русского общества. Ходасевич подходит к проблеме «исторически», в то время как Блок скорее «лирически».

По-разному видится им и выход из ситуации разлада современности с пушкинской гармонией. Давать рецепты и указывать конкретные пути было не в духе Блока. «Мы умираем, а искусство остаётся», — заявляет он в финале своей речи, и эта весьма отвлечённая формула помогает ему избежать мрачных пророчеств. Да и само имя Пушкина для Блока — «весёлое». Такой эпитет невозможно представить у Ходасевича. Его «историзм» волей-неволей заставил автора задуматься о том, что ждёт и Пушкина и нацию в недалёком будущем. Одно «затмение» Пушкина, «писаревское», мы уже пережили, пишет он. Второе — грядёт. Чётко обосновано и оно: если современникам Ходасевича приходится переводить «чувство Пушкина» «на язык своих ощущений, притуплённых раздирающими драмами кинематографа», если они «посланы были в окопы, перевидали целые горы трупов, сами распороли немало человеческих животов», — то чего же от них ждать?

И всё же остаётся впереди просвет. Не всё потеряно для Ходасевича, если он полагает, что «до понимания Пушкина им (этим людям — А. К.) надо ещё долго расти». Значит, шанс есть. А в самом конце статьи, где читаем совсем уж «неуютные» строки («...это мы условливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»), вдруг возникает спасительная оговорка: «...после больших извержений в воздухе ещё долго носится чёрная пыль». «Ещё долго», — значит, не всегда. Хотя в 1921 году у писателя едва ли были большие основания для этой надежды. В тот год он написал в одном из стихотворений: «Вотще на площади пророчит // Гармонии голодный сын: // Благих вестей его не хочет // Благополучный гражданин». Тем более ценен его «выход» из замкнутого круга безнадежности, которой была охвачена в ту пору значительная часть интеллигенции. Помогло Ходасевичу умение мыслить исторически, видеть логику событий в их диалектической смене.

Обе речи были сразу напечатаны. Судьба же их сложилась по-разному, хотя они, пожалуй, равноценны и несут в себе примерно одинаковую для советской идеологии «взрывную силу». Всё определили судьбы авторов. Один навсегда уехал за границу, и участь «Колеблемого треножника», как и всего его творчества, была предрешена на долгие десятилетия. Пушкинисты порой ссылались на статью, но широкий читатель её не знал. Другой же умер и сразу стал безопасен. А ведь очень легко представить и блоковскую речь отторгнутой он нашей Пушкинианы и возвращающейся сегодня вместе с работами его современников...

То, о чём говорили литераторы, одновременно становилось предметом и сугубо научной философской мысли. Спустя всего год после двух «пушкинских»

речей появился труд Г. Г. Шпета «Очерк развития русской философии» (переиздан в 1989 году в однотомнике «Сочинений» Шпета в приложении к журналу «Вопросы философии»). Напомнив известные пушкинские строки: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв», — Шпет пишет о том, что идеей самоценности поэзия Пушкина и русская поэзия вообще обязаны немецкой философии, столь живо воспринимавшейся в России в первые десятилетия прошлого века. По мнению философа, каждая нация, каждая культура должны пережить как необходимую стадию своего развития идею «бесполезности» творчества. В России, считает он, эта идея воплотилась в произведениях Пушкина, хотя, разумеется, была подготовлена предшественниками — Карамзиным и особенно Жуковским.

Судьба Шпета оказалась увы, характерной для обладавшего неортодоксальным мышлением человека той эпохи. То, что в начале двадцатых было ещё позволено (речь, разумеется, уже не только о восприятии Пушкина), в середине тридцатых было исключено. В 1935 году Шпет был арестован, в 1937-м — расстрелян.

Столетие со дня пушкинской смерти отмечалось у нас пышно, помпезно. Конечно, в гнетущей атмосфере тридцать седьмого года не могли появиться оригинальные, по-настоящему концептуальные работы о поэте. Но пушкиноведческая мысль жила, пульсировала.

В 1938 году известный философ и литературовед М. А. Лифшиц написал письмо Г. М. Фридендеру — тогда совсем ещё молодому человеку. Написанное в ответ на «теоретический запрос» о Пушкине, письмо вылилось в целый философский трактат. Опубликовано оно только теперь — в «Пушкинисте».

Лифшиц «реабилитирует» всё ту же, уже не раз нами упомянутую, идею самоценности пушкинской поэзии. Отвергая существующие «два способа оценивать Пушкина» — «как прогрессивного писателя буржуазно-демократической эпохи» и как «демократического просветителя, или, по крайней мере, либерала», философ говорит о неприменимости к поэту вульгарно-социологической схемы. Это, пишет Лифшиц, понимали уже Белинский и Чернышевский: «...великим просветителям было ясно, что не просветительское начало в Пушкине главное, что его искусство существует не для того, чтобы Иван или Сидор ликвидировали свою неграмотность... Золотые часы существуют не для того, чтобы ими гвозди забивать».

Но «художественность» в понимании Лифшица не есть «уход в область чистой формы вследствие недостатка общественного содержания. Она не является следствием отсутствия идей, но — особого характера этого идейного содержания, непосредственно данного исторически или достигаемого посредством большого философского отвлечения и высокого артистического подвижничества». Ниже автор заметит, что «художественность» опирается на «идеал».

Пушкин сопоставлен с Софоклом: если у древнегреческого драматурга «идейное содержание и жизненные образы непосредственно слить», то русскому поэту «приходится устанавливать эту гармонию силою самого искуст-

ва». Это несовпадение, по Лифшицу, — ключевое для пушкинского творчества; в нём же — причина его гибели. Философ вспоминает Гегеля, его концепцию «эпического мирового состояния». Этому «состоянию» противопоставлена современная поэту действительность, которую «при всей её конечной закономерности и разумности трудно было выносить...»

Всё же причудлива философская мысль! С одной стороны — апофеоз творческой свободы, идея независимости поэта и его «художества», а с другой — отчётливое тяготение к гегелевской идее «разумной действительности». Всё решается просто: «Чем разумнее будет становиться действительность, тем меньше места останется для вмешательства конечного рассудка и тем более гномический характер будут приобретать высокие роды духовной деятельности». Стало быть, по мере совершенствования действительности — а она, полагает Лифшиц, обязательно будет совершенствоваться — «облегчится» и работа художника, которому уже не потребуется тратить огромные духовные силы на сведение воедино идеала и жизни.

Сегодня много критического можно говорить по поводу такого «эволюционизма», но его слабые места и так очевидны. Гораздо интереснее сам факт гегельянства тридцатитрёхлетнего философа в конце 1930-х годов. (Кстати, перу Лифшица принадлежат несколько работ о немецком мыслителе.) То, что в представлении самого Гегеля выглядело логично и цельно, спустя сто с лишним лет оборачивается явным противоречием: идея творчества как высшего проявления духовной деятельности никак не сочетается в России образца 1938 года с «примирением с действительностью». Но и здесь есть своя, уже не вполне философская логика: «примирение» в ту пору могло быть реакцией на то, что происходило вокруг... Дело ещё и в том, что Лифшиц сближал философию Гегеля и официозную марксистскую философию. «Это замечательная книга, — пишет он о гегелевских «Лекциях по эстетике», — от марксизма её отделяет только шаг».

Как бы то ни было, появление этой, пусть в чём-то и противоречивой, работы, и пусть более чем с полувековым опозданием, — радует. Ибо она даёт нам понять, что и в самые трудные времена Пушкин оставался «жив» для русской мысли. И в том, чтобы, не страшась посторонних глаз, честно изложить в эпоху доносов свои не совсем ортодоксальные мысли, тоже была, если угодно, своя «тайная свобода».

Столетняя годовщина смерти Пушкина отмечалась не только на родине поэта. Ей отдала дань и разбросанная по всему белому свету русская эмиграция. Особенно заметно — в Париже. В своём предисловии к публикациям материалов из зарубежной Пушкинианы 1937 года в «Литературной России» (1989, 10 февр.) Михаил Филин даёт сводку главных мероприятий тех дней. Из неё мы узнаём, что в торжествах приняли участие крупнейшие литературные деятели тогдашней эмиграции: И. Бунин, Д. Мережковский, А. Ремизов, Б. Зайцев, И. Шмелёв...

Выступления на этих торжествах, конечно, сильно отличались от того, что тогда писалось и говорилось о поэте в России. Официозный «сталинский» юби-

лей обернулся канонизацией Пушкина, навёл на него «хрестоматийный глянец». В этом смысле писатели-эмигранты имели грустное преимущество в полной свободе высказываний. Конечно, за этим «другим» юбилеем — ностальгия по родине, многое определяющая в речах и статьях. Не случайно писатели много говорят, например, на тему переводимости Пушкина на другие языки: это проблема сугубо «эмигрантская».

Среди опубликованных у нас выступлений 1937 года наиболее заметна статья Георгия Адамовича «Пушкин» («Литературная Россия», 1989, 10 февр.). В ней с первых же строк обозначены литературные ориентиры — речи Достоевского и Блока. В том ли дело, что статья Адамовича близка им своей эссеистичностью, стремлением дать лаконичное универсальное толкование значения Пушкина? Да, но не только. Для автора важна идея полемики с обоими предшественниками. Именно *идея* полемики — ибо полемики в буквальном смысле слова здесь нет. Бегло заметив, что мы едва ли примем теперь то, что они, особенно Достоевский, говорили, — писатель переводит разговор в более широкое русло: «Замечательно, что вообще ни одна из прошлых оценок, ни одно из прошлых размышлений о Пушкине сейчас не удовлетворяют полностью». Сменилась эпоха. «Ещё несколько десятилетий тому назад, — продолжает Адамович, — всё как будто стояло на своих местах: общество, государство, прогресс, понятие долга, понятие добра и зла...» Вот, оказывается, в чём дело. Ведь строки эти пишет человек, оторванный от родины, человек, в сознании которого (его ли одного?) пошатнулись, сдвинулись привычные ценности, на которых он был воспитан. Что же означает для него Пушкин? У Пушкина, пишет автор, мы «ищем ключа к этому распавшемуся плану, к исчезнувшему строю, к порядку, не в каком-либо полицейском смысле слова, конечно, но в самом насущном, истинном и нужном». Этот «порядок» потому связывается с поэтом, что ему (поэту) было присуще «совершенство», питаемое «зрелой ясностью духа».

Любопытно проследить, как Адамович углубляет, заостряет некоторые оценки, уже высказанные до него. Вспомним розановскую идею пушкинского «много-божия», отсутствия в нём крайностей. Вот как поворачивает ту же, по сути, проблему Адамович, скептически относящийся к готовым формулам вроде «светлой гармонии»: «...первое, что чувствуешь: несравненная прелесть и трагизм». Именно так: не о том, чего у Пушкина *нет* (Розанов), а о том, что у него *есть*. Совсем другой смысл! В этой формулировке — опыт первых десятилетий двадцатого века, опыт трагический; сквозь его призму и смотрит на Пушкина русский писатель-эмигрант.

Кое в чём Адамович повторяет своих предшественников: например, смерть Пушкина он трактует в духе Соловьёва. Главная же соль статьи заключена, думается, в этих словах: «К Пушкину человек нашей эпохи идёт с вопросом — как жить?», правда, без того морального практического оттенка, которым окрашены такие же обращения к другим «учителям». «Человек нашей эпохи — это и Адамович, и любой другой оказавшийся на чужбине человек, и вообще любой читающий русский, переживший тридцатые годы. К Пушкину обращались то-

гда те, кто не хотел поступаться «тайной свободой», ибо он являл собой пример «самостоянья человека». И он помогал выстоять.

Мы не касаемся всех публикаций «задержанных» работ о поэте. Одних — по той причине, что они уже оценивались и достаточно подробно анализировались в печати. Так, публикация статьи С. Л. Франка «Пушкин об отношении между Россией и Европой» в журнале «Вопросы философии» (1988, № 10) сопровождается в том же номере разбором Ю. П. Сенокосова. В «Литературе в школе» (1988, № 5) помещена глава «Памятник» из книги М. Гершензона «Мудрость Пушкина» (1919) — его точку зрения подробно проанализировал И. Фейнберг в специальной статье, несколько раз переиздававшейся в составе книги исследователя «Читая тетради Пушкина» (последнее издание вышло в 1985 году). Коли зашла речь о Франке и Гершензоне, надо заметить, что у первого из них вышло за рубежом уже третье издание пока ещё, к сожалению, неизвестной советскому читателю книги «Этюды о Пушкине»; книга же второго «Мудрость Пушкина» тоже достойна переиздания, и не отдельными фрагментами, а полностью. Хочется надеяться, что это произойдёт, тем более что начало серьёзному переизданию трудов этого яркого учёного и литератора уже положено выходом сборника в издательстве «Московский рабочий».

Другие опубликованные работы — Г. Иванова («Дон», 1988, № 9), П. Струве, И. Шмелёва («Литературная Россия», 1989, 2 июня) — невелики и находятся в основном в русле идей, заданных предшественниками.

Есть публикации, носящие частный характер, посвящённые каким-то отдельным вопросам и требующие специального литературоведческого анализа.

Особого разговора заслуживает яркая, талантливая работа «Абрама Терца» — Андрея Синявского «Прогулки с Пушкиным», фрагмент которой напечатал «Октябрь» (1989, № 4). Хочется надеяться, что она будет переиздана у нас полностью, и тогда будет почва для серьёзного разбора этой книги.

А работы, ставшие предметом наших заметок, свидетельствуют о том, что всегда была сильна не только «аналитическая», академическая (о чём мы знали), но и «синтетическая», философская русская мысль о Пушкине, столь нужная самому широкому читателю, изрядно отравленному идеологическими стереотипами и в этой сфере. Эти публикации, а также публикации предстоящие (в этом году в издательстве «Книга» должен выйти сборник «Пушкин в русской философской критике») призваны восстановить справедливость в такой ключевой для нашей культуры области как знание о Пушкине.

Между тем «возвращённая» Пушкиниана вовсе не противостоит академической, «позитивной» науке, как это может показаться на первый взгляд. Две ветви пушкиноведения имеют разные сферы внимания и разную аудиторию. Противостоит же она социологическому подходу, не принимающему, естественно, идею «тайной свободы». Кажется, сегодня аргументы этой стороны становятся всё слабее. Но как бы то ни было — хорошо, что спор становится открытым и равноправным.

ПУШКИНСКОЕ В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

Из отзыва официального оппонента о докторской диссертации С. Н. Пяткина¹

Восприятие творчества и личности Пушкина — одно из самых благодатных направлений отечественного литературоведения. Несмотря на очевидную разработанность этого направления, включающего и масштабные работы на уровне докторских диссертаций (см., например, исследования рецепции романа в стихах Ю. Н. Чумаковым или пушкинских традиций в поэзии первой трети XX века — В. В. Мусатовым; работы этого учёного, давая порой повод для полемики на страницах исследования С. Н. Пяткина, являются в то же время во многом опорными для него), — в этой области до сих пор остаётся немало белых пятен и стереотипов, затрудняющих создание объективной научной картины. Автор рецензируемой диссертации справедливо отмечает, что имевшие место попытки научной разработки проблемы «Пушкин и Есенин» порой содержат такие стереотипы, объективно вызванные трудной судьбой наследия Есенина — от фактического запрета его в сталинские десятилетия до кича и «народного литературоведения» последней трети истекшего века. Труд С. Н. Пяткина — первое развёрнутое исследование монографического уровня, в котором исторически, с учётом эволюции поэта и общественно-культурного контекста его эпохи, реконструируется постоянный творческий диалог Есенина с Пушкиным. <...>

Во-первых, проблема восприятия Есениным фигуры Пушкина прочитывается в диссертации сквозь призму проблемы жизнетворчества, или, как выражается автор работы, — житнетекста. Проблема эта принципиально важна для понимания насквозь пронизанной своеобразным эстетизмом и театральностью культуры Серебряного века в целом — достаточно вспомнить «гения» Игоря Северянина или Маяковского, с его жёлтой кофтой и прочими эпатирующими атрибутами. «Пушкинианство» Есенина — вплоть до цилиндра и крылатки (хотя дело здесь, конечно, не во внешних атрибутах, а в глубинной творческой потребности диалога) — вполне вписывается в эту общую атмосферу. С. Н. Пяткин не только констатирует это, но и показывает, какое новое качество обретало это есенинское свойство в разные периоды творческой биографии художника. Так, в начале пути для Есенина оказывается особенно важен пушкинский образ поэта-пророка, воспринятый пока ещё отчасти литературно («Творческое ~~я~~» Есенина этой поры имеет ярко выраженную литературно-книжную ориентацию» — с. 59), но уже получающий оригинальные черты, отсутствовавшие у предшественника или трактовавшиеся им иначе (например, у есенинского пророка — восемь крыльев вместо шести у пушкинского и, соот-

¹ «Пушкин в художественном сознании Есенина»; защищена в Новгородском государственном университете 15 мая 2007 года. Материалы диссертации легли в основу одноимённой монографии (Арзамас, 2007; Изд. 2-е, перераб. и доп. Б. Болдино; Арзамас, 2010).

ветственно, ветхозаветного); позже, по мере становления самобытного поэтического голоса Есенина, возникает почва для более принципиальных различий.

Например, в драматической поэме Есенина «Пугачёв» даётся качественно иная, чем в «Капитанской дочке» (не согласимся только с жанровым обозначением её в диссертации как повести; на наш взгляд, это исторический роман вальтерскоттовского типа, о чём косвенно свидетельствуют и пушкинские литературно-критические заметки об исторической прозе) трактовка народного бунта, и это связано, как убедительно показано в рецензируемой работе (с опорой на наблюдения И. Розанова и позднейших авторов), с демократичной, «крестьянской» природой есенинского таланта, отличающей его от Пушкина как «культурного героя XIX, — дворянского века» русской литературы» (с. 80). «В есенинском «Пугачёве», — полагает С. Н. Пяткин, — историческое событие становится для автора вспомогательным материалом для создания *нового предания*». Здесь, по его мнению, художественно реализуются «религиозно-утопические взгляды автора поэмы на мифогенезис русской духовной культуры, ранее уже получившие статус и формы пророческих откровений» (с. 92; может быть, стоило чуть более конкретизировать столь ответственное понятие как «мифогенезис русской духовной культуры» — равно как и некоторые другие усложнённые формулировки, встречающиеся в разных главах работы: «сакральная целостность сущностной идеи мифа», «экспликация доминант религиозно-православного сознания», «сономинантный ряд субъекта речи»...).

Во-вторых, несомненно сильной стороной диссертации С. Н. Пяткина является обращение к литературному контексту есенинской эпохи. И первостепенное место в этом контексте по праву занимает Александр Блок с его предсмертными стихами «Пушкинскому Дому» (на наш взгляд, особенно удался диссертанту анализ молитвенных мотивов в этом стихотворении) и речью «О назначении поэта». По мнению исследователя, «пушкинский миф А. Блока, в условиях предела которого и происходит осознание подлинности творческой личности современного поэта, его предназначения в мире, возникает как единственное явление, способное разрешить трагические противоречия эпохи» (с. 160). В связи с этим объясняется и особое место Пушкина в творческом сознании Есенина, для которого и сам Блок был, как известно, крупнейшей фигурой современной культурной жизни (этот момент тоже можно было бы поподробнее прописать в «блоковском» параграфе).

Что касается рецепции «есенинского» Пушкина русской поэзией последующих десятилетий, то вполне оправданным представляется включение в диссертацию и параграфа о пушкинской теме в лирике Бориса Корнилова — едва ли не самого заметного продолжателя есенинской традиции в 30-е годы. На материале его творчества исследователь показывает, как происходило превращение собственно поэтического мифа о Пушкине в миф идеологический, просуществовавший после этого ещё несколько десятилетий.

Однако главный смысловой и методологический стержень рецензируемой работы — прочтение диалога Есенина с Пушкиным сквозь призму христианства, «религиозно-символических констант русской культуры как высшего про-

явления творческой преемственности в литературе» (с. 349). Подобные литературоведческие попытки предпринимались в последние полтора десятилетия (применительно к разным именам и произведениям) неоднократно, и далеко не все они могут быть признаны удачными: достаточно вспомнить книжку А. Баженова «К тайне «Горя»» или серию статей подготовленного ИМЛИ сборника «Филология и школа», отличающихся тенденциозной «православной» направленностью, упрощающих и даже искажающих реальную историко-литературную картину (о чём, кстати, нам доводилось писать — см.: Кулагин А. Бессмертная тень графа Уварова: (О сборнике «Филология и школа») // Зачем литература в школе? Коломна, 2006). Опасность подобной тенденциозности С. Н. Пяткин и сам хорошо осознает, оговаривая и демонстрируя необходимость осторожного подхода к литературным явлениям с такой точки зрения (см., например, на с. 300–301). Его собственный анализ, как правило, корректен и открывает новые возможности интерпретации есенинских текстов: отметим, например, в параграфе об исповедальности лирики Есенина тонкое и убедительное прочтение «Исповеди хулигана» как «искусного травестирования большинства заповедей» или обнаружение поэтической вариации «ключевого фрагмента Нагорной проповеди Христа» в стихотворении «Мы теперь уходим понемногу...», восходящем одновременно, как показывает диссертант, ещё и к пушкинскому «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Стоит отметить и оригинальное прочтение диссертантом важнейшего для его концепции стихотворения Есенина «Пушкину», где пушкинский образ дан, как выясняется, сквозь призму религиозных мотивов, подчёркивающих сакральный смысл поэтического образа предтечи (например, использование оборота «того, // Кто», напоминающего перифрастическое наименование Бога в духовных текстах; мотивы «причастья», «подобия» и так далее).

Между тем и пушкинские — в том числе самые хрестоматийные — произведения обретают в диссертации новое, подчас неожиданное, но закономерное прочтение. Так, нам думается, что одним из самых удачных параграфов работы является тот, где анализируется стихотворение «Бесы», многочисленные интерпретации которого (диссертанту, разумеется, очень хорошо известные и критически им осмысленные) могли бы составить отдельную научную антологию. С. Н. Пяткин смело вступает в диалог с маститыми классиками пушкиноведения, и смелость оправдывает себя: мы получили тонкую и убедительную интерпретацию этой пушкинской «шалости» как произведения эсхатологического содержания, в основе которого — поэтическая мысль о спасении души (здесь С. Н. Пяткин предлагает даже новое — на наш взгляд, удачное — терминологическое образование: «эсхатологический текст русской литературы» — по аналогии, скажем, с «петербургским текстом»). Такое прочтение подкрепляется в работе контекстом пушкинского творчества болдинской осени, и шире — 1830-х годов (см. насыщенную концовку данного параграфа, где богатейший в своей перспективе материал до обидного скромно «сжат»). Любопытно, что здесь диссертанту неожиданно «помог» поэтический опыт и позднейшего художника — Владимира Высоцкого, в своих «Конях привередливых» не только

продолжившего «эсхатологическую» тему пушкинского стихотворения («Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?»), но и развившего образный мир есенинских стихов, акцентировавшего отдельные их мотивы (стихотворение «Годы молодые с забубённой славой...» и другие). Кстати, сопоставлению «зимних» стихов Пушкина и Есенина посвящён в диссертации отдельный параграф; не раз эта тема возникает и в других местах работы (можно было бы добавить к интересным наблюдениям С. Н. Пяткина и параллель между строками есенинского стихотворения «Голубая кофта. Синие глаза...»: «Милая спросила: — Крутит ли метель? // Затопить бы печку, постелить постель» — и пушкинским «Зимним утром»: «Пора, красавица, проснись... Приятно думать у лежанки...» и так далее; нет ли и здесь, как в некоторых других, отмеченных диссертантом, случаях, скрытого полемического смысла?).

Вместе с тем, не во всех параграфах диссертации анализ текста столь подробен и убедителен. Нам показалось, что в параграфе о поэме «Чёрный человек» сам текст её мог бы быть представлен более полно, между тем как значительный объём параграфа занимает сводка различных интерпретаций поэмы и попутные (тоже, конечно, нужные) цитаты из других произведений поэта. В малой степени звучит и анализируется есенинский текст и в упоминавшемся нами выше параграфе о поэме «Пугачёв». Некоторая «нехватка» анализа поэтики «проговаривается» в характерных для автора диссертации формулировках, где на первый план непременно выходит содержательное, этическое начало, а собственно поэтическое оказывается на втором плане (например, «этико-художественная преемственность»; «духовно-эстетические поиски»; «*религиозно-творческий пересмотр*»; «*религиозно-языковая доминанта*»; «*духовно-творческая целостность*»), а фактически порой вовсе теряется. Это в какие-то моменты ослабляет общую идею работы — притом что в название её вынесено всё же слово *художественное*.

Дело ещё и в том, что С. Н. Пяткин, на наш взгляд, при всей — уже отмеченной нами выше — осторожности и взвешенности своих оценок, отчасти всё же переоценивает религиозный пафос — если не самого Есенина, то русской культуры в целом, считая (процитируем ещё раз) её «религиозно-символические константы» «высшим проявлением творческой преемственности в литературе» (с. 349). И в этом тоже проявляется предпочтение, отдаваемое диссертантом *этической* — отчасти в ущерб *эстетической* — проблематике. Между тем, поэтическая ткань есенинских стихов, их образность, обилие лицетворений, риторических обращений и прочих тропов — свидетельствует о прочной опоре на фольклорную традицию, для Есенина не менее (а может быть, и более) важной, чем «преемственность» на уровне «религиозно-символических констант», и вообще тоже по-своему претендующую на роль «доминанты национального словесного искусства» (с. 295), которую (роль) С. Н. Пяткин, вслед за некоторыми современными учёными (И. А. Есауловым, В. Н. Захаровым, В. С. Непомнящим...), отводит «ценностным ориентациям православно-христианского миропонимания» (там же). Может быть, уместнее говорить в связи с этим о роли именно *народной* православной культуры в

творческом сознании Есенина; роль эта отчётливо заметна в таких стихотворениях как (называем «лежащее на поверхности») «Гой ты, Русь, моя родная...», «О пашни, пашни, пашни...» и др. Кстати, во втором из них появляется не привлекающий специального внимания диссертанта «окрестяненный» образ пророка Исаяи, в данном случае важный в связи с анализом темы поэта-пророка у Пушкина и Есенина.

А если так, то неизбежно возникает и вопрос о фольклоре. На наш взгляд, стоило бы полнее, чем это есть в диссертации, учитывать народные духовные стихи типа «Голубиной книги», несомненно повлиявшие на мирозерцание Есенина. Кстати, цитируемое на с. 314 диссертации «Послание с покаянием от духовного отца ко сыну духовному» XVII века («Аки конь или пардус ко греху скоро бегу») обнаруживает позднейшую параллель в пушкинском стихотворном наброске 1836 года: «Напрасно я бегу к сионским высотам, // Грех алчный гонится за мною по пятам... // Так <?>, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий, // Голодный лев следит оленя бег пахучий» (III, 419). Любопытно, что здесь не только общая проблематика, но и общая поэтика (аллегория). Так вот, на этом пути, позволившем бы полнее учесть именно *поэтику* Есенина, в значительной степени основанную на фольклорной традиции, — тоже могут быть обнаружены перспективные творческие параллели между произведениями двух классиков, обогатившие бы общую картину литературной преемственности одного из них по отношению к другому. В этом случае предложенный в диссертации «треугольник»: *Пушкин — православие — Есенин* может быть дополнен четвёртым компонентом — *фольклором* как ещё одним «посредником» в диалоге одного поэта с другим. Мы не исключаем того, что в общей научной картине такой преемственности какие-то акценты при этом могут сместиться...

«КОРОТКИ НАШИ ЛЕТА МОЛОДЫЕ...»

О двух пушкиноведческих книгах*

1

Трудно выделить в нашей филологии поколение, судьба которого не была бы драматичной. Своя драма и у поколения, к которому принадлежал Александр Фейнберг (1947–1981). Успевшее совсем чуть-чуть глотнуть воздуха «оттепели», оно по-настоящему вошло в науку уже в полосу «застоя», диктовавшего свои психологические стереотипы и модели поведения...

Начало пути молодого филолога, чьи работы собраны теперь под одну обложку¹, было многообещающим: потомственный, можно сказать, пушкинист, сын Ильи Львовича и Маэли Исаевны (она и составила сборник) Фейнбергов, поражающий, как вспоминает в тепло написанной вступительной статье его одноклассник Игорь Шайтанов, способностью к изучению языков и филологиче-

* *Впервые соответственно*: Новое лит. обозрение. № 11. 1995. С. 347–348; № 52. 2001. С. 409–410.

¹ См.: Фейнберг А. И. Заметки о «Медном всаднике» / Сост. М. Фейнберг. М., 1993.

ской культурой вообще. Казалось бы, судьба предначертана изначально. Но... В итоге — «черновая» переводческая работа и лишь несколько собственных статей, при жизни автора так и не увидевших свет. Не собрался. И не хотел, сторонился участия в идеологизированной литературно-журнальной суеде. Но не хотел и уезжать. Получилось по Баратынскому: смерть — «разрешенье всех цепей». Увы, нередкий биографический сюжет...

Что вошло в книгу? Четыре небольшие работы, очень разные по тематике, научному жанру, методике. Две из них посвящены Пушкину. «Заметки о «Медном всаднике»» (давшие название всему сборнику) содержат ряд любопытных наблюдений над текстом поэмы, а в центре работы — одно из характерных для Пушкина «странных сближений». Оказывается, в биографии историка И. И. Голикова, автора «Деяний Петра Великого» (Пушкин изучал и конспектировал этот труд), был эпизод, когда он, освобождённый из тюрьмы по случаю открытия памятника Петру в Петербурге (7 августа 1782 года) упал перед монументом на колени. В черновиках же пушкинской поэмы есть строки: «[Он <?> перед царским] истуканом // Стал на колени» (V, 479). «Если можно так выразиться, — замечает А. Фейнберг, — здесь-то мы и видим социологию творчества Пушкина». И далее исследователь обыгрывает эту неожиданную параллель. Судьба голиковского рода (купцы, благодаря Петровским реформам добившиеся высокого положения в обществе) оказывается прямо противоположной судьбе когда-то знатного, а затем захиревшего дворянского рода Евгения. В итоге получается, что «Евгений в ключевой сцене поэмы наследует от Езерского (героя незавершённой пушкинской поэмы — *А. К.*) его историческое и социальное положение, а от Голикова — место действия и общий архитектурный и временной фон событий». Наверное, эта гипотеза может вызвать возражения, ибо неизвестно, обратил ли Пушкин внимание на этот факт голиковской биографии. Но даже если и не обратил — сама историческая типология у А. Фейнберга уже любопытна. Вторая, совсем маленькая заметка — «Пора, мой друг, пора!..» — представляется более точной и убедительной. А. Фейнберг высказывает версию, что это известное незавершённое пушкинское стихотворение посвящено не Наталье Николаевне, как принято считать с лёгкой руки Бартенева, а... Павлу Нащокину. В самом деле, контекст пушкинских высказываний, переписки этой поры делает такую атрибуцию вполне вероятной. Конечно, аргументация могла бы быть более развёрнутой, если бы автор готовил статью к печати, но сама идея, кажется, верна...

А. Фейнберг был не только литературоведом, о чём свидетельствует второй — лингвистический — блок материалов сборника. Здесь воспроизведена его дипломная работа «Проза Толстого и Хемингуэя: Стилистическая функция иноязычия в художественном тексте» и примыкающий к ней этюд «О Джойсе и Набокове». Не будем вдаваться в лингвистические тонкости; думается, здесь важнее другое — сам подбор имён. Не знаем, от самого автора или от научного руководителя исходила «дипломная» тема, но вольно или невольно она показательна и для исследователя, и опять-таки для его поколения: с одной стороны, Толстой — российская духовная «почва», опора (в «застойное» время он под-

держивал многих), с другой — популярный в шестидесятые Хемингуэй, символ новых веяний, новой литературной эпохи. «О Джойсе и Набокове» и не говорим: тогда эти имена были не только неортодоксальны, но и «вызывающи». Сам факт изучения их творчества значил уже много.

Может быть, выход этого небольшого сборника и не стал крупным событием в нашей филологии. Но главная ценность — и цельность — книги всё же в другом: она — память о талантливом человеке, о его драматичной судьбе, наконец, об эпохе, уже ставшей историей.

2

Название другой небольшой книжки, любовно составленной и изданной друзьями покойного горьковского литературоведа Евгения Хаева (1951–1983)², может показаться странным, но только не тем, кто бывал на ежегодных Болдинских чтениях и знал лично (или хотя бы по рассказам ветеранов Чтений) молодого талантливого исследователя, неизменно «заводившего» научную аудиторию смелыми и спорными гипотезами. Для выпускника горьковского истфила, работавшего, однако, не на истфиле, а то завлитом в театре, то вовсе в санпросвете, — Болдино было духовной родиной, «почвой и судьбой», как сказал бы один из героев его штудий, чьей «Теме с вариациями» Хаев посвятил статью «Проблема композиции лирического цикла». И она, и две статьи о «ночном цикле» Тютчева вошли в посмертный сборник, но его сердцевину составляют печатавшиеся в своё время в «Болдинских чтениях» и других изданиях работы о Пушкине — его творчеством Хаев занимался более всего.

Пушкина он читал сквозь призму Бахтина. Для филологической молодёжи 1970-х годов Бахтин был, как сейчас говорят, знаковой фигурой. Приверженность его идеям автоматически означала неприятие социологического подхода, господствовавшего в официозном литературоведении. Именем Бахтина, как паролем, перекликались «свои». Так вот, увлечённый его трудами исследователь трактовал, например, «Домик в Коломне» как воплощение «карнавала», а в произведениях «онегинского круга» (Хаев удачно придумал такое определение для «Графа Нулина», «Езерского», «Осени» и других пушкинских сочинений 1820-х–30-х годов) искал «диалог» и «хронотоп». С ним спорили, он горячо отстаивал свой подход. Помнится, на Чтениях 1981 года — единственных, где наши с ним пути пересеклись (для меня это был первый приезд в Болдино, а для него последний или предпоследний), — в коридоре местного Дома колхозника, превращённом в импровизированную курилку, один маститый пушкинист сказал ему: «Хороший у тебя, Женя, был сегодня доклад. Но неправильный». Здесь хочется переставить слова: неправильный, но хороший. Хороший — ибо талантливый и живой. Но неужели и впрямь «неправильный»?

В статьях Евгения бахтинские концепции, пожалуй, срабатывали. Во всяком случае, выглядело всё логично. Но вот последователь Бахтина, разбирая в статье 1977 года «Домик в Коломне» и интуитивно ощущая скрытую пародий-

² См.: Хаев Е. С. Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспом. / Сост. Г. Л. Гумённая, В. С. Листов. Ниж. Новгород, 2001.

ность поэмы, останавливается перед не ясной ему конкретной «направленностью пародии». Мол, неясно — и не надо. И значит, авторская «многоплановая ирония напоминает скорее о народно-смеховой традиции, чем о литературной пародии пушкинского времени» (с. 14). Понятно, что дальше вместо поиска конкретного пародийного смысла нам предложат анализ по Бахтину. А между тем спустя всего три года произошло то, что должно было рано или поздно произойти: в очередном выпуске «Болдинских чтений» появилась статья С. А. Фомичёва, где пушкинская поэма была убедительно рассмотрена как своеобразная пародия на «Освобождённый Иерусалим» Т. Тассо. Это не лишило статью Хаева присущих ей блеска и изящества, но быстро сделало её «событием вчерашнего дня».

Мне кажется (да не сочтут мои слова кощунством), что Евгений оказался в творческом выигрыше, не успев выпустить (или не сумев «пробить») задуманный им сборник пушкинских текстов под условным названием «Деревня» (связанные с ним подготовительные материалы в нижегородское издание тоже вошли). В большой работе швы и нестыковки стали бы ощутимее, бросались в глаза. Здесь было бы трудно обойтись без натяжек. Скажем, что включил бы составитель в раздел «Зимние идиллии», предполагавшийся в книге? Неужели «Зимнее утро», на деле довольно далёкое от идиллического жанра?..

Но всё же горько сознавать, что хаевского «деревенского» Пушкина читатели и исследователи так и не получили, что не сбылось задуманное, что смертельный недуг унёс жизнь молодого учёного, о котором в мемуарном разделе книги тепло вспоминают его друзья и коллеги. Одному из авторов этого раздела, И. Л. Альми, судьба покойного пушкиниста напомнила «о старых литературных мифах» — о ранней смерти Андрея Тургенева, Дмитрия Веневитинова... Евгений Хаев, его короткая жизнь и безвременная кончина — неотъемлемая часть «болдинского мифа». Дневные чтения и ночные бдения в пушкинской усадьбе под хаевскую гитару и под пение песен любимого им Окуджавы было способом духовного противостояния глухому безвременью позднего «застоя». Ныне участники чтений много и охотно вспоминают об этом, и благодаря вполне понятной примеси ностальгии фигура Евгения Хаева получает особый романтический ореол.

«...ЗАНИМАТЬСЯ НАУКОЙ ПО-ПИСАТЕЛЬСКИ»

*Штрихи к портрету Михаила Строганова — пушкиниста и человека**

Писать о Строганове-пушкинисте трудно. Потому что он сам о себе уже написал — в предисловии к сборнику своих избранных пушкиноведческих статей. Исследователь сразу признаётся, что «принадлежит к питерской (в смысле, конечно, — пушкинодомской — А. К.) школе отечественного пушкиноведения» и что ему присущи «все достоинства и недостатки этой школы: позитивизм, фактографичность и бесполётность» как следствие опасения «жонцептуализма»

в науке»³. Пушкинодомская традиция в трудах Строганова, конечно, налицо. Она заметна даже в оформлении процитированного сборника, где после названий статей стоят непереносимые точки, до боли знакомые каждому пушкинисту «питерской школы»: такие точки после названий произведений есть в «большом» академическом собрании сочинений поэта. Это пушкинисты «московской школы», любящие ныне порассуждать о Пушкине православном и о матерях важных, могут обойтись без «большого» академического, со всеми его черновиками и вариантами; «питерские» — не могут. Кстати, шрифт на титульном листе строгановской книжки тоже стилизован не то под это издание, не то под довоенный «Временник Пушкинской комиссии». И эта стилизация — знаковая.

Наш герой действительно умеет и любит работать с источниками, восстанавливать факты биографии поэта, реконструировать творческую историю его текстов... Между тем сам Строганов неспроста поиронизировал насчёт «позитивизма» и «бесполётности» и, как бы в пику своей же научной школе, завершил предисловие к книге мыслью о том, что «роль исследователя не сводится к простому установлению факта, но включает в себя (хочет он этого или нет) создание новой версии якобы факта» и что «наука выигрывает, когда мы будем заниматься ею по-писательски». Одна из внешних примет такого «писательского» подхода к собственным штудиям — характерные постскриптумы типа «Из истории этой статьи» с какими-нибудь околонучными, даже житейскими деталями (см. ниже).

Парадокс? Может быть — тем более что сам автор вполне «по-писательски» не стал расшифровывать эту загадочную фразу. Мол, думайте сами. Что ж, попробуем хотя бы приблизиться к пониманию того, какая новая версия «факта» по имени Пушкин предложена нам в трудах пушкиниста и писателя Строганова. А выделить в кругу чрезвычайно широких научных интересов филолога (от Новикова и Львова до Ахматовой и Кибилова) именно Пушкина позволяет бесспорное центральное место, занимаемое Александром Сергеевичем в творческом сознании Михаила Викторовича. Это видно уже по количеству посвящённых ему публикаций, не говоря уже о личном — а точнее, *личностном* — предпочтении.

Итак, несколько субъективных штрихов к портрету Строганова-пушкиниста.

Первое. Строганов пишет, что исследователь, предлагая своё прочтение материала, «в той или иной степени сознательно мифологизирует установленный им факт». Он сам тоже мифологизирует. Дело в том, что он склонен видеть в Пушкине некое законченное целое, завершение которого естественным образом подоспело к январю 1837 года. Эволюция Пушкина оказывается центростремительной, идущей неизменно по восходящей. И в этом действительно отличие Строганова от других пушкинистов питерской школы — в том числе и от несо-

* *Впервые*: Литература и человек: (Писатели, читатели, филологи): Сб., посв. 55-летию проф. М. В. Строганова. Тверь, 2007. С. 213–218.

³ *Строганов М.* От автора // Строганов М. О Пушкине: Статьи разных лет. Тверь, 2004 (на тит. листе — 2003). С. 3. Далее ссылки на это издание не оговариваются.

менно близкого ему по духу С. А. Фомичёва, автора не раз упоминаемой им монографии «Поэзия Пушкина. Творческая эволюция» (1986).

Например, рассматривая в статье «Пушкин и Мадона» «характер отношений Пушкина к женщине» и «духовный облик самого поэта в его развитии», Строганов последовательно анализирует с этой точки зрения «Гавриилиаду», «Бахчисарайский фонтан», цикл стихов, связанных с Анной Керн. Далее следует параграф под названием «Поиск идеала», и вот идеал, наконец, обретён — это «чистейшей прелести чистейший образец», то есть адресат сонета «Мадона», Н. Гончарова. По мнению исследователя, сонет противопоставлен посланию «Я помню чудное мгновенье...»: «Гений чистой красоты ещё не был мадонной — не было ребёнка. Поэтому героиня стихотворения 1830 г. — это возлюбленная-мать».

Другой пример — анализ одного из самых поздних пушкинских стихотворений — «От меня вечер Леила...» Написанное под занавес творческой судьбы поэта, оно обязательно должно быть каким-то важным его итогом. Так и получается: оно, по мнению пушкиниста, представляет собой «третий этап... этических поисков» художника, когда он «синтезирует достижения двух предшествующих этапов», содержащих 1) циклическое и 2) биографическое понимание отмеренного человеку времени. «И в отчётливом проявлении этого пушкинского завоевания — основное значение стихотворения».

Следы такого понимания ощущаются и в других строгановских статьях о Пушкине — например, в статье о соотношении стиха и прозы («Конечно, он нашёл эту форму не сразу. И поначалу его прозаические фрагменты в стихотворных текстах были действительно планами <...> Но он очень скоро стал преодолевать эту тенденцию») или, подспудно, в статье о «Песнях западных славян», где пушкинский цикл трактуется как своеобразная кульминация поэтического диалога с Адамом Мицкевичем о судьбах славянства.

Сам по себе подход к Пушкину как нечто *синтезировавшему, преодолевшему, завоевавшему*, конечно, уязвим: легко возразить, что Пушкин умер относительно молодым человеком, «в середине своего великого поприща», что у него были литературные планы, и так далее. Или что биографический подход к лирике, к теме Мадоны не учитывает того обстоятельства, что Н. Гончарова в 1830 году — пока не только не мать, но даже ещё и не жена. Но в то же время нельзя не признать, что по отношению к Пушкину такая мифологизация творческого пути, пожалуй, более уместна, чем по отношению к другим русским писателям, не дожившим до старости. Ибо он свою главную задачу выполнил — заложил основу для всех жанров новой русской литературы, дал ей (литературе) тот синтез, из которого выйдет потом анализ русской жизни в классике середины века. «Попробуйте Пушкина в сороковые представить живущим и пишущим прозу...» (А. Кушнер). Не получается представить. Может быть, потому не получается, что Пушкин написал только то, что написал, а чего не на-

писал — того и не написал. Зато завершённость и центростремительность — цельно и красиво, а это в нашем писательском деле вещь не последняя.⁴

Второе. Строганов не просто пушкинист, он — пушкинист-краевед. Ну подумаешь, что тут особенного? Особенное то, что он пушкинист-филолог и при этом краевед. Пушкинским краеведением занимались и занимаются многие, но им совершенно не занимаются профессиональные филологи. Тут имеет место цеховая разобщённость: одни пишут про аллюзии и дискурсы, а другие — про приезд Пушкина туда-то в таком-то году. Как правило, вторые — люди, не имеющие филологического образования, во всяком случае филологией не занимающиеся, в лучшем случае — музейщики, а то и попросту отставные подполковники. Так вот, Строганов — единственный, насколько мне известно, филолог, систематически занимающийся пушкинским краеведением. В основном, конечно, тверским (но не только — см., например, его статьи о московских ассоциациях «Онегина»). И в этом смысле Твери повезло, потому что о «тверском» Пушкине пишет не дилетант, а филолог самой высокой квалификации. Я вообще убеждён, что литературное краеведение по-настоящему сильно тогда, когда оно ещё и филологическое, то есть усилено анализом текста.

Именно так Строганов и пишет. В сборнике «О Пушкине» этому жанру принадлежат несколько статей. Стилизованное название одной из них лучше всего характеризует суть его исследовательской манеры в таких случаях: «О том, как Гаврила Пушкин сжёг Погорелое Городище, а Александр Пушкин написал об этом». Вот именно: самое главное в том, как «Александр Пушкин написал об этом». Без этого краеведческие факты сами по себе остаются сухими фактами и лишаются той прелести, которую наполняет их живое слово поэта Пушкина (и писателя Строганова).

Понятно, что такие работы сближаются с культурологической методикой, и это расширяет возможности анализа. Например, в комментарии к пушкинским строкам «Хоть вампиром именован я в губернии Тверской» Строганов вышел на уровень проблемы читателя (которой он, с лёгкой руки своего первого научного руководителя Г. Н. Ищука, занимается с первых лет своей творческой биографии), проблемы характерного для пушкинской эпохи жизнестроения по знаменитым литературным образцам (Вампир здесь, как показал Строганов, — вовсе не какой-нибудь упырь болотный, а «пожиратель женских сердец», герой устной новеллы Байрона, записанной и изданной Дж. Полидори). Особенно это важно для провинциального читательского сознания; вспомним хотя бы Татьяну Ларину и круг её чтения.

Автору этих строк посчастливилось проехаться со Строгановым по пушкинским (а также и львовским, и бакунинским...) местам Тверской губернии и слышать его научные сюжеты не только в университетских аудиториях, но и в дружеском общении «на месте событий». Это дорогого стоит — узнать о преемственности пушкинского «Романа в письмах» по отношению к «берновским» произведениям М. Н. Муравьёва прямо в Бернове, где всё вокруг — живая ил-

⁴ Автор должен сознаться, что и сам отдал дань такому подходу — правда, на материале творчества другого поэта. См.: Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творч. эволюция. Изд. 3-е, перераб. Воронеж, 2013.

люстрация к рассказу. Поэзия усадебной жизни Строганову вообще очень близка: он даже писал специально о «сиренях» и «акациях». И как не согласиться с тверским пушкинистом, воскликнувшим в финале своей статьи о «романах в письмах» вслед за самим Пушкиным: «О нет, вовек не преставал молить благоговейно вас, божества домашние».

Третье. Особое место Строганова в нашем пушкиноведении заключается ещё в том, что он занимает нишу, можно сказать, пушкиниста-раблезианца. В том смысле, что в его работах значительное место уделено тематике еды и питья, а также «телесного низа». Он сам — человек, и ничто человеческое ему не чуждо. Но так сказать можно о любом из нас, а вот изящно говорить и писать на эти темы дано не каждому. Кто ещё умеет так органично и артистично употреблять ненормативную лексику в цитатах в ходе доклада? Только Строганов, больше никто! Другие будут стесняться, краснеть, и получится в итоге неуклюже и вульгарно.

Естественно, пушкинист такого склада не мог обойти в своём научном творчестве эротическую тему. Достаточно назвать подготовленное им научное издание поэмы «Гавриилиада»⁵, вспомнить некоторые статьи. Например, статья о поэтическом отражении внешности Пушкина «Но это зеркало мне льстит...» (очень естественный для исследователя ход, ибо лицо — тоже тело) завершается этюдом о «похабном» стихотворении «Знать хотите, господа...», которое исследователь атрибутирует Пушкину, предлагая «преодолеть ненужное в данном (как и в любом) случае лицемерие и включать стихотворение в собрание сочинений поэта». Пусть эротический подтекст в его работах может порой показаться и спорным. Вот что пишет он, скажем, о сцене «Ночь. Сад. Фонтан» в «Борисе Годунове»: «Марина Мнишек, перед тем как отдаться самозванцу, искушает его и вырывает у него признание в том, что он незаконный наследник престола». *Перед тем как отдаться самозванцу* — это, пожалуй, перебор, хотя чисто логически, конечно, всё так и есть (со временем-то всё равно отдалась), да и вообще очень «по-строгановски» звучит. Между тем можно подумать, что у Пушкина за этими словами последует интимная сцена. Но Марина-то ведёт себя в этой сцене очень сдержанно, даже строго, и интимная близость обещана самозванцу лишь в относительном будущем: «...пока твоя нога // Не оперлась на тронные ступени, // Пока тобой не свержен Годунов, // Любви речей не буду слышать я. (*Уходит.*)» (VII, 65).

Что касается еды-питья и вообще быта, то назовём хотя бы некоторые статьи для «Онегинской энциклопедии», написанные Строгановым единолично или в соавторстве с коллегами и учениками: «Варенье», «Вино», «Вода (брусничная, яблочная)», «Грибы», «Жаркое», «Капуста», «Котлета», «Кофе», «Кушанье», «Почечуй», «Рюмка», «Скотный двор», «Смородина», «Газы»... Разумеется, писал он для этого издания не только о еде, посуде и здоровье — писал ещё и о Грибоедове, Корсаре, Регуле... Но не случайно же столько «бытовых» тем он забрал себе! Он знает толк в этих вещах, неравнодушен к хорошим напиткам и блюдам, ценит бытовой комфорт (таков наш организм!), и мы же

⁵ См.: Пушкин А. С. Гавриилиада: Поэма / Подгот. текста и коммент. М. В. Строганова. Тверь, 2000.

помним: «вовек не преставал молить вас, божества домашние». И если бы не его научная и просто человеческая энергия, он мог бы показаться Аристиппом нашего пушкиноведения. И в этом смысле он как бы адекватен своему герою, который, хотя и был тоже чрезвычайно подвижен, но ведь ценил и воспевал же или хотя бы просто упоминал все эти бытовые явления. Пушкин умел находить высокое в «низком»; Строганов как никто другой из пушкинистов ценит это в поэте — ценит не на словах, а на деле: он об этом *пишет*.

Не удивительно, что работы филолога-писателя порой сопровождаются лирическими отступлениями из собственной жизни, и эти отступления имеют как раз бытовой характер, связанный, как правило, с выпивкой. Вот пример: «Дело было в 1989 г. в Гурзуфе на Первой Крымской Пушкинской конференции <...> Мы сидели втроём: В. А. Кошелев <...>, Е. Н. Строганова и автор этих строк. Мы пили водку». Или: «29 марта 1995 года, когда мы с С. А. Фомичёвым и В. А. Кошелевым на Гоголевском бульваре пили пиво, я сообщил им тот сюжет, что вскоре был опубликован...» и так далее⁶. Вот это (здесь мы согласимся с рецензентом книги «О Пушкине» в восьмидесятом номере «НЛО») — по-писательски! Нужно ли приводить в качестве доказательств многочисленные цитаты из стихов Пушкина и поэтов его круга, воспевавших дружеские застолья, в которых рождались многие сюжеты и произносились многие откровения, столь драгоценные ныне «для тех, кто понимает».

...Летом 1990 года мы сидели на кухне у Строгановых, живших тогда ещё не в переулке Трудолюбия, а в посёлке Химинститута (ну и везло же им всегда с адресами!). Была эпоха жуткого дефицита и «талонной системы». Мы, однако, пили коньяк. Строганов рассказывал мне о своей новой догадке: издательские примечания в альманахе «Северные Цветы на 1832 год» — пушкинские тексты. Другой бы, пожалуй, попридержал идею «при себе», не стал бы раскрывать карты до публикации или хотя бы до выступления с научным докладом. Но не таков Строганов. Щедро делиться находками — это для него **четвёртое**. И пожалуй, главное.

⁶ Строганов М. В. Ещё о литературной позиции Грибоедова // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичёва. Новгород, 1997. С. 180.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

- Адели («Играй, Адель...») 55
Александр Радищев, статья 9, 39-40, 49, 75, 127-130, 133-138, 207
Андрей Шенье («Меж тем, как изумлённый мир...») 148
<Арап Петра Великого>, роман 105-110
- <Байрон>, статья 48
<«Бал» Баратынского >, набросок статьи 37-41, 47-49, 129, 134
<Баратынский>, набросок статьи 41-49, 129, 134
<Баратынскому> («О ты, который сочетал...») 45
Баратынскому. Из Бессарабии («Сия пустынная страна...») 36
Батюшкову («В пещерах Геликона...») 69
Бахчисарайский фонтан, поэма 67-70, 76, 211, 254
«Беги, сокройся от очей...» см. Вольность
«Безумных лет угасшее веселье...» см. Элегия
Бесы («Мчатся тучи, вьются тучи...») 171, 247
Борис Годунов, трагедия 7-8, 11, 35, 95-101, 114-117, 119, 121, 163, 256
Бородинская годовщина («Великий день Бородина...») 153
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» 247
- «В глуши, измучась жизнью постной...» см. <Из письма к Вяземскому>
«В древние времена...», заметка 125-126
«В крови горит огонь желанья...» 74
«В лесах, во мраке ночи праздной...» см. Соловей и кукушка
«В начале жизни школу помню я...» 92, 235
«В пещерах Геликона...» см. Батюшкову
«В сиянии и в радостном покое...» см. Эпитафия младенцу
«В славной, в Муромской земле...» 76
«В степи мирской, печальной и безбрежной...» 69
«[Вдали тех пропастей глубоких...]» 86
«Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...» 62-63, 76-77
«Великий день Бородина...» см. Бородинская годовщина
«Вертоград моей сестры...» 74
Вечера на хуторе близ Диканьки, заметка 90
«Вечерняя заря в пучине догорала...» см. Наполеон на Эльбе
<Влюблённый бес>, план повести 86-87
«...Вновь я посетил...» 210
«Воды глубокие...» 72-77
<Возражение на статьи Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина»> 36, 92
Вольность («Беги, сокройся от очей...») 25, 215
Вольтер, статья 9, 39, 48-49, 75, 129-130, 133-134
Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день...») 37

Воспоминания в Царском Селе («Навис покров угрюмой ночи...») 25, 148, 150
«Вот перешед чрез мост Кокушкин...» см. <На картинки к «Евгению Онегину»
в «Невском альманахе»>

Гавриилиада, поэма 74, 185-187, 254, 256

«Где слёз во мраке льются реки...» см. «[Вдали тех пропастей глубоких...]»

Герой («Да, слава в прихотях вольна...») 181

<Гнедичу> («С Гомером долго ты беседовал один...») 8, 10-11, 158-159

Граф Нулин, поэма 140, 163, 251

«Да, слава в прихотях вольна...» см. Герой

19 октября («Роняет лес багряный свой убор...») 210

Дельвиг, статья 48

<Дельвигу> («Мы рождены, мой брат названный...») 27, 43-44

Денница, Альманах на 1830 год..., рецензия 129

Джон Теннер, статья 129, 133

Домик в Коломне, поэма 46, 251

Дориде («Я верю: я любим; для сердца нужно верить...») 62

«Духовной жаждою томим...» см. Пророк

Евгений Онегин, роман в стихах 6-8, 12-32, 36, 46, 61, 70, 75-76, 78-81, 92-93,
108-109, 117, 196-208, 251, 255-256

Езерский, поэма 97-98, 100, 168, 250-251

«Ещё одной высокой, важной песни...» 256-257

«Забудь, любезный мой Каверин...» см. К Каверину

Заздравный кубок («Кубок янтарный...») 55

<Заметки по русской истории> 120, 128-129

Зимнее утро («Мороз и солнце; день чудесный!...») 202, 248, 252

«Зорю бьют... из рук моих...» 91-92

«И дале мы пошли — и страх обнял меня...» 86, 92

«Играй, Адель...» см. Адели

(Из Пиндемонта) («Не дорого ценю я громкие права...») 24, 154, 181, 196, 215-
216, 224

<Из письма к Вяземскому> («В глуши, измучась жизнью постной...») 60

Из Barry Cornwall («Пью за здоровье Мери...») 55, 202

История Петра 64, 108, 121-122

К*** («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...») 53

К*** <Керн> («Я помню чудное мгновенье...») 183, 189-190, 254

К Баратынскому («Стих каждый в повести твоей...») 35

К вельможе («От северных оков освобождая мир...») 235

К Каверину («Забудь, любезный мой Каверин...») 128

К морю («Прощай, свободная стихия!..») 148, 164-165
 К Наталье («Так и мне узнать случилось...») 105-106
 К портрету Вяземского («Судьба свои дары явить решила в нём...») 151-152
 К портрету Чаадаева («Он вышней волею небес...») 154
 Кавказский пленник, поэма 16, 34
 «Как ныне собирается вещей Олег...» см. Песнь о вещем Олеге
 Каменный гость, драма 53
 Капитанская дочка, роман 76-77, 110, 137, 155-156, 171, 246
 Клеветникам России («О чём шумите вы, народные витии?..») 153
 «Князь Шаликов, газетчик наш печальный...» см. <Эпиграмма на Шаликова>
 «Когда для смертного умолкнет шумный день...» см. Воспоминание
 «Кубок янтарный...» см. Заздравный кубок

Мадона («Не множеством картин старинных мастеров...») 254
 Медный всадник, поэма 62-64, 76-77, 97, 100, 108, 110, 163-173, 196, 198-199, 213, 249-250
 «Меж тем, как изумлённый мир...» см. Андрей Шенье
 Метель, повесть 171
 «Мнение митрополита Платона о Дм.<итрии> Сам.<озванце>...», заметка 111-122
 «Мороз и солнце; день чудесный!..» см. Зимнее утро
 «Москва была освобождена Пожарским...», заметка 121
 Моцарт и Сальери, драма 100, 219, 222
 Моя родословная («Смеясь жестоко над собратом...») 97
 «Мчатся тучи, вьются тучи...» см. Бесы
 «Мы рождены, мой брат названный...» см. <Дельвигу>

«Н. избирает себе в наперсники...», план повести 94
 На выздоровление Лукулла («Ты угасал, богач молодой!..») 83-84
 «На днях прочитал я новый роман Лажечникова...», набросок статьи 84
 «На Испанию родную...» 93, 142
 <На картинке к «Евгению Онегину» в «Невском альманахе»> («Вот перешед
 чрез мост Кокушкин...») 198
 «Навис покров угрюмой ночи...» см. Воспоминания в Царском Селе
 «Надеждой сладостной младенчески дыша...» 201
 <Надпись к воротам Екатерингофа> («Хвостовым некогда воспетая дыра...») 57-65

Наполеон на Эльбе («Вечерняя заря в пучине догорала...») 148
 «Напрасно я бегу к сионским высотам...» 249
 «Начнём ab ovo: Мой Езерский...» см. Родословная моего героя
 «Не дай мне бог сойти с ума...» 201
 «Не множеством картин старинных мастеров...» см. Мадона
 «Не пой, красавица, при мне...» 55
 «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» 180

- Нереида («Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду...») 56
 Несколько слов о мизинце г. Булгарина и прочем, статья 120
 «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» см. К***
 «Ночной зефир...» 50
 «Ну, послушайте, дети: жил-был в старые годы...» 120
- <О драмах Байрона> 8
 <О народной драме и о драме «Марфа Посадница»> 8, 99
 О народном воспитании, записка 137
 О ничтожестве литературы русской 63-64
 <О поэтическом слоге> 23
 <О приказах> 124-125
 <О соколиной охоте>, выписки 124
 «О ты, который сочетал...» см. <Баратынскому>
 «О чём шумите вы, народные витии?..» см. Клеветникам России
 Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико, рецензия 74
 «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...» см. Осень
 «Он вышней волею небес...» см. К портрету Чаадаева
 Опровержение на критики 19
 Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений 43
 Осень («Октябрь уж наступил — уж роща отряхает...») 224, 251
 «От меня вечер Леила...» 254
 «От северных оков освобождая мир...» см. К вельможе
 Отрывки из писем, мысли и замечания 92, 129, 131-135, 138
 <Отрывок из воспоминаний о Дельвиге> 48
 Отрывок из письма к Д. 70
- «Перед гробницею святой...» 149, 154
 Песни западных славян, цикл 193-194, 254
 Песнь о вещем Олеге («Как ныне собирается вещей Олег...») 183, 189, 201
 <«Песнь о полку Игореве»>, статья 39, 75, 129
 Пиковая дама, повесть 86
 Пир во время чумы, драма 76
 Письмо к издателю 155
 <Письмо к издателю «Московского вестника»> 95, 101
 Повести покойного Ивана Петровича Белкина 33
 (Подражание италиянскому) («Как с дерева сорвался предатель ученик...») 86, 109
 «Подъезжая под Ижору...» 255
 «Пока супруг тебя, красавицу младую...» 68, 76
 Полководец («У русского царя в чертогах есть палата...») 38, 74-75, 96, 134, 139-162
 Полтава, поэма 46, 101, 110, 142
 «Пора, мой друг, пора! [покоя] сердце просит...» 76, 250

Послание Дельвигу («Прими сей череп, Дельвиг, он...») 23, 80-83
 Похоронная песня Иакинфа Маглановича («С богом, в дальнюю дорогу!...»; из цикла «Песни западных славян») 193
 Поэт и толпа («Поэт по лире вдохновенной...») 34-35, 240
 «Поэт! не дорожи любовью народной...» *см.* Поэту
 «Поэт по лире вдохновенной...» *см.* Поэт и толпа
 Поэту («Поэт! не дорожи любовью народной...») 38, 238-239
 Признание («Я вас люблю, — хоть я бешусь...») 53, 55
 «Прими сей череп, Дельвиг, он...» *см.* Послание Дельвигу
 <Программа автобиографии> 120
 Пророк («Духовной жаждою томим...») 236, 245-246
 «Прощай, письмо любви! прощай: она велела...» *см.* Сожжённое письмо
 «Прощай, свободная стихия!..» *см.* К морю
 Путевые записки 1829 г. *см.* Путешествие в Арзрум
 Путешествие в Арзрум, очерк 66-67, 70-71, 95, 103
 <Путешествие из Москвы в Петербург>, статья 46, 127, 133
 «Пью за здравие Мери...» *см.* Из Barry Cornwall

 «Развратник радуясь клеветает...» 83-87
 «Ревёт ли зверь в лесу глухом...» *см.* Эхо
 Рифма («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пенея...») 50, 54
 Родословная моего героя («Начнём ab ovo: Мой Езерский...») 95, 97-98, 100
 Родриг («Чудный сон мне Бог послал...») 93, 146
 <Роман в письмах> 255
 «Роняет лес багряный свой убор...» *см.* 19 октября
 Руслан и Людмила, поэма 26-27, 56, 74, 183, 187-189

 «С богом, в дальнюю дорогу!..» *см.* Похоронная песня Иакинфа Маглановича
 «С Гомером долго ты беседовал один...» *см.* <Гнедичу>
 «Сей белокаменный фонтан...» 66-71
 «Сия пустынная страна...» *см.* Баратынскому. Из Бессарабии
 Сказка о попе и о работнике его Балде 187
 Сказка о царе Салтане... 6, 187
 Словарь о святых..., рецензия 129
 «Смеясь жестоко над собратом...» *см.* Моя родословная
 Сожжённое письмо («Прощай, письмо любви! прощай: она велела...») 180
 Соловей и кукушка («В лесах, во мраке ночи праздной...») 37
 <Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина> 46, 49
 «Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду...» *см.* Нереида
 «Стих каждый в повести твоей...» *см.* К Баратынскому
 <Стихотворения Евгения Баратынского> 1827 г., набросок статьи 34-37, 47-49, 62, 129, 134
 «Сто лет минуло, как тевтон...» 93
 Странник («Однажды странствуя среди долины дикой...») 74-75, 134

«Судьба свои дары явить решила в нём...» см. К портрету Вяземского
«Сын казненн.<ого> стрельца...», план повести 107

«Так и мне узнать случилось...» см. К Наталье
Талисман («Там, где море вечно плещет...») 180

«Там, где море вечно плещет...» см. Талисман

Тень Баркова, поэма 60

Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов, статья
117, 121

«Ты богат, я очень беден...» см. Ты и я

Ты и я («Ты богат, я очень беден...») 60

«Ты угасал, богач молодой!..» см. На выздоровление Лукулла

«У русского царя в чертогах есть палата...» см. Полководец

«Фонтан любви, фонтан живой!..» см. Фонтану Бахчисарайского дворца
Фонтану Бахчисарайского дворца («Фонтан любви, фонтан живой!..») 68

«Хвостовым некогда воспетая дыра...» см. <Надпись к воротам Екатерингофа>
«Храни меня, мой талисман...» 176-177, 179-181, 184

Цыганы, поэма 7

«Чудный сон мне Бог послал...» см. Родриг

Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») 201

Эпитафия младенцу («В сиянии и в радостном покое...») 143

<Эпиграмма на Шаликова> («Князь Шаликов, газетчик наш печальный...») 44

Эхо («Ревёт ли зверь в лесу глухом...») 8

«Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня...» см. Рифма

«Я вас любил: любовь ещё, быть может...» 210

«Я вас люблю, – хоть я бешусь...» см. Признание

«Я верю: я любим; для сердца нужно верить...» см. Дориде

«Я здесь, Инезилья...» 50-56

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» 70-71, 192-193, 209-218, 236, 243

«Я помню чудное мгновенье...» см. К*** <Керн>

Table-talk, заметки 113

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

В Указатель не включены: Пушкин А. С.; вымышленные литературные и мифологические персонажи; имена собственные, если они являются частью названия учреждений или улиц

- Абельская Р. Ш. 174
Аблесимов А. О. 105-110
Абрамович С. Л. 84, 110
Агранович Е. Д. 190
Адамович Г. В. 243
Александр I 59, 95, 101, 140, 145-146, 165
Александрова М. А. 89, 160, 164, 174, 183, 203
Алексеев М. П. 22
Алексеева А. В. 174-176
Алексей Михайлович 124
Алешкевич А. А. 131
Альми И. Л. 252
Анна Иоанновна 85
Анненков П. В. 4, 9, 48, 51, 53, 89, 124, 147, 148, 232
Анненкова Е. И. 162
Анненский И. Ф. 199, 222
Антокольский П. Г. 183
Антоний (Храповицкий А. П.) 235
Антонова М. В. 188
Анчаров М. Л. 186-187
Арбутнот Д. 26
Арцимович О. В. 179
Арцыбашев Н. С. 102
Асоян А. А. 91-92
Ауслендер С. А. 110
Ахматова А. А. 21, 209, 253
- Багратион П. И. 143, 160-161
Багрицкий Э. Г. 212
Баевский В. С. 13, 30, 218
Баженов А. М. 247
Байрон Д. 8, 10, 17, 31, 38-39, 48, 75, 80, 132, 138, 235, 255-256
Бакунины 255
- Балаян Р. Г. 174-178, 184
Баранова М. А. 190
Баратынский Е. А. 5-6, 23, 25, 33-49, 61-62, 79-80, 129, 134, 201, 219-230, 250
Барклай-де-Толли М. Б. 139-143, 145, 147, 150, 153, 156
Барков И. С. 60
Бартенев П. И. 83, 124, 250
Батин Л. В. 144
Батюшков К. Н. 69, 148, 150
Бахтин В. С. 187-188
Бахтин М. М. 251-252
Бедный Д. 72
Белинский В. Г. 4, 9, 40, 52-54, 106, 110, 225, 233, 240-241
Беллизар Ф. М. 118
Белоногова В. Ю. 89, 155
Белоусов А. Ф. 77
Бенкендорф А. А. 121, 170
Бестужев (Марлинский) А. А. 56, 82, 98
Бетховен Л. 236
Бирон Э. И. 85
Благой Д. Д. 92, 109-110, 148, 169, 231
Блинова Е. М. 117
Блок А. А. 164, 167, 189, 214, 232, 238-240, 243, 246
Блудов Д. Н. 118
Богомоллов Н. А. 178, 189
Богуславский В. В. 96
Бойко С. С. 174, 202
Боккаччо Д. 187
Большухин Л. Ю. 89, 160
Бонди С. М. 33, 42-43, 45, 47, 84
Бочаров С. Г. 31, 42, 94, 110

- Бродский И. А. 164, 203, 209-213, 216-218, 223, 227
- Бродский Н. Л. 110
- Брут М. Ю. 154
- Брюллов К. П. 62
- Брюсов В. Я. 66-67, 83
- Буало Н. 44
- Булгаков С. Н. 235
- Булгарин Ф. В. 10, 35, 38, 44, 63, 78-80, 114-117, 121, 232
- Бунин И. А. 242
- Бунина А. П. 59
- Быков Д. Л. 196
- Вайль П. Л. 212
- Васильев Б. А. 142
- Вацуро В. Э. 10, 92, 131, 135-136, 153
- Вейнберг П. И. 167
- Великанова С. И. 58
- Веллингтон А. У. 143
- Венгеров С. А. 121
- Веневитинов Д. В. 252
- Венецианов А. Г. 157
- Вергилий П. М. 92
- Верстовский А. Н. 50
- Ветловская В. Е. 68
- Вигель Ф. Ф. 64-65
- Визель М. Я. 206-207
- Викторович В. А. 78, 88, 175
- Вильсон Д. 238
- Винокур Г. О. 96, 114
- Вишневецкий А. 96, 113, 115
- Владимир Святославич 152
- Воейков А. Ф. 9, 26
- Вознесенский А. А. 164, 167, 191, 219
- Волков Г. Н. 119
- Вольтер 4, 9, 39, 48, 75, 129-130, 133-134
- Волынский А. П. 85, 130
- Воронцова Е. К. 179-180
- Вульф А. Н. 80, 82, 95, 101, 144
- Высоцкий В. С. 164, 172, 183, 185-195, 220, 231, 247-248, 255
- Вяземский П. А. 4-5, 10, 20, 25-27, 33, 45, 53, 60, 79, 82-83, 118, 135-137, 151, 207
- Гаевский В. П. 59
- Галич А. А. 163-174
- Гандлевский С. М. 228
- Ганнибал А. П. 75, 105-110
- Гарт С. 26
- Гаспаров Б. М. 140
- Гаспаров М. Л. 201
- Гегель Г. В. Ф. 242
- Геккерн Л. 233
- Геккерны 174
- Гельвеций К. А. 127
- Гельфонд М. М. 220
- Гершензон М. О. 238, 244
- Гессен С. Я. 93
- Гёте И. В. 5, 10-11, 37-38, 92, 94, 201
- Гизо Ф. 22
- Гилельс Э. Г. 190
- Гиллельсон М. И. 64, 131
- Гинзбург Л. С. 163
- Гинзбурги 169
- Гиппиус В. В. 114, 235
- Глинка В. М. 146
- Глинка М. И. 50-56
- Глинка С. И. 140
- Глинка Ф. Н. 140
- Гнедич Н. И. 6, 8-10, 81-82, 158
- Гоголь Н. В. 4, 6, 9, 88-94, 149, 154-162, 233, 236
- Годунов Б. Ф. 99, 112-113, 118, 256
- Годунов Ф. Б. 125
- Гозенпуд А. А. 35
- Голенищев-Кутузов Л. И. 142, 156-157
- Голиков И. И. 250
- Голицын А. Б. 119
- Голицын С. Г. 54
- Голицына Е. И. 132

- Головин Н. Г. 123
 Головины 123
 Гольшев В. П. 209
 Гольденберг А. Х. 91, 161-162
 Гомер 5, 8, 10, 158-159
 Гончарова Н. Н. *см.* Пушкина Н. Н.
 Гораций К. Ф. 209, 212
 Гордин Я. А. 119, 210
 Горленко Н. В. 174
 Городецкий Б. П. 149
 Гофман М. Л. 42
 Грехнёв В. А. 149, 175
 Греч А. Н. 59, 62
 Греч Н. И. 38, 78-80
 Грибоедов А. С. 25, 183, 238, 256
 Громогласов И. М. 111
 Гуковский Г. А. 14, 16, 203
 Гумённая Г. Л. 175, 251
 Гуминский В. М. 155
- Давыдов Д. В. 143, 149
 Данжо Ф. 65
 Данилевский Р. Ю. 6
 Данте Алигьери 91-94, 205
 Дантес Ж. Ш. 190
 Дау (Доу) Д. 141, 144-145, 150, 157
 Дашков Д. В. 7
 Дельвиг А. А. 23, 41, 43, 47-48, 70,
 74, 80-83, 117, 208
 Дельвиг А. И. 80
 Дельвиг С. М. 81-83
 Державин Г. Р. 26, 36, 151, 158, 212,
 239
 Дерюгина Л. В. 94
 Джойс Д. 250-251
 Дмитриев И. И. 22, 24-28, 127, 136,
 151-152
 Дмитриева Е. Е. 160
 Дмитрий Иванович, царевич 112
 Дмитровский А. З. 151
 Добиаш-Рождественская О. А. 141
 Достоевский Ф. М. 9, 232-233, 238,
 243
 Дризен Н. В. 123
- Друбич Т. Л. 175
 Дружинин А. В. 232-233
 Дубровина И. М. 182
 Дыханова Б. С. 189
 Дьяконов И. М. 20
- Евтушенко Е. А. 191
 Екатерина II 129
 Елена Павловна, вел. княжна 141
 Елисавета-Луиза, жена прусского
 кронпринца 61
 Ерёмин М. П. 148
 Ермак Тимофеевич 97-98
 Ермолов А. П. 103
 Есаулов И. А. 248
 Есенин С. А. 191, 209, 245-249
 Ефремов П. А. 51, 83
- Жолковский А. К. 210
 Жук М. И. 180
 Жуковский В. А. 5, 9, 26, 36, 53-55,
 92, 157, 159, 165, 238, 241
- Завадовский П. В. 137
 Загвозкина В. Г. 47
 Загорный Н. Н. 52
 Загоскин М. Н. 93
 Зайцев Б. К. 236, 242
 Зайцев В. А. 171, 209
 Занд К. 135-136
 Захаров В. Н. 248
 Збруев А. В. 175
 Званцева Е. П. 86
 Зенгер Т. Г. *см.* Цявловская Т. Г.
 Зобин Г. С. 165
 Золотусский И. П. 89, 160
 Золотухина Н. М. 102
- Иван IV (Грозный) 95, 99-103, 112,
 125-126, 152
 Иванов А. А. 156
 Иванов Г. В. 244
 Измайлов А. Е. 80
 Измайлов Н. В. 72, 135, 147

- Ильин М. А. 144
Ильинская Н. 184
Ильф И. 189
Иов, патриарх 112
Ищук Г. Н. 255
- Калитин П. В. 111
Кант И. 192
Кантор В. К. 119
Карамзин Н. М. 6-8, 26, 29, 36, 99, 102, 115, 129, 131-138, 241
Карамзины 87, 135
Карелина А. М. 81-82
Карпов А. А. 34
Карпухина Ю. С. 165
Катенин П. А. 46, 49, 106, 134
Каховский П. Г. 63
Каченовский М. Т. 44, 132-133
Кваренги Д. 58
Кедров К. А. 24
Кезина Т. Н. 175
Керн (Маркова-Виноградская) А. П. 87, 254
Кибальник С. А. 10-11, 158
Кибиров Т. Ю. 178, 189, 230, 253
Киреевский И. В. 7, 9, 42, 129
Киселёв В. А. 52
Клепиков С. А. 140
Климент VIII, папа римский 113, 115
Клодт П. К. 168
Клюев Н. А. 226
Козаков М. М. 175, 178
Козлов В. П. 135
Козлов И. И. 54
Кока Г. М. 144
Конгрев В. 26
Константин Павлович, вел. князь 143
Корганов В. Д. 50-51
Корнилов Б. П. 246
Корнуолл Б. 202
Кочубей В. П. 57-58
Кошелёв В. А. 17, 257
- Краснов Г. В. 12, 150, 164, 175
Круа К. Е. 81-83
Крылов А. Е. 167-169, 174-175, 186, 188-189, 191-192
Крыстева Д. Н. 110
Кублановский Ю. М. 225-229
Кузнецов Ю. П. 214
Кузьмина Н. А. 196, 198-199
Кукольник Н. В. 52, 55-56
Куликов Ю. А. 188
Кумпан К. А. 64
Курбский А. М. 95-104
Курбский Д. А. 96
Кутузов М. И. 139-143, 145, 149, 160
Кушнер А. С. 83, 164, 171, 196-209, 213-218, 220-225, 227-229, 254
Кюхельбекер В. К. 5, 10-11, 24, 36, 60, 62, 92
- Лабрюйер Ж. 132
Лагарп Ф. С. 7
Лажечников И. И. 84-87, 93, 130
Лазарев В. Н. 144
Лапкина Г. А. 110
Ларошфуко Ф. 132
Лебедев Е. А. 219-221
Левин Ю. Д. 24
Левкович Я. Л. 64, 70, 101, 103, 131
Лежнев А. З. 131
Лекишвили С. С. 124
Ленгольд П. 51
Лермонтов М. Ю. 149, 153, 183, 191, 233, 236
Лжедмитрий I (Отрепьев Г.) 97, 111-116, 120, 256
Лжедмитрий II («Тушинский вор») 111, 113, 115-116
Ливанова Т. Н. 52
Листов В. С. 97, 107, 109, 170, 175, 251
Лифшиц М. А. 241-242
Лихачёв Д. С. 215
Ломоносов М. В. 36, 158, 211-212
Лосев Л. В. 220, 228-229

- Лотман Л. М. 11, 99
 Лотман Ю. М. 14, 19-20, 32, 62, 77-78, 89, 91, 97, 100, 136, 203, 233
 Лузянина Л. Н. 131, 133
 Лукина М. В. 176
 Львов Н. И. 253, 255
 Ляпина Л. Е. 217
- Мазепа И. С. 143
 Макарова И. А. 213
 Макаровская Г. В. 119, 147
 Макиавелли Н. 113
 Макогоненко Г. П. 28
 Мальчукова Т. Г. 37
 Мандельштам О. Э. 199
 Манн Ю. В. 93, 155, 159-160
 Маркович В. М. 175
 Маркс К. 237, 242
 Машинский С. И. 46
 Маяковский В. В. 191-192, 209, 245
 Медерский Л. А. 64
 Медриш Д. Н. 214
 Межов В. И. 50-51
 Мейлах Б. С. 158
 Мережковский Д. С. 231-234, 236, 238-239, 242
 Милонов М. В. 153
 Милорадович М. А. 57, 63-65
 Мильтон Д. 92, 94
 Михайловский-Данилевский А. И. 146
 Мицкевич А. 33, 93, 235, 254
 Мнишек М. 256
 Модзалевский Б. Л. 50-51, 54, 59, 81, 98, 106, 123, 128, 232
 Модзалевский Л. Б. 42, 66, 72, 93, 117
 Моисеева Г. Н. 123
 Мольер Ж. Б. 92, 94
 Монтень М. 131
 Моравский С. 65
 Мордовченко Н. И. 53-54
 Моцарт В. А. 100, 236
 Мстислав Удалой 97-98
- Муравьев М. Н. 26, 255
 Муравьев Н. М. 132-133
 Мурьянов М. Ф. 154
 Мусатов В. В. 245
 Мусин-Пушкин В. А. 70
 Мухина С. Л. 131-132
- Набоков В. В. 15, 31, 250-251
 Надеждин Н. И. 44
 Наполеон Бонапарт I 59, 79, 140, 148, 159
 Нащокин П. В. 250
 Немировский И. В. 108
 Непомнящий В. С. 24, 203, 233, 248
 Никишов Ю. М. 32
 Николаев О. Р. 162
 Николай I 101, 110, 119, 137, 158-159
 Ничипоров И. Б. 163
 Новиков В. И. 185, 189, 191-192
 Новиков Н. И. 123-130, 253
 Новикова Е. В. 196
 Нольман М. Л. 68
- Овидий П. Н. 9, 36, 138
 Одоевский В. Ф. 54
 Ойстрах Д. Ф. 190
 Оксман Ю. Г. 41, 47, 90, 110, 121, 124, 127, 135
 Окуджава Б. Ш. 163, 172, 174-184, 202-203, 252
 Орлов А. А. 121
 Орлов М. Ф. 132
 Орлова А. А. 50
 Осипова П. А. 84
 Осповат А. Л. 164
 Осповат Л. С. 87
 Остолопов Н. Ф. 136
 Отрепьев Г. *см.* Лжедмитрий I
- Павлицева О. С. 81, 83, 120, 179
 Панфилов А. Ю. 143
 Панченко А. М. 100
 Парийский Л. Н. 143

- Паскевич И. Ф. 103
 Пастернак Б. Л. 23, 251
 Пеллико С. 74
 Перевозчиков В. К. 189
 Перикл 154
 Перцов Н. В. 165
 Песков А. М. 11
 Петров С. М. 110
 Пётр I 57, 62-64, 100-101, 105-110,
 121-122, 124, 126, 167, 250
 Пётр III 121
 Петров Е. 189
 Петрунина Н. Н. 38, 84, 110, 121,
 127, 130, 139, 141-142, 155
 Печерская Т. И. 160
 Пилявский В. И. 58, 145
 Пирон А. 26-27
 Писарев Д. И. 239-240
 Пишо А. 22
 Платон (Левшин П. Г.) 111-115,
 117-118, 121-122
 Плетнёв П. А. 28, 42, 47-48, 54, 98
 Погодин М. П. 93, 99
 Полевой К. А. 140
 Полевой Н. А. 27, 38, 44
 Полидори Д. 255
 Помарнацкий А. В. 144
 Попов М. И. 107
 Поссевино А. 112
 Поуп (Поп) А. 26
 Прокопович Н. Я. 154
 Проскурин О. А. 139, 154
 Протопопов В. В. 52
 Прохоров С. М. 175
 Путята Н. В. 219
 Пушкин В. Л. 127
 Пушкин Г. Г. 96, 255
 Пушкин Л. С. 28
 Пушкин С. Л. 81, 83
 Пушкина Н. Н. 64, 250, 254
 Пушкина Н. О. 81, 83
 Пушкина О. С. см. Павлицева О. С.
 Пыляев М. И. 65
 Пэн Д. Б. 216
 Пяткин С. Н. 245-249
 Радищев А. Н. 9, 39, 75, 127-130,
 133-138, 207
 Разумовская А. Г. 213
 Раевский А. Н. 19
 Раевский Н. Н., ст. 143
 Разин С. Т. 28, 127
 Ранчин А. М. 213
 Рассадин С. Б. 166, 171, 173
 Рафаэль С. 236
 Ремизов А. М. 242
 Ринальди А. 58
 Ришина И. И. 183
 Розанов В. В. 236-238, 243
 Розанов И. Н. 33, 46, 48-49, 246
 Розен Е. Ф. 55
 Ромм М. И. 167
 Румянцев П. А. 64
 Румянцев С. П. 59
 Руссо Ж. Б. 44, 106
 Рыбакова П. С. 55
 Рывина Е. И. 197
 Рылеев К. Ф. 92, 98, 103, 153
 Саади 68
 Сальери А. 100
 Саути Р. 93
 Свиньин П. П. 142
 Свиридов С. В. 181-182
 Свифт Д. 26
 Северянин И. 245
 Серикова В. 177
 Семёнова А. В. 103
 Сенокосов Ю. П. 244
 Сервантес М. 88, 91, 94
 Сидяков Л. С. 175
 Симеон, архимандрит 139
 Синявский А. Д. (Абрам Терц) 235,
 244
 Синявский Н. А. 50
 Скобелев А. В. 187
 Скотт В. 110, 114
 Скрынников Р. Г. 113

- Слонимский А. Л. 16, 203
Смирнов И. П. 86
Смирнов С. С. 111
Смирнова Е. А. 161
Смоленский Б. М. 190
Соболев Л. И. 196
Соколова И. А. 172, 186
Соловьёв В. С. 233-239, 243
Софокл 241
Сталин И. В. 165, 167, 171, 187, 231, 245
Старк В. П. 139, 141, 156
Стасов В. П. 58, 144-145
Стелловский Ф. Т. 52
Стенник Ю. В. 129
Степанов Н. Л. 147
Стерн Л. 22-23
Стефан Баторий 112
Страхов Н. Н. 6, 238
Строганов М. В. 28, 185, 252-257
Строганова Е. Н. 257
Струве П. Б. 244
Стругацкие А. Н. и Б. Н. 188
Суворов А. В. 64
Сукач В. Г. 237
- Тарасенко-Отрешков Н. И. 123
Тарасов Б. Н. 119
Тартаковская Л. А. 67, 69
Тартаковский А. Г. 153
Тархов А. Е. 175
Тассо Т. 252
Теннер Д. 129, 133
Теребенёв И. И. 140
Терентьев О. Л. 194
Тидге Х.-А. 150
Тименчик Р. Д. 164
Титов В. П. 86-87
Тихомиров С. В. 73
Толоконникова С. Ю. 188
Толстой В. В. 105
Толстой Л. Н. 228, 250
Толстой («Американец») Ф. И. 78
- Томашевский Б. В. 57, 66-67, 72, 97, 148
Топоров В. Н. 160
Трахтенберг Ю. М. 176
Тредиakovский В. К. 130, 132
Трифонов Ю. В. 231
Трофимов И. Т. 141
Трощинский Д. П. 156
Туманский В. И. 61, 150
Тургенев Андрей И. 252
Тургенев Александр И. 120
Тургенев И. С. 233
Тынянов Ю. Н. 12, 14, 30, 40, 141
Тыранов А. В. 141
Тютчев Ф. И. 251
- Уваров С. С. 83-84, 115
Уваров Ф. П. 62
Успенский Б. А. 100
Устрялов Н. Г. 98, 102
Устрялов Ф. Н. 98
- Фальконе Э. М. 63
Фейнберг А. И. 249-
Фейнберг И. Л. 131, 244, 249-251
Фейнберг М. И. 249
Фёдоров Б. М. 98-99
Фёдорова Л. Г. 196
Филин М. Д. 235, 242
Флоренский П. А. 144-145
Фоменко И. В. 32
Фомичёв С. А. 20, 36, 39-40, 54-55, 105, 129-130, 133-134, 137, 175, 252, 254, 257
Франк С. Л. 4, 244
Франковский А. А. 23
Фридлендер Г. М. 84, 127, 155, 241
Фридрих-Вильгельм (прусский кронпринц) 61
Фризман Л. Г. 34, 44, 149, 163, 171-172, 174
- Хаев Е. С. 14, 76, 175, 251-252
Харлап М. Г. 110

- Хвостов Д. И. 57-63, 65
Хемингуэй Э. 250-251
Херасков М. М. 152
Ходасевич В. Ф. 238-240
Хрептович Е. К. 57
- Цимбаев Н. И. 234
Цицерон М. Т. 68
Цявловская (Зенгер) Т. Г. 50-51, 54,
57, 66-67, 71-72, 87, 142, 179, 184
Цявловский М. А. 50, 72, 127, 140
- Чаадаев П. Я. 116-120, 154
Чайковский П. И. 205
Черейский Л. А. 123
Черниковский Н. 115
Чернышевский Н. Г. 241
Черняев Н. И. 82, 232
Четвертных Е. А. 220
Чудаков А. П. 175
Чумаков Ю. Н. 15, 175, 203, 219-
220, 222, 245
Чуянов С. П. 174
- Шайтанов И. О. 249
Шаликов П. И. 5-6, 44
Шекспир В. 10, 22-24, 80, 92, 94,
190, 192, 194-195
Шевырëв С. П. 45, 93
Шенье А. 9, 36, 138, 148, 238
Ширина О. Ю. 188
- Шилов К. В. 179, 184
Шкловский В. Б. 25, 105, 110, 136
Шкляревский И. И. 219
Шлегель А. 9
Шлифштейн С. И. 55
Шляпкин И. А. 66
Шмелёв И. С. 242, 244
Шпет Г. Г. 241
Шпилевая Г. А. 189
Шуйский В. 118
- Щёголев П. Е. 66
- Эйдельман Н. Я. 115
Эйхенбаум Б. М. 120
Эмерсон К. 13, 19
Энгельгардт Б. М. 233
Эпштейн М. Н. 191
Эристов Д. А. 129
Эро Э. 7
Эткинд Е. Г. 147
Эттингер П. Д. 65
- Языков Н. М. 33-34, 80, 82, 157-158
Якобсон Р. О. 165
Якубович Д. П. 100
Янковский О. И. 175
Яценко О. А. 204
Ячник Л. Н. 196
Яценко А. Л. 114, 116

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I	
Пушкинский протезизм как историко-литературная проблема	4
Первая встреча Онегина и Татьяны	12
Три статьи из «Онегинской энциклопедии»	
Гамлет	22
Дмитриев	24
Противоречия	29
Пушкинский замысел статьи о Баратынском	33
Когда впервые было опубликовано стихотворение «Я здесь, Инезилья...»	50
«Надпись к воротам Екатерингофа»	57
К истолкованию наброска «Сей белокаменный фонтан...»	66
Об источнике стихотворения «Воды глубокие...»	72
Мелкие заметки	
«С коня калмыцкого сваясь...»	78
«Прими сей череп, Дельвиг...»	80
«Развратник, радуясь, клеветает...»	83
К проблеме: Пушкин и замысел «Мёртвых душ»	88
II	
Пушкин и князь Курбский	95
Об одном эпиграфе в пушкинском романе о царском арапе	105
Об источниках пушкинской заметки «Мнение митрополита Платона...» (в соавторстве с П. В. Калитиным)	111
Пушкин и «Древняя российская вивлиофика» Н. И. Новикова	123
Карамзин как герой пушкинской прозы. (К проблеме жанра)	131
Стихотворение «Полководец». Три статьи	
Об одной мифологеме	139
О жанре	147
О гоголевском восприятии	154
III	
«Медный всадник» и поэзия Галича	163
«Талисман» Окуджавы	174
Высоцкий и Пушкин. (Фрагменты монографии)	185
Онегинские мотивы в лирике А. Кушнера	196
Бродский, Кушнер и пушкинский «Памятник»	209
Поэтические маршруты «Пироскафа»	219

Приложение

Тайная свобода. <i>Заметки о возвращённой Пушкиниане</i>	231
Пушкинское в поэзии Есенина. <i>Из отзыва о докторской диссертации</i> <i>С. Н. Пяткина</i>	245
«Коротки наши лета молодые...» <i>О двух пушкиноведческих книгах</i>	249
«...Заниматься наукой по-писательски». <i>Штрихи к портрету Михаила</i> <i>Строганова — пушкиниста и человека</i>	252
Указатель произведений Пушкина	258
Указатель имён	264

КУЛАГИН
Анатолий Валентинович

ПУШКИН
Источники. Традиции. Поэтика
Сборник статей

Научное издание

Текст печатается в авторской редакции

Подписано к печати 15.3.2015. Формат 64x84 1/16

Усл.-печ. л. 18,75. Тираж 300 экз.

Отпечатано в КМЦ ГАОУ ВПО «МГОСГИ»

140411, г. Коломна, ул. Зелёная, 30.

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт