

В. А. КОШЕЛЕВ

ПУШКИН:
ИСТОРИЯ
И
ПРЕДАНИЕ



**пушкинская
библиотека**



В. А. КОШЕЛЕВ

**ПУШКИН:
ИСТОРИЯ И ПРЕДАНИЕ**

Очерки



«Академический проект»

Санкт-Петербург

2000

Издание осуществлено при поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) в рамках программы «Пушкинист»

ISBN 5-7331-0169-5

© Кошелев В. А., 2000
© Гуманитарное агентство
«Академический проект», 2000

«...МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДАНИЯ
СЧАСТЛИВЕЕ ДЛЯ МЕНЯ
ВОСПОМИНАНИЙ ИСТОРИЧЕСКИХ...»
(вместо введения)

5 сентября 1820 года Пушкин вместе с Н. Н. Раевским-старшим и Н. Н. Раевским-младшим верхами отправились из Гурзуфа в Симферополь. Путь был избран не прямой и весьма экзотический. Через Ай-Данильский лес до Никитского сада и далее до Ялты (тогда — маленькая деревушка на берегу моря); потом через Аутку, Ореанду, Кореиз, Мисхор до Алупки, где ночевали в татарском дворе. Из Алупки двинулись до Симеиза, обошли гору Кошка со стороны моря и поднялись через Кикинеизы по Чертовой лестнице в Байдарскую долину. Второй раз ночевали в Георгиевском монастыре, где, по преданию, находились развалины храма Артемиды и памятника дружбы, храма Орестеонов. Созерцание этих развалин взбудоражило воображение Пушкина — и позднее он яростно доказывал право поэзии на *предание*: «Георгиевский монастырь и его крутая лестница к морю оставили во мне очень сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней

мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами» (VIII, 438)¹. Стихи он тоже воспроизвел — это так называемое «третье» послание к П. Я. Чаадаеву («К чему холодные сомненья?..»), декларирующие как раз уязвимость всякого скепсиса при создании произведения поэтического.

...Оставив слева Севастополь, направились Баллаковской дорогой (мимо Черкес-Кериена) в Бахчисарай, где опять ночевали, а наутро осмотрели ханский дворец и в нем фонтан «Сельсибийль» («Райский источник»). Из Бахчисарая поехали в Симферополь, куда прибыли 8 сентября...

Почти год спустя, в конце августа 1821 г., Пушкин начал работу над новой поэмой о наложницах ханского гарема,² — но лишь к марту 1822 г. отыскал ее художественный символ — образ «плачущего» фонтана³. К февралю 1823 г. поэма была вчерне написана. В апреле об ее существовании стало известно петербургским друзьям: П. А. Вяземский сообщил А. И. Тургеневу, что «Пушкин пишет новую поэму *Гарем* о Потоцкой, похищенной которым-то ханом, событие историческое»⁴. *Историческим событием* легенда о Марии Потоцкой могла быть названа лишь с большой долей условности — впрочем, Пушкин опять-таки не придавал большого значения вопросу о ее достоверности...

В нашу задачу не входит ни уяснение степени историчности легенды, ни определение того, от кого именно услышал ее поэт, ни очередная версия «утаенной любви», с этой легендой связанная⁵. Для нашей темы важны три обстоятельства:

1. Первоначальные впечатления Пушкина от пребывания в Бахчисарае и в ханском дворце, затерянные в потоке экзотики, окружавшей поэта в Крыму, не были особенно яркими. Показательно, что в письме к брату от 24 сентября 1820 г., где подробно описываются крымские впечатления, Пушкин даже не упомянул о Бахчисарае. Эпизоды пребывания в нем были «восстановлены» поэтом через год, уже в ходе работы над поэмой.

2. Легенда о Потоцкой была довольно известна в столицах: Вяземский, узнав о пушкинской поэме «по словам приезжего» и даже не зная ее названия (и, соответственно, не подозревая ни о каком «фонтане»), сразу же соотнес ее со знакомым ему «историческим» преданием.

3. Эта легенда о Потоцкой, соответственно, никак первоначально не соотносилась с необычным фонтаном в Бахчисарае. Сам Пушкин в тексте поэмы связал название «мрачного памятника» с некими «младыми девами», своими ровесницами:

Младые девы в той стране
Преданье старины узнали
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез именовали.
(IV, 169)

4 ноября 1823 г. Пушкин отослал свою «последнюю поэму» Вяземскому — для издания. При этом он попросил: «...припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие» — и приложил в качестве материала для «предисловия» какое-то «полицей-

ское послание». И далее: «Посмотри также в *Путешествии* Апостола-Муравьева статью *Бахчи-сарай*, выпиши из нее что поновее — да заворижи все это своею прозою, богатой наследницею твоей прелестной поэзии, по которой ношу траур» (XIII, 73). Цель планируемых «дополнений» к «бессвязным отрывкам» (как Пушкин уничижительно именовал новую поэму — XIII, 73) была очевидной: «Бахчисарайский фонтан» по объему никак «не тянул» на отдельную книжку: в первом издании сам текст поэмы занимает всего 35 страничек, а текст «приложений» (предисловия Вяземского и отрывка из книги Муравьева-Апостола) — 36. В замысле эти «приложения» должны были иметь характер реального комментария к поэме, включив описание ханского дворца, пересказ исходной «легенды» и т. п.

При этом Пушкин сам еще не читал книгу И. М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году» (вышедшую в Петербурге в конце мая 1823 г.), а только слышал о ней. Не читал ее и Вяземский: получив пушкинский «заказ» на предисловие, он срочно просит петербуржца А. И. Тургенева ее прислать — и ищет еще какой-то документальный источник с пересказом исходной легенды: «Да, расспроси, не упоминается ли где-нибудь о предании похищенной Потоцкой татарским ханом и наведи меня на след. Спроси хоть у Сенатора Северина Потоцкого или у архивиста Булгарина». Тургенев, как видно из его ответного письма, искал, но ничего путного не нашел, отметив лишь: «...происшествие, о котором пишешь,

не графини Потоцкой, а другой, которой имя не пришло мне на память». При этом Тургенев не подозревает о том символе, который лег в основу пушкинского повествования, — и в письмах к Вяземскому упорно называет новую поэму «Бахчисарайский *ключ*», предполагая, видимо, что раз в названии *фонтан*, то он непременно должен «быть ключом». «Что за *ключ*? — недовольно спрашивает Вяземский — Во дворце — фонтан, а ключа быть не может, разве в замке»⁶.

«Путешествие по Тавриде...», полученное Вяземским, содержало не пересказ легенды о Потоцкой, а, напротив, решительное сомнение в истинности этой легенды. Описав мавзолей жены хана Керим-Гирея, Муравьев-Апостол замечал: «Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек, все доводы мои остались бесполезны: они стоят в одном: красавица была Потоцкая; и я другой причины упорству сему не нахожу, как разве принятое и справедливое мнение, что красота женская есть, так сказать, принадлежность рода Потоцких» (IV, 175). Тут же возникла характерная странность: Муравьев-Апостол нигде не упоминал ни о каком *фонтане*, а описывал совсем другой памятник: «здание с круглым куполом», «мавзолей прекрасной грузинки»...

В ноябре-декабре 1823 г. между Вяземским и Пушкиным завязалась переписка, касающаяся приложений к изданию поэмы. Из нее сохранилось лишь письмо Пушкина от 20 декабря: «Ты, кажется, собираешься сделать заочное описание Бахчисарая? брось это. Мадригалы Софье Потоцкой, это дело другое» (XIII, 83). В том же письме примечательное указание: «Рисунок с фонтана оставим до другого издания» (XIII, 82). Известно, что Вяземский, не вполне довольный приложенным фрагментом из Муравьева-Апостола, предлагал его заменить либо своим «заочным описанием», либо тем, которое хотел поручить Анне Петровне Зонтаг (проживавшей тогда в Одессе и имевшей в Крыму дачу). Пушкин решительно отказался от обоих предложений, как и от «рисунка с фонтана», который, заметим, не появился и во втором, иллюстрированном издании поэмы. С. Галактионов на четырех приложенных к поэме гравюрах умудрился так и не изобразить *фонтана*...

Вяземскому ничего не оставалось, как, сохранив фрагмент из «Путешествия...» Муравьева-Апостола, написать предисловие «манифестного» характера: «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова». Здесь он, однако, не преминул предупредить читателя относительно фактической стороны поэмы: «Предание сие сомнительно, и г. Муравьев-Апостол в *Путешествии* своем по *Тавриде*, недавно изданном, восстает и, кажется, довольно основательно, против вероятия сего рассказа. Как бы то ни было — сие предание есть до-

стояние поэзии <...> История не должна быть легковажна; поэзия — напротив. Она часто дорожит тем, что первая отвергает с презрением, и наш поэт очень хорошо сделал, присвоив поэзии бахчисарайское предание и обогатив его правдоподобными вымыслами...»⁷.

10 марта 1824 г. «Бахчисарайский фонтан» вышел в свет. Пушкин получил книгу в начале апреля — и в письме к Вяземскому благожелательно, хотя и не без полемики, отозвался о предисловии, охарактеризовав его как «чудо ловкости и дело партийное» (XIII, 91). Поэма скоро приобрела широкую популярность, принесла автору огромные деньги, удостоилась полемики... О приложениях к поэме критика не поминала, разве что в 1827 г. Кс. Полевой в рецензии на немецкий перевод посоветовал перенести отрывок из Муравьева-Апостола «вперед, перед самим стихотворением»⁸.

В ноябре 1824 г., уже находясь в Михайловском, Пушкин, наконец, сообразил, что он не читал еще «Путешествия...» Муравьева-Апостола, и попросил брата его прислать (XIII, 119). Получив и прочитав его в декабре, он набрасывает в рабочей тетради ПД №835 («второй масонской»), после черновиков 4-й главы «Онегина», черновой вариант «Отрывка из письма», который через несколько лет станет вторым послетекстовым приложением к «Бахчисарайскому фонтану» (IV, 175—176).

С какой целью был написан этот «Отрывок из письма»? В пушкинских текстах он занимает «промежуточное» положение — и в академическом собрании сочинений печатается *трижды* — в разных

редакциях. Оно входит в корпус писем Пушкина, — ибо это было и в самом деле письмо, отправленное Дельвигу (XIII, 250—252). Вместе с тем, это письмо является, как отметил Д. Д. Благой, «чисто литературным произведением, написанным с заведомой целью отправить его в печать» (XIII, 487 — комментарий). Оно было напечатано Дельвигом в «Северных цветах на 1826 г.» — и таким образом вошло в состав пушкинской прозы (VIII, 435—440). А ставши приложением к «Бахчисарайскому фонтану», оно естественно вошло в состав художественного текста поэмы...

Я. Л. Левкович предложила следующее истолкование целей этого произведения: «Вначале оно несомненно имело утилитарный характер. Пушкин, недовольный предисловием Вяземского к первому изданию “Бахчисарайского фонтана”, в 1824 г. решил вдогонку к этому изданию напечатать свое «послесловие» в альманахе Дельвига “Северные цветы” на 1825 г., но текст, очевидно, был утерян или не дошел до Дельвига, и Пушкин послал ему его второй раз. В качестве приложения к поэме оно вошло во все издания после 1826 г.»⁹.

Это истолкование не вполне соответствует фактам. Пушкин, как мы видели, познакомился с предисловием Вяземского еще в апреле — почему же он ждал до декабря? Он был, в целом, доволен статьей Вяземского, хотя и полемизировал с его эстетическими установками — но в «Отрывке из письма» нет и упоминаний об этих установках! «Отрывок...» был благополучно напечатан в «Северных цветах» на 1826 год, но во второе издание

«Бахчисарайского фонтана», предпринятое через полтора года (ценз. разр. 20 октября 1827) он, вопреки утверждению Я. Л. Левкович, не вошел; более того, это издание, как и первое, открывалось «Разговором...» Вяземского... Так что вряд ли «недовольство предисловием Вяземского» могло стать побудительной причиной создания «Отрывка из письма к Д*». Да и «очевидная» история с двукратно предпринятой попыткой отослать этот текст Дельвигу представляется сомнительной и не подтверждается никакими фактами. Почему бы не предположить, например, что черновой вариант письма к Дельвигу перебеливался позднее и просто не успел попасть в выпуск «Северных цветов» 1825 г., а Дельвиг, решив, что торопиться некуда, отложил его публикацию на год?..

И. Л. Фейнберг предложил считать «Отрывок...» «автобиографическим письмом» и одновременно «готовой сохранившейся частью» автобиографических записок Пушкина 1821—1826 гг., уничтоженных накануне отъезда в Москву с фельдъегерем¹⁰. Б. В. Томашевский, а вслед за ним еще ряд исследователей, оспорил это утверждение, сославшись на историю текста «Отрывка...»¹¹. Вкратце аргументы противников отнесения «Отрывка...» к уничтоженным запискам сводятся к следующему: «Это описание поездки в Крым, состоявшейся в 1820 г., содержит элементы мистификации, не соответствующие реальным обстоятельствам и поэтому несовместимые с жанром подлинной “биографии”. Такое несоответствие особенно проявляется при сопоставлении “Отрывка” с описанием

той же поездки в письме к брату от 24 сентября 1820 г., большая часть которого посвящена характеристике семейства Раевского, вместе с которым совершалась поездка. В “Отрывке” спутники Пушкина отсутствуют. Это противоречит тому, что мы знаем о сожженных “Записках”, где поэт, по его собственному признанию, собирался говорить о лицах, “достойных замечания”. К таким лицам, несомненно, относились и члены семьи Раевских»¹².

Аргументы эти, однако, не выглядят «безусловными». Так, характер черновика (ПД № 835, лл. 42 об.—44), в котором сравнительно немного исправлений и зачеркиваний, позволяет предположить, что Пушкин, работая над ним, уже имел какой-то «исходный» текст, подвергшийся смысловой, композиционной и стилистической обработке. Это вполне мог быть текст «крымской главы «Записок», существование которого предположил И. Л. Фейнберг¹³. В этом черновом тексте зачеркнута, между прочим, отсылка к упомянутому письму 1820 года : «Кажется, я писал тебе из К<и>шинева> о Кавказе и Тавриде — как говорится сгоряча — если письмо мое сохранилось дост<а>вь>...» (XIII, 998). Здесь были и упоминания о спутниках авторских путешествий: указание на их личности «зашифровано» для печати («Холодность моя посреди прелестей природы досаждала ** и смешила...» — VIII, 999). Очень показательна замена мужского рода на женский. Ср. в черновике: К*** поэтически описал мне...» (VIII, 1000). Пушкин легко меняет исходные биографические данные (кто такой К*** — мужчина или женщи-

на?) именно вследствие изначальной «литературности» «Отрывка...».

Вернемся, однако, к главному: что побудило Пушкина написать этот, по видимости странный, комментарий к своей нашумевшей поэме в самый разгар ее читательского успеха? Эту побудительную причину Пушкин назвал в самом начале произведения, однако это начало не попало ни в публикацию «Северных Цветов», ни в текст авторского приложения к поэме. Вот оно:

«Путешествие по Тавриде прочел я с чрезвычайным удовольствием. Я был на полуострове в тот же год и почти в то же время, как и И. М. <Муравьев-Апостол>. Очень жалею, что мы не встретились. Оставляю в стороне остроумные его изыскания; для проверки оных потребны обширные сведения самого автора. Но знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? различие наших впечатлений. Посуди сам» (XIII, 250). И лишь после этого «вступления» (которое еще более детально проработано в черновике) начиналось то описание «путешествия», которым открывается «Отрывок...» в его печатных вариантах: «Из Азии мы переехали в Европу...».

Именно «Путешествие по Тавриде» чем-то взволновало Пушкина: сначала он познакомился с фрагментом из него (*впервые* прочитав этот фрагмент *в уже вышедшей из печати* собственной книжке), а через полгода заказал ее целиком — вероятно, чтобы что-то перепроверить... Эта книга, построенная как свод исторических и археологических разысканий, как описание крымских «древ-

ностей», стала исходной посылкой для пушкинских личных воспоминаний. В общем психологическом смысле эта ситуация вполне объяснима. Прочитав четыре года спустя рассказ о путешествии, предпринятом тогда же, когда сам Пушкин совершал путешествие по тем же местам, он удивился «различию впечатлений» и счел нужным откомментировать это различие, приведя комплекс собственных воспоминаний. Впечатления *поэта* как бы противостояли впечатлениям *прозаика* (каковым в глазах Пушкина был Муравьев-Апостол, прославленный прежде всего как публицист, автор цикла «Писем из Москвы в Нижний Новгород») — и Пушкин в «Отрывке...» демонстрирует это «противостояние».

Однако ради простой демонстрации подобного противостояния вряд ли стоило сочинять дополнительное «приложение» к поэме: Пушкина взволновала какая-то конкретная *деталь*, которую необходимо было, по крайней мере, оговорить... Обратимся к тексту «Отрывка...»

Жанровая принадлежность его обозначена уже заглавием: «Отрывок из письма» (в публикации «Северных цветов»: «Отрывок из письма А. С. Пушкина к Д.»). Это был популярный жанр «журнальной словесности» 1810—1820-х годов, ставший своеобразным «зерном», из которого вырастали и русская критика, и публицистика, и новеллистика. «Отрывок» противостоял формам «большого повествования» (от «Писем русского путешественника» Карамзина до «Путешествия в Малороссию» Шаликова): не предполагавший воссоздания «це-

лого», он выводил те в пределы эпизода, в которых предмет, по излюбленной мысли Ф. Шлегеля, выражается ярче и полнее, чем в этом «целом». При этом ценность личности определялась не системой деяний и воззрений, а фрагментами ее действительного и созерцательного облика. Будучи неустойчивыми и «текучими», эти фрагменты глубже определяют человека, не сводя к одному знаменателю его противоречий и недоговоренности. Поэтому характер художественного биографизма, проявившийся в пределах «отрывка», оказывался глубоко своеобразен.

К. Н. Батюшков совершил следующий шаг, объединив ряд разнородных и разновременных «отрывков» в том «Опытов в прозе» (1817), представившем сложные душевные стороны человеческой личности и произведшем в свое время на читателя не меньшее впечатление, чем том стихотворный¹⁴. Эти отрывки явились результатом особого рода творческого «упражнения» — «писать набело *impromptu*» о неких сиюминутных впечатлениях или о мыслях, пришедших в голову в данный момент¹⁵. Такого рода прозаическое «упражнение» соотносилось прежде всего с эпистолярной культурой — поэтому, например, аналогичные «отрывки», напечатанные Батюшковым, были, судя по названиям, ориентированы на жанр *письма*. При этом их внешне «эпистолярный» характер осложнялся причудливой литературной «игрой», оттенявшей скрытые смыслы повествовательной непосредственности.

Пушкинский «Отрывок из письма к Д*» пока-

зательно рассмотреть на фоне одного из признанных образцов этого жанра — «отрывка-путешествия» Батюшкова «Путешествие в замок Сирей. Письмо из Франции к г. Д.». По тону и характеру повествования этот очерк Батюшкова — «воспоминания о прошедшем». Он создавался во второй половине 1815 г., через полтора года после описанного путешествия. Однако датирован он временем посещения автором замка — «26 февраля 1814»¹⁶. При этом смысл хронологического переноса заключен не столько в подчеркивании внутренней близости характера повествования к реальному «письму», сколько в том, что иллюзия *теперешнего* восприятия оказывается несовместимой с художественным вымыслом.

Пушкинский «Отрывок...» не датирован. Он писался через четыре с лишним года после события. Но показательно, что перебелив «Отрывок...», Пушкин зачеркнул в нем первый и последний абзацы: в первом (приведенном выше) содержалось «отправное» указание на «Путешествие по Тавриде» (вышедшее три года спустя после события); в последнем прямо указывалось на стихию «воспоминания»... Дельвиг в «Северных цветах», выпустив первый абзац, оставил последний; сам Пушкин, помещая «Отрывок...» в приложения к третьему изданию «Бахчисарайского фонтана», этот абзац убрал: он явно стремился, как и Батюшков, сохранить иллюзию *теперешнего* восприятия.

Начальные фразы обоих «отрывков» претендуют на документальность и абсолютную точность

повествования. У *Батюшкова*: «Из деревни Болонь, лежащей близ города Шомона, я прискакал верхом в Сонкур...» У *Пушкина*: «Из Азии переехали мы в Европу на корабле» (тут же авторское примечание: «Из Тамани в Керчь» — IV, 175). И то, и другое путешествия расписаны весьма детально, даже «избыточно». Так, Батюшков подробно описывает путь к замку, его современных обитателей, хотя это вроде бы не нужно для основной темы (рассказать о мемориальном месте Вольтера). А Пушкин, желающий передать впечатления от ханского дворца в Бахчисарае, детально описывает весь свой предыдущий крымский маршрут. В то же время эта нарочитая детализация достаточно условна. Батюшков, указавший в начале очерка, что был вместе с конкретными спутниками, и даже назвавший их по именам, в конце очерка почему-то остается один. Пушкин тоже создает иллюзию «уединенного» путешествия; лишь в самом конце появляется некий спутник, обозначенный инкогнитонимом «NN». Нарочитая документальность в обоих случаях прерывается намеренной же литературностью и внедрением неожиданных стихотворных аллюзий.

У *Батюшкова*: «На дворе ожидал меня козак с верховой лошастью. “Поздно мы пустились в путь!” — сказал он, как мертвец в балладе. — Что нужны? — отвечал я, — дорога известна. Притом же...

Вот и месяц величавой
Встал над тихою дубравой»

У Пушкина: «NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище,

но не тем
В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила»

(IV, 176).

Выделенные литературные перебивы становятся сигналами соответствующих аллюзий. Батюшков вслед за цитатой из «Людмилы» Жуковского рисует ряд неких «рыцарских походов», включающих все атрибуты занимательного путешествия: «...избавь какую-нибудь красавицу от разбойников или заезжай в древний замок». В повествовании являются и «зала трубадуров, украшенная фамильными гербами, ржавыми мечами и шлемами», и «прелестная томная Агнесса», и «древний романс о рыцаре»... Но этот «балладный» мотив тут же снимается «документальным» замечанием: «Напрасно, милый друг! Со мной ничего подобного не случилось...». Батюшков открыто демонстрирует новые художественные возможности литературы, основанной на «правде факта»: факт оказывается ярче и предпочтительнее красивого вымысла. С точки зрения поэтики сентиментальной повести само представленное путешествие могло быть лишь «вводным» эпизодом к основной, вымышленной истории, которая так и просится («*Бога ради, сбейся с пути своего...*»). Но обнажив условность приема, повествователь заканчивает ироническим вздохом: «*Напрасно, милый друг...*».

На этом «пародическом» пути Пушкин делает следующий шаг: предметом усмешки становится не чужое, а *свое собственное* поэтическое создание. Приведенный выше стихотворный «перебив» (перед упоминанием «лихорадки») отправляет читателя к тексту «Бахчисарайского фонтана», где стихотворная фраза тоже посвящена описанию ощущений автора при посещении дворца, — но относилась она вовсе не к «лихорадке», а к гораздо более возвышенным предметам:

Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом всё тихо, всё уныло,
Всё изменилось... *но не тем*
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью,
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!
(IV, 170)

Обращаясь к «Отрывку...», читатель ждал отыскать прежде всего описание Бахчисарая и ханского дворца, которое бы согласовалось с вдохновенным поэтическим описанием. И, естественно, описание «мраморного фонтана»:

Есть надпись: едкими годами
Еще не сгладилась она.
За чуждыми ее чертами
Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.
(IV, 169)

«Фонтан слез», фонтан любви» (так именовал его Пушкин в известном лирическом стихотворении) стал устойчивым символом и Бахчисарая, и пушкинского пребывания в Крыму, и пушкинской романтической поэзии. Читатель ожидает прозаического представления знаменитого фонтана, столь замечательно выписанного в поэме. Но Пушкин неожиданно краток и сдержан — и «самое главное» излагает в нескольких строках:

«В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана. К*** поэтически описывала мне его, называя la fontaine des larmes. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям капала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором он истлевет, и на полуевропейские переделки некоторых комнат» (IV, 176).

Вода уже не «журчит во мраморе», а просто каплет «из заржавой трубки», не вызывая никаких ассоциаций со «слезами»... Но и этого Пушкину мало. Еще более затейливо «Отрывок...» соотносится с непосредственно предшествующей ему «Выпиской из Путешествия по Тавриде И. М. Муравьева-Апостола». «Выписка...» эта содержит подробное описание дворца, памятников, гарема. Вид этих памятников вовсе не производит ощущения «небрежения» и заключается подробным описанием «красивого здания с красным куполом» — оно *на самом деле* (а никакой не «фонтан»!) является «памятником ханской любовнице». Именно в связи с этим зданием Муравьев-Апостол вспоми-

нает искомую легенду и предлагает довольно поэтический пересказ ее, заодно отдавая предпочтение не «полячке», а «грузинке» как героине легенды. В пушкинской поэме, как известно, присутствуют обе: и полячка, и грузинка...

Никакого «фонтана» при этом Муравьев-Апостол не упоминает; есть лишь некий «мраморный фонтан» — но он упоминается исключительно потому, что возле него «есть прекрасный цветничок» (IV, 174)...

Прочитав эту «Выписку...» в первый раз в составе уже вышедшей из печати его собственной поэмы, Пушкин должен был ощутить всю нелепость создавшейся ситуации: при прямом сопоставлении его, поэтического, описания с описанием документальным оказывалось, что для «исторической» поэмы избран ложный символ: *не тот* памятник ханской любовнице! Именно поэтому реальная «привязка» на местности той детали, которая составила основу поэтической символики его поэмы (начиная с заглавия), оказывалась недействительной: «заржавая железная трубка» не имела к действительной героине этой истории никакого отношения.

«Выписка...», таким образом, невольно дезавуировала не только историческую, но и поэтическую основу его романтического создания. И Пушкину в «Отрывке...» остается только посмеяться над этим обстоятельством. Финальная фраза его отсылает к впечатлениям Муравьева-Апостола: «Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М., я о нем не вспомнил,

когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался» (IV, 176). В самом «ударном» месте книги — в финале — стоит ироническое самопризнание в том, что о самом *главном* из бахчисарайских впечатлений поэт как-то «не вспомнил», — как тот любопытный из крыловской басни, который «не приметил» слона...

Пушкин в данном случае открыто «играет» с читателем, демонстрируя несовместимость факта литературного — и факта реального. При этом он исходит из достаточно сложной ситуации.

Расхождение литературной и реальной данности Пушкин обнаружил тогда, когда исправить ничего было нельзя: поэма была напечатана «в связке» с приложением, имевшим форму документального «путешествия» и недвусмысленно доказывавшим, что автор поспешил и воспел «не тот» памятник... Первым побуждением поэта было как-то объяснить свою «ошибку», — поэтому, например, в «Отрывке...» появился мотив «лихорадки», охватившей автора при посещении Бахчисарая. А ироническое самопризнание в финале в какой-то степени смягчало замеченную «ошибку».

Но появившись в печати, «Отрывок...» почти не был замечен читателями; разве что Н. М. Языков в письме к родным заметил: «Дельвиг сделал немалую глупость, напечатав письмо Пушкина о Бахчисарае»¹⁷.

Большинство же читателей никакой авторской «ошибки» попросту не заметили и не замечают до сих пор. Литературная «данность» в этом случае оказалась важнее реальных впечатлений, а «ми-

фологические предания» значимее «воспоминаний исторических».

Пушкин намекнул на «ошибку» лишь в третьем издании поэмы: к марту 1830 г., когда «третье тиснение» готовилось к печати, сама поэма уже отошла в область истории литературы. Устарело и предисловие Вяземского. А «Отрывок из письма», включенный в состав издания, видимо, предназначался будущим читателям.

Но и будущие читатели тоже не пожелали расстаться со столь привлекательной литературной данностью. И те паломники в Бахчисарай, которые попадали туда уже после гибели Пушкина, искали прежде всего освященный поэтом «фонтан». Именно его прежде всего описал Н. И. Надеждин, посетивший Бахчисарай в июне 1839 года: «Слышится в нем ропот знакомого голоса. Слезящаяся влага кажется действительно горячею слезою, выкипающею со дна измученного сердца. Вдруг <...> возникает рой чудных призраков»¹⁸.

ВЕЩИЙ ОЛЕГ

1

Академик М. Н. Покровский, рассуждая о принципиальной близости исторического и литературного типа повествования, приводил в пример пушкинскую «Песнь о Вещем Олеге»: «Первые историки, “летописцы”, принимали то, что рассказывалось в былинах или *chansons de geste*, за чистейшую историческую истину. В нашей начальной летописи мы встретим сколько угодно эпизодов былинного происхождения, некоторые из них через много веков вернулись к своей первоначальной форме: такова “Песнь о Вещем Олеге”. Но это, конечно, было поэтическое произведение с самого начала»¹⁹.

На то обстоятельство, что рассказ о смерти князя Олега — поэтическое предание с использованием «чудесного» обратил внимание еще Н. М. Карамзин в «Истории Государства Российского». Он обратил внимание, во-первых, на характерное противоречие разных летописей: если в повествовании Нестора говорилось, что Олег накануне смерти жил в Киеве, то в Архангельском Летописце сообщалось о путешествии князя в Новго-

род и смерти его в Ладого. Во-вторых, он проделал характерное сопоставление этого сообщения с инонациональным фольклором: «В одной исландской саге, сообщенной нам Торфеем, есть такая же басня о рыцаре Орваре Одде. Вешунья предсказала ему смерть от любимого коня его, именем Факса. Конь умер, и рыцарь, стоя на его могиле, думал, что вся опасность миновалась; но *ящерица* (*lascerta*) выползла из гниющего черепа Факсова и в пята укусила Орвара. <...> Киевские ли варяги передали сию сказку северным землякам своим или северные киевским?». Пересказав в таком же духе летописный рассказ о смерти Олега, Карамзин назидательно заметил: «Уважение к памяти великих мужей и любопытство знать всё, что до них касается, благоприятствуют таким вымыслам и сообщают их отдаленным потомкам»²⁰.

Общий характер описания княжения Олега в «Истории государства Российского» довольно своеобразен и противоречив. Первые тома «Истории...», в соответствии с замыслом, названы именами князей (великих князей), стоявших во главе государства: «Князь Игорь», «Великий князь Ярополк», «В. К. Всеволод» и т. п. Единственное исключение — глава V первого тома, названная «Олег Правитель (Г. 879—912)». Отношение к этому «правителю» (не прямому наследнику Рюрика, следовательно не вполне «полноценному» князю) сконструировано Карамзиным вполне в духе «просвещенного» времени. В этом представлении, основанном на абсолютном доверии к сведениям Начальной летописи, образ Олега явно «двоится» в своих нрав-

ственных показателях. С одной стороны, «родственник» законного князя, Рюрика, принявший от него правление «за малолетством сына» (своего рода «регентство») — с другой стороны, позднейший «узурпатор» власти, который не собирался потом отдавать ее «законному» князю в течение 33-х лет своего правления («Великие дела и польза государственная не извиняют ли властолюбия Олегова?»). С одной стороны, яркий государственный деятель, объединивший Древнюю Русь (Новгород и Киев) и покоривший многие окрестные племена — и здесь Карамзин готов петь ему исключительную хвалу («Мудростью Правителя цветут государства образованные; но только сильная рука Героя основывает великие империи и служит им надежную опору в их опасной новости. Древняя Россия славится не одним Героем: никто из них не мог сравниться с Олегом в завоеваниях, которые утвердили его бытие могущественное»). С другой стороны — убийца, ибо «кровь Аскольда и Диры осталась пятном на его совести». В отличие от многих последующих князей, Олег в повествовании Карамзина ведет себя как настоящий монарх, управляющий «обширными владениями Российскими». Характер этого «управления» описан историком вполне в духе «управления» в России новой²¹...

Н. А. Полевой в «Истории Русского народа» (1829) попытался в сведениях об Олеге отделить «вымыслы поэзии» от «вероятной истины», указал на «поэзию вымысла народного» в летописном сообщении о походе Олега на Царьград, а рассказ о гибели Олега представил как «сказку».

Но в общей исторической оценке этого князя он сошелся с Карамзиным: «Память его была драгоценна руссам, видевшим в нем истинного князя, смелого, храброго, предприимчивого». «Властолюбие» Олега он даже по-своему объяснил тем, что «законный» наследник, Игорь, был «властелин слабый», а Руси в ту эпоху, как никогда, требовалась сильная рука²².

С. М. Соловьев в первом томе «Истории России с древнейших времен» (1851), в духе «государственной» школы русской историографии, попытался с полным доверием проанализировать данные Начальной летописи и объяснить их с научных позиций. В «узурпации» Олегом власти он не видит ничего необычного: в его трактовке Олег представлял «старшим в роде». Даже рассказ о его смерти историк (осторожно называя его «преданием») готов принять за некую историческую истину, и, пересказывая, несколько расширяет его, снабжает правдоподобными диалогами и уточнениями. Его объяснение особенной исторической значимости личности Олега-правителя показательно: «При разборе преданий об Олеге мы видим, что в народной памяти представлялся он не столько храбрым воителем, сколько вещим князем, мудрым или хитрым, что, по тогдашним понятиям, значило одно и то же: хитростью Олег овладевает Киевом, ловкими переговорами подчиняет себе без насилий племена, жившие на восточной стороне Днепра; под Царьградом хитростью пугает греков, не дается в обман самому хитрому народу и прозывается от своего народа *вещим*»²³.

Между тем, уже с появлением «Истории...» Карамзина сюжет о вещем Олеге стал одним из излюбленных у представителей так называемой «скептической школы». Профессор Московского университета М. Т. Каченовский особенно охотно использовал облик «Олега Вещего» для доказательства изначальной фантастичности сведений Начальной летописи²⁴. Лекции Каченовского стали даже поводом для создания большого литературного сочинения об Олеге — юношеской драматической пародии К. С. Аксакова «Олег под Константинополем» (1835—1839). В этой пародии, стилизованной под классическую трагедию, ее герой, князь Олег, сильный властитель и великий завоеватель, обеспокоен собственным имиджем в глазах потомков и обуреваем мыслями о будущем бессмертии. Он встречается с волхвом, и тот ему предсказывает, что в далеком будущем «на севере, между лесов дремучих» вырастет «великий град», и в граде этом появится «здание науки», и некий «ученый» «омрачит сомненьем» все Олеговы дивные дела:

Он скажет и доводами докажет,
Что не было, Олег, тебя совсем;
Что это вымысл, ложное преданье;
Что ты народа басня, что ты — миф.

Олег не хочет оставаться «мифом» — и предпринимает поход на Царьград, где, после ряда перипетий, прибывает к городским воротам, «свой грозный щит», восклицая: «Мечта сбылась! Теперь бессмертен я!». Тут декорация меняется: аудитория университета, Профессор читает лекцию:

Помилуйте! Какой Олег? Всё сказки!
Олег никак не мог существовать.
Вот говорят, что с парусами в лодках
Он посуху ходил до Цареграда,
Да там еще и щит прибил. Ну, вот
Какие басни! Им совсем не место
В истории. И сам Олег не больше
Как миф, ну просто миф... и т. д.²⁵

Позднее «скептическое» мнение о князе Олеге как «личности предания, а не истории» поддержал Н. И. Костомаров. В его работах этот скепсис оказался подкреплен основательными доказательствами. Рассмотрев три круга летописных преданий об Олеге («подчинение славяно-русских племен, война с Грецией и чудесная смерть Олега») в сопоставлении с образцами славянского фольклора (прежде всего с былинами о Вольге Святославиче), знаменитый историк пришел к выводу, что на «исторического» Олега (даже и в том случае, если он существовал в действительности) летописец перенес «свойства другого фантастического Олега». Приведенный же в летописи эпизод смерти Олега тем более «носит признак древнего мифа, примененного к данной личности» — тут Костомаров, помимо указанного Карамзиным мифа об Орваре Одде, рассматривает еще несколько собственно славянских мифологических сюжетов «чудесной смерти». Общий смысл этих сюжетов очень похож на смысл того пророчества, которое погубило легендарного князя: «Вещий Олег, при всей своей мудрости, успехах, могуществе, славе, не может уразуметь смысла прорицания,

голоса судьбы, не может понять, что избегать своей судьбы не нужно, потому что невозможно. <...> Сущность этого сказания в том, что человеку, желающему раскрыть тайну будущего, открывается правда, но он не может понять ее, потому что она выражена так, что не все досказано, а прорицание сбывается тогда, когда, по-видимому, уже не представляется никакой возможности, чтоб оно сбылось»²⁶.

В XX столетии историки, рассматривая этот эпизод, обратили внимание на одно значимое обстоятельство: в самой структуре легенды о смерти Олега просматривается негативное отношение к князю: «образ коня в русском фольклоре всегда очень благожелателен, и если уж хозяину — варяжскому князю — предречена смерть от его боевого коня, значит, он того заслуживает» (Б. А. Рыбаков)²⁷. «Со стороны фольклора, в той разновидности основного сюжета, где роковую роль играет конь (Олег, Одд и некоторые другие), обращает на себя внимание следующее. Конская голова по верованиям многих народов имеет магическое значение как предмет защитный, благоприятный, приносящий счастье. Здесь же она, наоборот, приносит смерть владельцу коня. Причиной гибели является, таким образом, предмет, обладающий благотворной магической силой, но обращенный на этот раз против своего же владельца... Не содержит ли в себе пророчество такой смерти элемент проклятия? В отношении Орвар-Одда это возможно»²⁸. И. Я. Фроянов указывает, что это возможно и в отношении Олега как завоевателя по-

лян (Киева), поскольку предание о его смерти имеет южнорусское происхождение²⁹.

Но с этим не вяжется странное расхождение летописей о том, что Олег похоронен в разных местах: одна летопись указывает, что он погребен в Киеве («...и погребоша его на горе, еже глаголется Щековица; есть же могила его и до сего дня, слывет могила Ольгова»); согласно другой летописи, «есть могила его в Ладози»; кроме того, в разное время могилы князя Олега показывали еще в нескольких местах Новгородской земли³⁰. Но это обстоятельство, вкупе с сообщением летописи о «плаче великом» после смерти Олега, заставляет усомниться в его негативной репутации в народном сознании: «Насыпанные в честь умершего князя курганы указывают на существование в языческие времена его культа. Почитание Олега в словенской земле было бы невозможно, если бы местное население ассоциировало с ним насилие, подчинение Киеву, установление даннической зависимости. Репутация Олега у словен была совсем иная. Поэтому они и воздвигали в память о нем курганы, служившие местом поклонения и молений»³¹.

В позднейших исторических толкованиях личность князя Олега выглядит весьма «темной» (что, впрочем, естественно из-за скудости исходных данных) и противоречивой. «Узурпатор» власти — и мудрый объединитель Руси, вовремя явившийся поддержать «слабого» наследника Рюрика. Покоритель славянских племен, реализовавший естественную историческую тенденцию к объединению этноса — и грубый угнетатель, поставивший

подчиненные Киеву (Новгороду?) племена в уни-
зительные отношения данничества. «Великий воин»
— и князь, предпочитавший действовать прежде
всего хитростью и дипломатией (в самом деле, как
объяснить иначе его знаменитый «жест»: прибил щит
на ворота побежденного города и отошел от него,
не вступив?). Да и сама смерть Олега, при всей по-
этичности его описания, выглядит двусмысленно:
умер из-за противоестественного желания узнать
собственное будущее; умер из-за того, что неверно
истолковал, в общем-то, сбывшееся предсказание;
наконец, умер от того предмета, который издревле
почитался магическим символом добра?..

Пушкин, естественно, не мог знать этих по-
зднейших толкований — но перед ним, уже при
начальной обработке собственно исторического
материала должны были так или иначе (хотя бы
на «архетипическом» уровне) представлять различ-
ные стороны этого образа и, соответственно, воз-
никать важные вопросы, подобные тем, на кото-
рые обратили внимание позднейшие толкователи.

2

Вероятно, Пушкин познакомился с личностью
князя Олега еще прежде знакомства с «Истори-
ей...» Карамзина. Как установила К. А. Немировс-
кая, непосредственным источником его «Песни о
Вещем Олеге» был так называемый «Львовский
летописец», изданный еще в 1792 году³² — пере-
ложение (в пяти объемистых томах) русской ле-
тописи, характерно стилизованное «под старину»

и предназначенное для учебных целей. Эти пять томов сохранились в составе библиотеки Пушкина³³; он мог знакомиться с историческими летописными сведениями даже и в долицейский период.

В лицейском дневнике 1815 года Пушкин иронически определил собственные поэтические «влечения»: «Третьего дни хотел я начать Ироическую поэму: *Игорь и Ольга*, а написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова и Шишкова...» (XII, 298). Пятнадцать лет спустя, в «Истории села Горюхина» он столь же иронически представил собственные поэтические пристрастия в раннем творчестве: «Все роды поэзии (ибо о смиренной прозе я еще и не помышлял) были мною разобраны, оценены, и я непременно решился на эпическую поэму, почерпнутую из Отечественной Истории. Не долго искал я себе Героя. Я выбрал Рюрика — и принялся за работу. <...> Несмотря на то поэма моя продвигалась медленно, и я бросил ее на третьем стихе. Я думал, что эпический род не мой род, и начал трагедию Рюрик. Трагедия не пошла. Я попробовал обратить ее в балладу — но и баллада как-то мне не давалась. Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика» (VIII, 131). С. А. Фомичев видит в этом признании только «автопародийный» подтекст³⁴ — но дело, кажется, не исчерпывается «авторским» воспоминанием, «переадресованным» Белкину. В конце XVIII — начале XIX века только ленивый не увлекался «славянскими древностями» и Начальной летописью. Это увлечение не миновало не только писателей «вто-

рого» ряда (вроде В. Т. Нарезного или А. Х. Востокова) — через него прошли и Жуковский, и Батюшков. А в пушкинской поэме «Руслан и Людмила» (1820) во множестве отыскиваются следы знакомства с летописными сюжетами и героями³⁵.

К лету 1821 г. относится зарождение замысла произведения о Вещем Олеге. В «первой кишиневской» тетради сохранился план (программа) будущего произведения: «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — Поход» (II, 741). На листе рабочей тетради (на нем еще находится начало какого-то письма и план «Братьев-разбойников») среди набросанных графических портретов Марата, Занда, Лувеля, князи Ипсиланти находим изображения древнерусского князя Олега, Игоря и Ольги³⁶. Как видно из плана, это еще не было повествование о смерти Олега: первоначально Пушкин выбрал для произведения об Олеге другой эпизод его бурной биографии — поход на Царьград. В окончательном тексте он остался только намеком в единственном стихе («Твой щит на воротах Цареграда...»), как, впрочем, и образы «наследников» Олега — Игоря и Ольги («Князь Игорь и Ольга на холме сидят...»). Идея посвятить основное повествование не походу на Царьград, а чудесной смерти Олега, видимо, пришла к Пушкину позднее.

Анализируя программу замысла в совокупности с графической сюитой, изображенной на листе рукописи, С. А. Фомичев сделал два произвольных утверждения. Во-первых, он предположил, что, судя по плану, это должна была быть *поэма*. Во-вторых, исследователь связал эту ненаписан-

ную «поэму» с политическими устремлениями декабристов. «Ход мыслей поэта здесь определяется достаточно уверенно <...> сам замысел поэмы на исторический сюжет — о походе на Византию — возник в представлении Пушкина в прямой связи с актуальными событиями 1821 г., с ожиданием похода за освобождение Греции от турецкого ига (ср. в плане “в Византию”). Отсюда в черновике 1821 г. изображение этеристов; от них же — прямой шаг к раздумьям о законности революционного насилия, о лицах, дерзнувших на него (Занд, Лувель), его пропагандирующих или же павших под “кинжалом Немезиды” (Марат); воспоминание о гильотине в связи с этим тоже понятно».³⁷

Но ведь сам исходный момент рассуждений исследователя — то, что ряд набросков на листе представляют собой «портреты» Олега, Игоря и Ольги отнюдь не «несомненен» (как утверждает С. А. Фомичев), а достаточно условен... Несомненно (и потому не «понятно») одно: почему же тот вариант замысла произведения об Олеге, который у Пушкина получился в конечном итоге (то есть «Песнь о Вещем Олеге», написанная полгода спустя) ничем не напоминает тот вариант, который «реконструирован» исследователем?

Как бы то ни было, у Пушкина вышло нечто совсем иное — и по замыслу, и по воплощению. Беловая рукопись «Песни...» находится в составе «второй кишиневской» тетради и датирована «1 марта 1822» (II, 743). По жанру это уже никак не «поэма» (а напротив, классическая баллада, сознательно ориентированная на баллады Жуковс-

кого³⁸), и никак не связана ни с движением этеристов, ни с проблемой революционного насилия. В окончательном своем виде (если исходить опять же из упомянутой «программы» в «первой кишиневской» тетради) эта баллада о древнем князе, «муже судьбы», связана с пушкинской записью на соседнем листе: «18 juillet. 1821 nouvelle de la mort de Napoleon...» («18 июля 1821 известие о смерти Наполеона...»)³⁹.

На смерть Наполеона Пушкин откликнулся обширной политической одой («Наполеон», 1821) — но вскоре осознал, что «она не хороша» (XIII, 78). Как показывает современный исследователь, в этом утверждении поэт «имел в виду именно ее разностильность и отсутствие непротиворечивой концепции (“непротиворечивой” не означает “однозначной”). В стихотворении отразилось смешение противоречивых чувств, не нашедших гармонического разрешения»⁴⁰. Это «гармоническое разрешение», между тем, декларировалось начальными строками оды:

Чудесный жребий совершился;
Угас великий человек...

(II, 213)

Смерть «мужа судьбы» рассматривается как реализация «чудесного жребия» — и само вмешательство судьбы в человеческую жизнь становится источником «величавых» воспоминаний (Ср.: «Воспоминая величавы: / Там угасал Наполеон» — II, 332).

В «Песне о Вещем Олеге», написанной вслед за одой «Наполеон», та же идея исследуется на материале легенды о гибели древнерусского князя-завоевателя, так же «величавого» в своем ореоле памятной славы, как и Наполеон.

Герой пушкинской баллады — «могучий Олег» — это прежде всего «воитель». Детали его первоначального представления демонстрируют именно эту сторону его личности: он собирается «отмстить неразумным хозарам» (которых обрекает «мечам и пожарам»); он едет «в цареградской броне» (и далее кудесник констатирует: «Твой щит на вратах Цареграда»); по историческому облику своему он — победитель, не знающий поражений («Победой прославлено имя твоё...»). Даже литературные аллюзии отражают именно это ощущение. «И волны и суша покорны тебе» — напоминает стих Батюшкова из «Песни Гаральда Смелого» (1816): «И море и суша покорствуют нам!». У Батюшкова — это характеристика мужественного викинга; у Пушкина — русского князя. Но различие не важно: важно некое представление о *завоевателе* вообще. В вариантах это представление ещё усиливалось:

И вновь, как на тризну, стремишься на брань,
И вновь вознесен и прославлен.
Твой меч собирает кровавую дань,
Твой недруг во прахе раздавлен —
(II, 742).

Сущность балладного сюжета в данном случае такова: завоеватель, всегдашний победитель, всту-

пает в столкновение со своим «чудесным жребием», с судьбой. Он, в отличие от «наказуемых» героев баллад Жуковского, не совершает никакого проступка, подлежащего наказанию: читатель, как точно отметила А. И. Журавлева, «никак не может “поправить” Олега (“не сделай он того-то и того-то — и не случилось бы ничего плохого”»)»⁴¹. Ничего подобного — ситуация оголена до элементарной логической истины: Олег не просто удачливый победитель — он еще и обыкновенный смертный. И если уж он непременно хочет узнать, какая смерть ему предназначена, то вот ему ответ: ты умрешь так-то и так-то! «Условия игры» представлены, что называется, открыто.

Но дальше «могучий Олег» ведет себя именно так, как нужно, чтобы избежать предсказанной смерти: он отсылает от себя коня — и таким образом выказывает уважение к предсказанию. Но его права, сколь бы властителем он ни был, ограничиваются сферой исторической, государственной. Права же судьбы на него лежат в иной сфере, — но они столь же закономерны, как и права Олега. Ему, победителю, внешне ничто не угрожает, но свыше ему суждена именно такая гибель, какая предсказана, — и он погибает именно таким образом. Пушкин как будто хочет утвердить идею о закономерности чудесного...

Эта «голая» идея решается в очень скудном повествовательном антураже условного балладного мира. «Перед нами, — писал Г. А. Гуковский, разбирая эту балладу, — народ дикий, воинственный суеверный; но поэтически неустроенный; это на-

род-наездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся — под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег «со двора», а тризна в конце баллады — на холме у берега»⁴². Между тем, автор «Песни о Вещем Олеге» уже имел основательный опыт многоцветного изображения «былинного» быта Древней Руси (в «Руслане и Людмиле», например) — но в балладе «повторить» этот опыт не захотел. В данном случае бытовое «многоцветие» Пушкину было не нужно: «монументальная» идея противостояния человека и судьбы требовала иного способа изображения мира, приближавшегося к стилю «монументального историзма» русских летописцев.

Особое значение для пушкинского повествования имеет и эпитет *вещий*, вынесенный в заглавие. Он употребляет его в некотором противоречии с летописью: там понятие «Вещий» — часть имени князя Олега (по типу: Александр Невский); у Пушкина это просто эпитет, поставленный перед именем. Кроме того, летопись оговаривает некую «нехристианскую» подоплеку этого имени: «И прозваша Олга — вещий: бяху бо людие погани и невеигласи» («И прозвали Олега Вещим, так как были люди язычниками и непросвещенными»). *Вещий* в исконном значении этого слова — «тот, кому всё ведомо»; *вещба* — прорицание, заклинание; *вещать*, *вещевать* — предсказывать. От этого же корня происходят и слова *вещун* (колдун, предсказатель), *ведун*, *ведьма*... Для христианина назвать смертного человека *вещим* — невозможно, ибо не может быть на земле человека, коему «всё ведомо»...

Пушкин в «Руслане и Людмиле» употреблял эпитет *вещий* либо применительно к сказочному, чудесному персонажу («Но в это время вещий Финн...»), либо применительно к легендарному поэту («И голос вещего Баяна...»), либо в отношении к сверхъестественному явлению («И снится вещий сон герою...»). В балладе об Олеге прозвище героя, которое еще летописец воспринимал как, по большому счету, «незаконное», употреблено как указание на естественную данность смертного человека. Олег не только харизматический властитель и победитель, но и человек, *всё* знающий, ведающий о людских деяниях и помышлениях (и именно поэтому *всегда* выходящий победителем).

Рядом с «могучим Олегом» — другой герой баллады, «вдохновенный кудесник»,

- Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник,
В мольбах и гаданьях проведенный весь век...

Уже первое представление этого героя позволяет уяснить, зачем Пушкину понадобилось «персонифицировать» носителя предсказания (в летописи: «Бе бо въпрашал волхвовъ и кудесникъ»). Пушкинский «кудесник» *независим* от земных властителей и покоряется только божеству («Волхвы не боятся могучих владык...»). Кроме того, он тоже, в сущности, «вещий», как и Олег, ибо может открыть людям «заветы грядущего». Наконец, он, в отличие от князя, провел свою жизнь не в походах, а «в мольбах и гаданьях».

В своей речи он причисляет себя к *волхвам*, языческим жрецам (летопись разделяла «волхвов» и «кудесников»). В народных суевериях волхв многолик; он, по определению, творец как добрых, так и сомнительных деяний; это, по Далю, — «мудрец, звездочет, астролог; чародей, колдун, знахарь, чернокнижник» одновременно. Это волшебник, обладающий многообразными знаниями и способностями: «он знает прошлое и будущее, властен над стихиями («снимает» Луну), «портит», насыляет несчастья и болезни или, напротив, оберегает, избавляет от порчи и колдовства»⁴³. Своего могущества он добился особенным, «книжным» образом жизни...

Основное свойство, нравственно отличающее князя Олега от кудесника сформулировано в речи последнего:

Правдив и свободен их *вещий язык*
И с *волей небесною* дружен...

Олег — «вещий» сам по себе, самодостаточен; кудесник имеет «вещий язык» и, таким образом, может только выразить «волю небесную». Он принадлежит к иному нравственному миру, чем «могучий Олег» и не способен к тому, чтобы самому прозревать будущее — он лишь получает «вдохновение» извне. Его дар родственен дару поэта — и этим «вдохновением» он тоже противопоставлен властителю...

На основе этой начальной антиномии: *вещий Олег* — *вещий язык* — строится балладный конфликт. Олег, уважая предсказание, следует ему, но,

узнав о смерти коня, не просто «посмеялся» над волхвами (как в летописи), а негодует и готов карать: «Кудесник, ты лживый, безумный старик! / Презреть бы твое предсказанье!..». Кажется, что в намеченной антиномии готов победить именно он, всегдашний победитель, изменивший своему «вещему» облику. Но предсказание сбывается — и «мужа судьбы» остается только похоронить... Конфликт разрешается в пользу «воли небесной», перед которой «муж судьбы», в конечном итоге, все-таки бессилён.

Третьим, символическим, персонажем баллады оказывается *конь*. Пушкин как будто вполне ощущает тот образ благородства и добра, который в народных представлениях с конем связан. Во всяком случае, именно с конем связана его оценка летописной легенды (в письме к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г.): «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического» (XIII, 139). Но в балладе представление о *коне* Олега сложнее и многозначнее, чем в источнике.

Олегов конь появляется уже в первой строфе:

С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.

Обозначено главное свойство коня — он *верный* (первоначально в рукописи было: «на смир-

ном коне»: II, 741 — Пушкин предпочел иной вариант). Однако он тут же, при встрече с кудесником, оказывается возможным предметом «княжеского дара». Олег завершает свою просьбу, к кудеснику обращенную, фразой: «В награду *любого* возьмешь ты коня». «Любого» — значит, и того самого...

Ответная речь кудесника демонстрирует возможность волхва предугадать прошлое: он подробно перечисляет заслуги князя, но не забывает и коня, от которого, впрочем, заранее отказался:

Твой конь не боится опасных трудов;
Он, чуя господскую волю,
То смиренный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю,
И холод и сеча ему ничего...

И, наконец, завершающий аккорд речи — само «предсказанье». Оно так же находится в финале высказывания, как и упоминание о «княжеском даре» Олега, — и тоже прямо связано с конем, то есть как бы корреспондирует с предложением князя: «Но примешь ты смерть от коня своего»... Кудесник не может принять в дар «любого» коня, ибо его предсказание именно с конем связано: предмет обещанного «дара» становится предвестием гибели всадника.

Князь расстаётся с конем, предупреждая, чтобы «отроки-друзи» не переставили за ним ухаживать. Конь и всадник — в данном случае воспринимаются как единое целое: в отсутствие хозяина

коню суждена неизбежная смерть. Сожалея об умершем коне и о том, что он поверил «безумному старику», Олег восклицает: «Мой конь и доныне носил бы меня...» Чуть позже выясняется, что смерть была неизбежна для «верного коня» в любом случае: его бы все равно зарезали, по обычаю, на похоронной «тризне, уже недалекой». Об этом древнеславянском обычае Пушкин узнал из «Истории...» Карамзина:

Не ты под секирой ковыль обагришь
И жаркою кровью мой прах напоишь!

Какой нравственный смысл скрыт в последнем эпизоде баллады? Наказание всаднику от высших сил («озвученное» кудесником) за то, что тот превратил «верного коня» в объект награды за предсказание? Или мщение самого «верного коня»? Или все-таки судьба? Пушкин, в традициях русской баллады, не дает однозначного ответа.

Сюжет народной легенды о смерти Олега уже летописцу, передававшему его, представлялся не вполне «христианским», утверждавшим за язычником-волхвом способность к ясновидению и дар высшего знания. Поэтому летописец, сразу же после этого рассказа делал большое отступление: «Се же не дивно, яко от волхования собывается чародейство...». Далее он приводил серию исторических примеров и пояснял: «Та же и вся ослабленьемъ Божымъ и творением бесовьскимъ бываетъ, таковыми вѣщми искушатися нашеа православныа веры, аще тверда есть и искр пребывающи

господеви, и не влекома врагом мечетных ради чудес и сотонин дел, творимых от враг и слуг злобы». И — в конце: «Не чудесы прелщати подobaеть...» Д. С. Лихачев поясняет: «Летописец стремится парализовать действие этого языческого предания и противопоставляет ему свою, христианскую точку зрения на волхвов»⁴⁴.

Пушкин вовсе элиминирует эту сторону вопроса и рассматривает проблему в ином аспекте, расширяя намеченную антиномию *вещий Олег*— *вещий язык*. Вещий Олег, как отметил С. Б. Рассадин, — «вещий» в деловом, прикладном смысле, который может быть равно доступен и, скажем, государю Николаю Павловичу, и декабристу, готовому ополчиться на тирана. И вовсе не он, не князь, оказывается «вещим» в несравненно более редком значении — таков у Пушкина кудесник, существо совершенно особой породы, обладающее качественно иным знанием, «даром ясновидения», пророчества; волшебник, чародей, волхв, являющийся неприкрытым аналогом вдохновенного поэта, свободно общающегося с небесами...»⁴⁵. *Вещий Олег*, наделенный и властью, и славой, и государственной мудростью, не сумел понять прорицания *вещего языка* — и погиб от этого непонимания.

Здесь Пушкин впервые поставил и решил излюбленную идею об особенном значении поэта в сфере «мирской власти», о неизбежном конфликте двух *вещих* знаний о жизни. Таков смысл его философской притчи.

Одновременно с Пушкиным (и, кажется, даже чуть раньше Пушкина, но вполне независимо от него) К. Ф. Рылеев написал свою думу «Олег Вещий», позднее открывшую цикл его «Дум». Пушкин познакомился с нею по первой публикации (в «Новостях литературы», 1822, №11) и, кажется, тогда же внес в беловой автограф своей «Песни...» примечание к стиху «Твой щит на вратах Цареграда»: «Но не с гербом России, как некто сказал; во-первых, потому что во время Олега Рос<сия> не имела еще герба. — Наш Дв<угла-
вый> Ор<ел> есть герб Р<имской> Империи и знаменует разделение ее на Зап<адную> и Вост<очную>. У нас же он нич<его> не значит» (II, 741).

Потом Пушкин постарался сделать эту же мысль известной литературным приятелям: он почти дословно повторил ее в январе 1823 г. в письме к брату (XIII, 54), а в письме к самому Рылееву от мая 1825 г. — уточнил и снабдил дополнительной аргументацией: «Ты напрасно не поправил в Олеге *герба России*. Древний герб, с<вятой> Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III. Не прежде. Летописец просто говорит: Таже повеси щит свой на вратах на показание победы» (XIII, 175—176).

А. Г. Цейтлин (а позднее С. А. Фомичев) истолковывали подобные высказывания Пушкина в общем плане: поэт ценил «соблюдение историчес-

кой правды даже в мелочах» и «чрезвычайно дорожил точностью исторических деталей»⁴⁶. Но здесь, как кажется, не менее важен и план «ситуативный». Пушкин даже как будто раздосадован анахронизмом Рылеева — это можно объяснить только тем, что Рылеев, «перехвативший» пушкинский сюжет (Пушкин, как мы помним, сам собирался писать о походе Олега «в Византию»), чрезвычайно упростил и осовременил саму историческую ситуацию, а, соответственно, и исторических персонажей. Рылеевский «вещий Олег» (Рылеев употребляет эпитет «вещий» в упрощенном значении — «мудрый») ведет себя как герой-воин, чуждый каких-либо раздумий и сомнений, собственными доблестями утверждающий славянскую славу «в память всем векам»:

«Идем, друзья!» — рек князь России
Геройским племенам —
И шел по суше к Византии,
Как в море по волнам.

.....

Объятый праведным презреньем,
Берет князь русский дань,
Дарит Леона примиреньем
И прекращает брань
Но в трепет гордой Византии
И в память всем векам
Прибил свой щит с гербом России
К царьградским воротам.⁴⁷

Историческая неточность Рылеева, отмеченная Пушкиным была не столь уж явной: в самом деле,

у Олега должен был быть какой-то княжеский «знак»; он вполне мог находиться на его щите и вполне мог быть осознан как «герб» русского государства, тем более, что сам же Олег и был, если верить летописи, объединителем этого государства...

Пушкина, как кажется, беспокоило другое: бескомпромиссная прямолинейность рылеевского героя «затемняла» существенную историческую деталь: ведь, имея возможность войти в завоеванную христианскую столицу, языческий князь почему-то ограничился заключением мира, «и повеси щит свой в вратах, показуа победу, и поиде от Царяграда»... Что означал этот «жест»? И почему последующая русская историческая память из *шести* походов первых русских князей IX—XI вв. на Царьград⁴⁸ предпочла выделить именно Олегов поход 907 года (кстати сказать, самый «легендарный», ибо он, в отличие от остальных, не зафиксирован ни в каких источниках, кроме Начальной летописи, да и там представлен явно приукрашено)? Не есть ли причиной тому тот же пресловутый «Олегов щит»? Пушкин почувствовал странную, трудно объяснимую осложненность этого исторического символа, создающего ореол «непростоты» и вокруг фигуры Вещего Олега...

Поэтому он отдал свою балладу не в «Полярную звезду» (альманах, издававшийся Рылеевым и Бестужевым), а в «Северные цветы» А. А. Дельвига. «Печатаю у Дельвига “Песнь о Вещем Олеге”, — отмечает В. Э. Вацуро, — Пушкин вступал тем самым в литературное состязание с Рылеевым, написавшим думу “Олег Вещий”. В рылеевской думе он находил анахронизмы и — что гораз-

до важнее — отсутствие исторических характеров. Именно такой характер занимал его более всего, когда он писал собственную балладу»⁴⁹.

Скоро, впрочем, Пушкину пришлось выдержать еще одно «литературное состязание» — с «младым Языковым».

Н. М. Языков относился к пушкинской поэзии настороженно и скептически — это отношение не изменилось и после лета 1826 г., когда Языков, гостивший в Тригорском, много общался с Пушкиным. По не вполне ясной причине предметом поэтической полемики стала именно «Песнь о Вещем Олеге». В конце 1826 г. Языков написал балладу «Олег», год спустя — балладу «Кудесник», как бы «разделив» пушкинских персонажей, «разведя» их по принципиально иным ситуациям.

Отличие кудесника пушкинского от кудесника Языкова блестяще разобрано С. Б. Рассадиным⁵⁰. В конфликте пушкинской «Песни...» сошлись князь, воплощение высшей власти, и кудесник («вещий язык»), пророк, от власти независимый; при всей симпатии к мудрому и благородному князю автор констатирует: отнюдь не князю принадлежит «высшее знание» и высшая правда. В конфликте языковского «Кудесника» (в основе баллады — летописный сюжет о языческих волнениях в Новгороде в 1071 году) кудесник выступает в роли заезжего фигляра, «смущающего» народ, — князь же оказывается вполне законным и естественным восстановителем справедливости:

Он поднял топор свой тяжелый — и вмиг
Чело раскроил чародею.

В конфликте между властью и «своемыслием» Языков оказывается безусловно на стороне власти.

Еще показательнее в этом отношении первая баллада — «Олег». В основе ее сюжета — детальное развитие последнего эпизода пушкинской песни — эпизода похорон Олега. У Пушкина он умещен в одну строфу:

Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега:
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у брега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

У Языкова именно похоронная тризна описана самым обстоятельным образом. Здесь он использует пушкинский стихотворный размер (чередование четырех- и трехстопного амфибрахия), но в середине каждой из строф представляет (добавлением в клаузулу нечетного стиха неударного слога, нарушающим правило альтернанса) некий «излом» ритма, делающий ритм более изысканным и нарочитым. Здесь же как бы ненароком де-завуируется сама сюжетная ситуация пушкинской «Песни...»: Языков, как будто незнакомый с ее содержанием, по-новому конструирует ключевые летописные эпизоды. Причиной гибели князя Олега, если верить летописному преданию (и Пушкину) был любимый княжеский конь, точнее, конский череп, из которого выползла «гробовая змия». В балладе Языкова — конь присутствует на

похоронной тризне, и живехонек:

...князь бездыханный в доспехах золотых
Лежал средь зеленого луга
И бурный товарищ трудов боевых —
Конь белый — стоял изукрашен и тих
У ног своего господина и друга.

Если в пушкинской «Песни...» князь сокрушается перед костями коня: «Не ты под секирой ковыль обагришь / И жаркою кровью мой прах напойшь!», — то в балладе Языкова тризна совершается по всем правилам: «Конь белый, булатом сраженный, упал / Без жизни к ногам своему господину»...

Если в пушкинской балладе князь и народ даже и формально отдалены друг от друга (Игорь и Ольга во время тризны сидят «на холме», а дружина «пирует у берега»), то Языков представляет совсем иной быт древней Руси. Это собственно «родовой» быт, и князь наполняя медом стакан, посылает его в народ как «чашу круговую» — этот мотив становится своеобразным рефреном языковской баллады и трижды повторяется:

И, вновь наполняемый медом,
Из рук молодого владыки славян,
С конца до конца, меж народом
Ходил золотой и заветный стакан.

В языковской балладе появляется и «Олегов щит» — но появляется в ином контексте, чем у Рыльева и Пушкина. Для Рыльева щит Олега на вратах Константинополя — символ раннего могу-

щества российского *государства*: поэтому для него принципиально важен «герб России», начертанный на щите. Для Пушкина этот же щит — символ величия прежде всего самого князя, символ *победителя*; поэтому он упоминается непосредственно после констатации «побед» Олега: «Победой прославлено имя твое: / Твой щит на вратах Цареграда». У Языкова Олегов щит — не более как деталь родового быта славян, сопоставленная с обогащением «дружины», и только:

Как после, водима любимым вождем,
Сражалась, гуляла дружина
По градам и селам, с мечом и с огнем
До града царя Константина;
Как там победитель к воротам прибил
Свой щит, знаменитый во брани,
И как он дружину свою оделил
Богатствами греческой дани!

Наконец, в языковской балладе является и поэт — но как он не похож на пушкинского «кудесника» с его «вещим языком» и принадлежностью к «высшему знанию» о мире. Ничего подобного нет у языковского «баяна». Даже и внешне он выглядит совсем иначе:

Кто он? Он не князь и не княжеский сын,
Не старец, советник народа,
Не славный дружин воевода,
Не славный соратник дружин;
Но все его знают, он людям знаком
Красой вдохновенного гласа...
Он стал среди схода — молчанье кругом,

И звучная песнь раздалась!

Поэт занял «положенное» ему по статусу место: его роль ограничивается ролью «певца», а на роль «пророка» он и не претендует! Он воспеваает премудрого и мужественного покойного «правителя полночной державы» и удостоивается похвалы и награды от правителя нового:

И братски баяна сам князь обнимал;
В стакан золотой и заветный
Он мед наливал искрометный
И с ласковым словом ему подавал...⁵¹

Поэт у Языкова занимает «положенное» ему по статусу место — для пушкинского «волхва» в его поэтической идеологии места не остается. Он как будто нарочно «сбивает» опорную символику пушкинской баллады, осложняя по видимости ведущие образы Пушкина, демонстрируя прямое их неприятие.

Это же непонимание продемонстрировала и современная Пушкину критика. Так, некто Ж. К. в рецензии на «Северные цветы» прямо констатировал: «...стихотворение *Песнь о вещем Олеге*, хотя имеет много прекрасного, но в общем составе несколько отстает от прочих его произведений. — В нем видна какая-то холодность, совершенно противоположная тем порывам чувства и воображения, которые нас восхищают и, так сказать, увлекают в мир, всегда удачно созидаемый поэтом...»⁵². Этот Ж. К. выражал, скорее всего, точку зрения декабристов, также увидевших в «Песне...» только «холодный» пересказ некоего летописного

события (что можно увидеть из замечания в письме Пушкина к А. А. Бестужеву — XIII, 139). Но даже и П. А. Плетнев, выступивший против Ж. К. и Бестужева, смог применить к пушкинской балладе лишь предельно общие формулы «национального» творчества: «Истинный гений тем и отличается от простого дарования, что он с первого раза чувствует поэзию своего нового предмета, поэзию его изложения, не отнимая у него красот времени и места. <...> Имена лиц, верность происшествий, место действия, упоминаемые в стихотворении, прозаически только делают его национальным. Поэзия требует резких красок, душевной полноты, быстрого одушевления. Кто в состоянии соединить всё это и оживить целую картину необходимыми для поэзии подробностями избранного им времени и места, тот не напрасно будет воскрешать давно минувшие события: они сделаются священными для современников и потомков. Таково стихотворение Пушкина»⁵³.

Собственно, значимая пушкинская идея баллады осталась непонятой. Именно с установкой на «поэтическую верность» передачи исторических событий пушкинская баллада была оценена первыми читателями и еще при жизни Пушкина попала в школьные хрестоматии. Но там она была воспринята только как словесная «иллюстрация» интересного исторического события — и даже печаталась с условным заглавием «Смерть Олега»⁵⁴.

Тем более осталась непонятой собственно политическая мысль Пушкина, связанная со «щи-том на вратах Цареграда».

Историческая метаморфоза, соотносимая с этим «щитом», зеркально повторилась во время очередной русско-турецкой кампании 1828—1829 гг. Русская армия, ожесточенно и успешно воевавшая в Закавказье (взятие Карса и Эрзерума) и на Балканах (взятие Варны, переход через Балканские горы), повторила успехи древних князей. 20 августа (1 сентября) 1829 г. был взят Адрианополь, и войска И. И. Дибича оказались в нескольких переходах от турецкой столицы. Но брать Стамбула Николай I не захотел: он не собирался наносить Османской империи слишком сильных поражений и не желал, чтобы турецкая монархия разрушилась и тем самым было нарушено европейское равновесие. 2 (14) сентября 1829 г. был подписан Адрианопольский мирный договор, условия которого (Россия получила дельту Дуная, восточное побережье Черного моря, крепость Ахалкалаки и город Ахалцих на Кавказе) «всех изумили своей умеренностью»⁵⁵.

В том же 1829 году Пушкин, имевший возможность наблюдать военные действия в Закавказье, написал и опубликовал несколько политических стихотворений, особое место среди которых заняло напечатанное в «Северных цветах на 1830 год» стихотворение «Олегов Щит», позднее получившее устойчивую репутацию «загадочного»:

Когда ко граду Константина
С тобой, воинственный Варяг,

Пришла Славянская дружина
И развила победы стяг;
Тогда во славу Руси ратной,
Строптиву Греку в стыд и страх,
Ты пригвоздил свой щит булатной
На Цареградских воротах.
Настали дни вражды кровавой;
Твой путь мы снова обрели.
Но днесь, когда мы вновь со славой
К Стамбулу грозно притекли;
Твой холм потрясся с бранным гулом,
Твой стон ревнивый нас смутил,
И нашу рать перед Стамбулом
Твой старый щит остановил.

Стихотворение «Олегов щит» датируют сентябрем-ноябрем 1829 года: оно явно написано «по горячим следам» военных событий. Ю. Н. Тынянов рассматривал его как заключительную часть «маленькой сатирической трилогии», ставшей откликом на военные события 1829 г. (первые две части — «Не пленяйся бранной славой...» и «Делибаш»)⁵⁶. Точнее, как кажется, определяет его место в поэтическом наследии Пушкина Л. С. Сидяков: поэт, как известно, в 1836 году задумывал поэтический цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», демонстративно противопоставленный «неоднократно предъявлявшимся к Пушкину настойчивым требованиям воспеть военные события, свидетелем которых он оказался». Стихи, включавшиеся в этот (не до конца оформленный поэтом) цикл, были напечатаны в начале третьей части «Стихотворений Александра Пушки-

на» под номерами I — VIII («Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке», «Делибаш», «На холмах Грузии...», «Не пленяйся бранной славой...», «Дон», «Олегов щит») и XVII — XVIII («Дорожные жалобы», «Калмычке»)⁵⁷. Самым ранним среди напечатанных оказалось интересующее нас стихотворение «Олегов щит» — именно оно стало особенно важным для Пушкина откликом на эту войну.

Но — что в нем? При первоначальном восприятии смысл его выглядит, мягко говоря, неясным. После сопоставления русско-турецкой кампании с победоносным походом Олега Вещего на Царьград, данном как будто в тоне поэтического панегирика, следует неожиданный финал: тень древнего князя как будто ревнует к славе дальних потомков и восстает против полной победы над врагом... Что демонстрирует эта ревность? То ли, что русские воины вообще не воинственны? Или то, что Россия должна непременно (как тысячу без малого лет назад князь Олег) остановиться у ворот «града Константина», не претендуя на него? Или тут, напротив, сатира на нерешительность русского командования, поспешившего заключить «умеренный» и странный мир?

Именно в последнем качестве — как сатиру, в которой «негодование и недоумение русского гражданина и патриота <...> гениально замаскированы величавым, торжественным и как бы эпически спокойным тоном стихотворения», разобрал «Олегов щит» Н. И. Черняев⁵⁸ — и это объяснение, за неимением другого, было принято некоторыми исследователями (тем же Тыняновым, например).

С. А. Фомичев предложил иное, весьма остроумное, истолкование. Он обратил внимание на то, что дата, указанная на договоре князя Олега с греками (точнее — на дополнениях к этому договору, приведенных летописцем): 2 сентября 911 г. (первая точная дата во всей начальной летописи) — абсолютно корреспондирует с датой подписания Адрианопольского мира — 2 сентября 1829 г. Пушкин, как известно, чрезвычайно внимательно относился к «странным сближениям» дат: «В заметке о «Графе Нулине» Пушкин писал: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. “Граф Нулин” писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения» (XI, 183). Ср. также в «Путешествии в Арзрум»: «Полки наши пошли в Арзрум, и 27 июня, в годовщину полтавского сражения, в шесть часов вечера русское знамя развилося над арзрумской цитаделью» (VIII, 475). Подобному же сближению посвящено и стихотворение «Бородинская годовщина» (1831)»⁵⁹. Такого же рода «сближение», по мнению исследователя, лежит в основе «Олегова щита» — и это пушкинское стихотворение оказывается в ряду его произведений, посвященных разного рода приметам, предсказаниям и предчувствиям.

Нам такое истолкование представляется недостаточным. Неожиданное соответствие дат, конечно же, имело свое значение — но лишь как стимул, толчок, повод для создания поэтической экспозиции и самого сопоставления. В данном случае важно уяснить именно *политический смысл* этого произведения, ибо читающая публика вос-

приняла его никак не с точки зрения соответствия дат двух одновременных мирных договоров (вряд ли читатели обратили на это и внимание), а все-таки с позиций текущей политики... Поэтому стоит рассмотреть ряд образцов текущей стихотворной беллетристики, посвященных этой же войне.

Хронологически первый из напечатанных стихотворных откликов на Адрианопольский мир тоже оказался не свободен от поминания Вещего Олега. Это было анонимное стихотворение «Адреанополь», появившееся в сентябрьской книжке «Московского телеграфа» на 1829 г. В одной из его строк поминался знаменитый щит — символ будущей русской победы:

...Луна уж гаснет, ночь сбегает,
Окрест встает развалин прах,
Восток цепями потрясает,
И скоро на златых вратах
Орел двуглавый осенит
Олега Новгородский щит⁶⁰.

Под стихотворением помета: «8 августа, 1829» (Адрианополь был взят русскими войсками только 20 августа, почти две недели спустя!). С. А. Фомичев, на основании этой пометы, уверенно атрибутирует его А. С. Хомякову, хотя ни в последующих изданиях произведений Хомякова, ни в его сохранившихся рукописях этого стихотворения нет. И кажется странным, что Хомяков, один из «основателей» журнала «Московский вестник», печатавшийся в ту пору только в нем, отдал свое новое произведение в «конкурирующий» москов-

ский журнал... Он действительно в то время находился в действующей армии, бравшей Адрианополь. Но это обстоятельство кажется все же недостаточным основанием для атрибуции.

Более вероятным нам представляется другой автор — Вильгельм Иванович Карлгоф (1799—1841). Небесталанный беллетрист и стихотворец, он также участвовал в русско-турецкой войне и в конце 1820-х годов активно сотрудничал в «Московском телеграфе» Н. А. Полевого. В следующих номерах журнала (19 и 20 за 1829 г.) было напечатано (за полной подписью) его стихотворение «Певец пред Варною (Военное предание)» (с пометой: «Под Варною, 1829, сентября 30») и повесть «Рассказ на биваке (Истинное происшествие)»⁶¹. Стихотворение же «Адреанополь» в 18-м номере появилось (рядом с анонимным же стихотворением «Забалканская песня», принадлежащим, вероятно, тому же Карлгофу) не в журнальном разделе «изящной словесности», а в разделе «Современная библиография», более приближенным к современности. Показательно, что в «осенних» номерах «Московского телеграфа» 1829 года появилось несколько материалов «агитационного» характера, воспевающих войну и будущую победу: таковой, например, была статья Кс. Полевого, посвященная обзору книг «Взгляд на состояние Турецкого государства», «Константинополь и Босфор Фракийский» и «Описание пути из Тифлиса до Константинополя», печатавшаяся в августе и сентябре⁶². Наконец, в том же номере журнала, где упоминался «Олега новгородский щит»,

был помещен отрывок из перевода «Илиады» Н. И. Гнедича «Щит Ахиллеса»⁶³.

Стихотворение Карлгофа имеет яркую «ура-патриотическую» направленность, прямо призывает к будущему «завоеванию» не только Адрианополя, но и Константинополя — в последнем щит языческого князя Олега «осеняет» двуглавый орел, ибо нынешние русские (надеется автор) собираются пойти дальше, чем Олег, ограничившийся символическим актом водружения щита...

22-м августа 1829 г. (то есть тоже временем, ещё предшествующим заключению Адрианопольского мира) обозначено цензурное разрешение 7-й части журнала «Галатее», в которой было опубликовано стихотворение Ф. И. Тютчева «Видение». Традиционно считается, что в публикации «Галатее» оно было напечатано «по ошибке слитно»⁶⁴ с другим стихотворением, которое позднее (в 1854 г.) Тютчев напечатал отдельно, снабдив при этом «пушкинским» заглавием «Олегов щит». Однако, как кажется, никакой «ошибки» в первой публикации не было. Вот как выглядела публикация в «Галатее»:

I

Есть некий час всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.
Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспмятство, как Атлас, давит сушу...
Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!

II

«О наша крепость и оплот,
Великий Бог, веди нас ныне,
Как некогда ты вел в пустыне
Свой избранный народ!»
«Алла, пролей на нас твой свет!
Краса и сила православных,
Бог истинный, тебе нет равных,
Пророк твой Могамед!»

III

Глухая полночь; всё молчит!
Вдруг из-за туч луна сверкнула
И над воротами Истамбула
Зажгла Олегов щит!..⁶⁵

Концепция стихотворения Тютчева в этой публикации кажется четкой и ясной. Первая часть (впоследствии отдельное стихотворение «Видение») представляет античное восприятие Константинополя как города, приближенного к «святылищу небес», — именно по этой формальной причине император Константин Великий перенес сюда в 324—330 гг. столицу Римской Империи. Во второй части соплагаются два символа веры, носителем которых последовательно был Константинополь-Стамбул: раннехристианский и мусульманский. Для Тютчева особое значение имело то обстоятельство, что именно в Константинополе (Царьграде, Стамбуле) в 381 году на Вселенском Соборе был принят Символ веры, в котором излагалась сущность православного вероучения. Наконец, третья часть стихотворения, утверждающая

как «данность» легенду об Олеговом щите, служит напоминанием о «русских» правах на этот город и символически утверждает справедливость и необходимость современного его завоевания...

Возможность завоевания русскими войсками Константинополя представлялась Тютчеву-политику торжеством «мысли христианской». В материалах к его незавершенному трактату «Россия и Запад» (1849—1850) содержится следующее утверждение об исторической роли этого города: «Удаление Империи из Рима и перенесение ее на Восток. Это мысль христианская, которую мысль языческая пытается отрицать»⁶⁶. Византийские императоры и патриархи объявили христианский Константинополь «вторым Римом», наследником славы и могущества древнего Рима. Их языческие оппоненты утверждали, что именно христианство и погубило Римскую империю. После захвата Константинополя (и всей Восточной Римской империи) турками-османами (1453 г.) на роль «третьего Рима» (центра православия) могла претендовать Москва... Тютчев откровенно сочувствовал этой идее и в 1850 году пропагандировал ее в стихотворении, направленном против политики, проводимой канцлером К. В. Нессельроде. Показательно, что и в этом призыве фигурировал Вещий Олег:

Не верь в Святую Русь кто хочет,
Лишь верь она себе самой, —
И Бог победы не отсрочит
В угоду трусости людской.
То, что обещано судьбами

Уж в колыбели было ей,
Что ей завещано веками
И верой всех ее царей, —
То, что Олеговы дружины
Ходили добывать мечом,
То, что орел Екатерины
Уж прикрывал своим крылом, —
Венца и скиптра Византии
Вам не удастся нас лишить!
Всемирную судьбу России —
Нет, вам ее не запрудить!..⁶⁷

Кажется, политические воззрения Тютчева 1850 года принципиально не отличались от идей, высказанных двадцатью годами раньше. Завоевание Константинополя означало для него отнюдь не только новое территориальное приобретение России. Оно имело более глубокий символический смысл, ибо утверждало торжество русского православия в противовес историческому бессилию Запада, не сумевшего за четыре столетия освободить исконную христианскую столицу от несправедливого мусульманского завоевания. В этом смысле «Олегов щит» выступал исконным символом материальной и духовной мощи России и гарантом ее вселенской миссии. При этом как бы забывалось, что и князь Олег, и его славянские воины были еще язычниками...

Эта идея продолжала муссироваться и после окончания турецкой кампании, — хотя и не так явно. В том же выпуске «Северных цветов на 1830 год», где появился «Олегов щит» Пушкина, было напечатано стихотворение Хомякова «Прощание

с Адрианополем». Стихотворение датировано днем, последовавшим через пять дней после заключения Адрианопольского мира — «7 октября 1829». Адрианополь назван здесь турецким названием — Эдырне (в первой публикации было «объяснительное» примечание: «Турецкое имя Адрианополя»⁶⁸): мусульманское название города, основанного христианами, усиливает тему «прощания» и раскрывает чувства русского воина, освободившего от мусульман христианский город и вынужденного оставить его по условиям странного «мира». Основной символической константой стихотворения становится опять-таки «щит», правда, не щит Олега, а рылеевский «щит с гербом России» (двуглавый орел), победивший турецкую «луну» (герб Турции — полумесяц в центре щита):

Эдырне! на стройных мечетях твоих
Орел возвышался двуглавый;
Он вновь улетает, но вечно на них
Останутся отблески славы!
И турок в мечтах будет зреть пред собой
Тень крыльев Орла над померкшей Луной!⁶⁹

Здесь, как видим, под элегической формой прощания как раз и скрывается то «негодование и недоумение русского гражданина и патриота», которое Н. И. Черняев приписал Пушкину. Это «негодование» принимало в стихотворной традиции, подчас, призывные формы, как, например, в «Шестой фракийской элегии» В. Г. Теплякова (1829; опубл. 1836), где тоже поминался Олегов щит и вместе с ним представала та же символика: «орел

двуглавый», «луна», да к тому же еще и «Кагул» — место знаменитой победы русских войск над турками во времена Екатерины Второй:

Через неприступный ли Балкан
Себе наш северный титан
Пробьет стезю пятой стальной;
К вратам ли тем, где древний щит
Прикован русскою рукою,
Орел двуглавый прилетит
И в Византию ль прах Стамбула,
В когтях с перунами Кагула,
Луну низвергнув, превратит...⁷⁰

Пушкин в рецензии «Современника» выделил эту «Шестую фракийскую элегию» как «весьма замечательную», не забыв, однако, отметить и особенности поэтики: «силу выражения, переходящую часто в надутость, яркость описания, затемненную иногда неточностию» (XII, 90). При всем том, он, как представляется, не очень сочувствовал подобным идеям.

5

По Н. И. Черняеву, стихотворение «Олегов щит» направлено прежде всего против главнокомандующего Балканской армией И. И. Дибича, которому Николай I предоставил возможность руководить войной самостоятельно: «Чего ради он привел русские войска чуть не к стенам Константинополя и затем возвратился вспять? Кого и чего он испугался? Или он не посмел затмить славу

Олега? Уж не пригрезилось ли ему, что Олег встал из могилы и не позволит русской армии войти в ворота Цареграда?»⁷¹. Эту серию «вопросов» исследователь «придумывает» за Пушкина, представляя последнего, таким образом, не слишком дальновидным обывателем-«патриотом», ратующим за военную славу и вещественную мощь России, какой бы ценой эта слава и мощь ни приобретались.

Свою концепцию Черняев подкреплял серией малоубедительных аргументов. Фрагменты из «семейных воспоминаний» Л. Н. Павлицева (дескать, Пушкин говорил нечто подобное своей сестре!) — воспоминания эти давно считаются малодостоверными. Фрагменты из фальсифицированных «Записок А. О. Смирновой» (дескать, Пушкин разговаривал на эти темы с Хомяковым!), — но сами эти «Записки...» являются творчеством дочери мемуариста О. Н. Смирновой. Цитаты из ранних писем и записок Пушкина, касающиеся несколько иных вопросов. Да аргументы публицистического порядка, характеризующие мировоззрение не столько Пушкина, сколько самого Черняева: «Знали ли покойный М. Д. Скобелев “Олегов щит”? Если бы «белый генерал» знал эту пьесу и имел ясное представление об ее политическом значении, он, вероятно, читал бы и перечитывал бы ее в дни томительного пребывания русской армии перед стенами Константинополя накануне Сан-Стефанского мира, когда молодой и “Суворову равный” вождь так пламенно желал, чтобы Константинополь был взят и занят нашими войсками»⁷². В последнем примере речь идет о событиях русско-ту-

рецкой войны 1877—1878 гг., при окончании которой русские войска стояли прямо под стенами турецкой столицы, но, по политическим причинам, так и не смогли войти в нее...

Что касается «похожих» пушкинских высказываний, приведенных Черняевым, то они оказываются несколько иными по смыслу. В так называемом черновом письме к В. Л. Давыдову (март 1821), сообщая о начале греческого восстания, Пушкин пытался предположить возможные действия России: «...зайдем ли мы Молдавию и Валахию под видом миролюбивых посредников; перейдем ли мы за Дунай союзниками греков и врагами их врагов?» (XIII, 24) Но это бесконечно далеко от тех идей, которые пытался «присвоить» Пушкину Черняев — так же, как и известное примечание в «Некоторых исторических замечаниях» (1822), касающееся «восточной» политики Екатерины Второй: «...Дунай должен быть настоящею границею между Турциею и Россией. Зачем Екатерина не совершила сего важного плана в начале фр<анцузской> рев<олюции>, когда Европа не могла обратить деятельного внимания на воинские наши предприятия, а изнуренная Турция нам упорствовать? Это избавило бы нас от будущих хлопот» (XI, 15) В черновом варианте «Замечаний» следовало характерное продолжение: «Этот вопрос может далеко завести» (XII, 289).

Обратим внимание: ни в том, ни в другом высказывании слова нет о Константинополе и каких-либо притязаниях России на него. Пушкин изначально чужд великодержавности, и нет никаких

оснований предполагать, что его патриотизм хоть как-то оказывался сродни патриотизму официальному. Тот же Ю. Н. Тынянов указал, что и в восприятии, и в оценке русско-турецкой кампании 1828—29 гг. Пушкин отнюдь не придерживался ни официально-правительственных, ни ура-патриотических мнений: он, как и Вяземский, подав весной 1828 г. прошение принять на службу в действующую армию и получив отказ, «приходит к дилемме: или на службу, или вон из России»⁷³. Более того: в совместном письме Вяземского и Пушкина к В. Ф. Вяземской от 21—26 апреля 1828 г. очень ярко выражена «крайняя» идея: «У нас ничего общего с правительством быть не может. Je n'ai plus ni chants pour toutes ses gloires, ni larmes pour tous ses malheurs. Ответ Бенкендорфа похож на жеманство старой бляди: je ne sais pas filer le parfait amour et surtout avec le gouvernement»⁷⁴ (XIV, 14). При такой позиции Пушкин, наверное, вряд ли бы стал придерживаться воззрений на «усиление» России, сколь-либо близких к воззрениям официальным.

Приведенная цитата принадлежит Вяземскому. Ему же принадлежит рассуждение о Константинополе, высказанное в том же письме: «Надобно же мне утешиться, что не берут в Царь-Град: я свой найду Царь-Град в Париже. То Константинополь, Стамбул, а настоящий Царь-Град Париж, после Пензы, или прежде Пензы, или рядом с Пензою...» (XIV, 13).

Те же три исторические названия современной столицы Османской империи употребляет и Пуш-

кин в стихотворении «Олегов щит». При этом основное «христианское» имя — Константинополь — дается в русской транскрипции: «Когда ко граду Константина...». Затем следует собственно «русское» именование: «На Цареградских воротах...» (название «Царьград» употреблялось и в официальных документах Руси, и в литературе, и в фольклоре вплоть до XVII века). Наконец, дважды город называется «Стамбул» — искаженная форма собственно турецкого названия (правильнее: «Истанбул», производимое от «Исламбол» — «государство мусульман»). При этом «русские» формы названия употреблены *только в первой строфе*, посвященной походу князя Олега; во второй, описывающей современную «вражду кровавую», «град Константина» именуется исключительно «Стамбулом». Разные имена города символически демонстрируют, что оба случая завоеваний представляют разные данности.

Язычник Олег пытался покорить тот город, который в его эпоху был колыбелью православия. И — не вошел в Царьград, ограничившись только символом «щита булатного». Через восемь десятилетий после этого похода языческая Россия из рук непобежденной таким образом Византии приняла православие — а с ним просвещение и культуру. Современные православные христиане «притекли» на старый путь и оказались перед «Олеговым щитом» через девятьсот лет и уже в иных исторических обстоятельствах: русская «рять» хранит верность той традиции, которую она восприняла у «гордой Византии» — но самой Византии нет, и

на месте Цареграда совсем другой город... Стамбул символизирует уже другую культуру, отличную от «цареградской», — и каково будет наше отношение к этой культуре через восемь десятков лет, трудно гадать. Фантастическая тень Олега, являющаяся современным завоевателям, наглядно демонстрирует всю сложность той историософской проблемы, которая возникает в случае каждого из поспешных «завоеваний».

Показательно, что при отделке стихотворения Пушкин последовательно убирал все возникавшие негативные эпитеты. Так, в черновой редакции было:

Ты пригвоздил свой щит *кровавый*
На *униженных* воротах (III, 740)

В окончательной редукции Пушкин предпочел нейтральные формулы:

Ты пригвоздил свой щит *булатный*
На *Цареградских* воротах.

Аналогичная замена: «Мы с новой бурей приехали» (III, 740) — на «Твой путь мы снова обрели»; «Твой гроб раскрылся с бран<ным> гулом» (III, 740) — на «Твой холм потрясся с бранным гулом» и т. д.

Дело не только в стремлении Пушкина к «классически непроницаемому» стилю, — дело и в самой проблематике высказывания. Пушкин ни на минуту не забывает, что летописный Олег назван «Вещим» не за что-нибудь, а за цареградский по-

ход. Летописец подчеркивает особенную *мудрость* Олега, выразившуюся в том, что, обладая недостаточно большой для ведения тотальной войны дружиной, он сумел *испугать* противника видом идущих посуху кораблей («И видевше греци и убо яшася...»), а затем, получив мирное предложение («Не погубляй града, имемься по дань, якоже хошеши»), предпочел «не зарываться» — и вышел победителем из сложнейшей политической ситуации. Пушкин прекрасно понимал всю сложность политической ситуации 1829 года (не случайно же в «Некоторых исторических замечаниях», говоря о возможных «турецких» завоеваниях Екатерины Второй, упоминал Европу, оглушенную «французской революцией») — и понимал, что последствиями завоевания столицы Османской империи не позволит воспользоваться России та же Европа: это грозило нарушением политического баланса в сложной международной обстановке. Поэтому, кстати, он использует не собственно турецкую форму имени «града Константина» («Истанбул»), а «европеизированную» форму «Стамбул», в его времена воспринимавшуюся еще как искаженную (в отличие от Тютчева, да и Хомякова, принципиально использовавшего название «Эдырне», а не «Адрианополь»).

Пушкин как будто предугадывает кризисные политические ситуации, возникавшие в XIX столетии в связи со Стамбулом: ситуацию начала Крымской войны 1853 г., ситуацию «Балканского кризиса» 1878 г. В последнем случае, как известно, Александр Второй даже получал телеграмму от

английской королевы Виктории с просьбой не занимать Константинополя (в противном случае могла возникнуть угроза войны с Англией), а Берлинский конгресс существенно ограничил те плоды победы, которыми могла бы воспользоваться Россия и славянство. Для Пушкина «Олегов щит» оказывается не только знаком могущества России (как для Рылеева) и исторического присутствия ее в цитадели мусульманства (как для Тютчева), но и знаком той необходимой политической «осторожности», которая была у Олега Вещего — и которой, подчас, не хватает современным политикам.

В связи с этим Пушкин декларирует принципиально новый взгляд на *патриотизм* — и взгляд этот опять-таки оказался парадоксально связан с Вещим Олегом. Во время первой мировой войны возникла известная солдатская песня на слова «Песни о Вещем Олеге»; это была маршевая песня, легко запоминавшаяся «нижними чинами» (балладу Пушкина учили наизусть уже в начальной школе); ее дважды поют герои булгаковских «Дней Турбиных»⁷⁵. По свидетельству современников, для солдат первой мировой войны, не избалованных созерцанием подвигов и побед, был ближе всего третий куплет песни:

Скажи мне, кудесник, любимец богов,
Что сбудется в жизни со мною?
И скоро ль на радость соседей-врагов
Могильной засыплюсь землю?

Налицо видимое противоречие: для маршевой «патриотической» песни подобраны стихи, повествующие о судьбе — не только древнего князя, но и каждого из солдат, которого участь быть «засыпанным землею» уготована едва ли не ежедневно; и никто не знает своей участи! Но в эпоху «трудной» войны именно это упование звучало по-своему жизнеутверждающе, потому что вслед за этим призыванием смерти следовал припев:

Так громче, музыка, играй победу!
Мы победили — и враг бежит!
Так за царя, за Русь, за нашу веру
Мы грянем громкое ура!..

Все позднейшие попытки «переделать» песню, убрать намеченное психологическое противоречие или приспособить ее к новым временам успехом не увенчались⁷⁶. Пушкинское слово, по видимости лишенное патриотической направленности, оказалось более действенным в жестоких условиях войны.

Вадим Новгородский

1

Предание о Вадиме Новгородском (Вадиме Храбром) стало одним из самых притягательных для русской литературы «декабристского» времени. Уже в те поры высказывались обоснованные сомнения в подлинности отображенных в ней событий, но они ничуть не умалили ее популярности. Ибо если бы это была на самом деле выдумка, — то ее стоило выдумать: человек декабристской эпохи воспринимал ее по аналогии с легендами «классического» типа. Вадим Новгородский становился в его представлении первым отечественным оппозиционером, то есть первой *личностью* в истории «безликой» российской государственности.

Литератор начала XIX столетия получал эту легенду с уже определенным и не лишенным двусмысленности историческим подтекстом. Источником ее были сообщения в поздних летописных сборниках; наиболее полные сведения предлагала Никонова летопись, где под 6372 (863/864) годом значилось: «Того же лета оскорбишася Новгородци, глаголюще: яко быти нам рабом и много зла всячески пострадати от Рюрика и от рода его. Того же лета уби Рюрик Вадима Храброго и иных мно-

гих изби Новгородцев, съветников его»⁷⁷.

Историки XVIII столетия по-своему дополнили эту легенду. В «Истории Российской» В. Н. Татищева (который пользовался не дошедшими до нас летописями) она датирована 869 годом: «В сии времена славяне бежали от Рюрика из Новагорода в Киев, зане убил Вадима Храброго, князя славенского, иже не хотеша яко рабы быти варягом»⁷⁸. Татищев назвал Вадима «князем славянским» и даже уточнил: тот был, как и Рюрик, внуком Гостомысла и имел больше прав на власть, ибо происходил не от младшей дочери Гостомысла, Умилы (сыном которой, по Татищеву, был Рюрик), а от его старшей дочери.

Ломоносов в «Древней Российской истории...» (которая еще и в начале XIX в. продолжала выполнять роль учебного пособия) представил на основе кратких сведений источников достаточно широкую картину этого события: «Видя Руриков разум и мужество, некто знатный новгородец, именован Вадим, человек, склонный к общенародному прежнему владению, и сам желал быть, по-видимому, в том участником или еще и главным, советовал с единомышленниками своими, как бы избыть от русской власти. И, уповая на свою у новгородцев важность и на сообщников, говорил не закрытно, что Рурик пришел привести их руссам в рабство и в роды родов утвердить самодержавство. Услышав сии возмутительные речи и узнав умысление, Рурик Вадима с главными сообщниками предал смерти»⁷⁹. Ломоносов дал свою версию летописной легенды и концептуально

противопоставил «общенародное гражданское владение» (носителем идеи которого явился Вадим) и «самодержавство» Рюрика. Он же ввел два важнейших опорных «сигнала» в восприятие этой легенды: Вадим оказывался едва ли не национальным вождем, сознающим «свою у новгородцев важность», а его заговор истолковывался не как военный, а как собственно *политический*, ограниченный лишь «возмутительными речами». Это представление открывало путь к различным возможностям истолкования образа: «посягатель» на мудрое правление Рюрика оказывался первым лицом русской истории, который был казнен исключительно за свои *убеждения*,— последнее делало образ Вадима нравственно привлекательным. «Двойственная» возможность представления исторического Вадима очень скоро сделалась «общим местом»: «Древняя Российская история...» Ломоносова, впервые напечатанная в 1766 г., стала, за неимением других сочинений подобного рода, основным «школьным» источником сведений о первых веках Руси.

Более того, «ломоносовская» концепция возмущения Вадима, «накладываясь» на сведения, почерпнутые у Татищева (о том, что Вадим Храбрый имел не меньше права на власть, чем «победивший» Рюрик), представляла основателя российского «самодержавства» в весьма невыгодном свете: тот оказывался попросту узурпатором власти. Это представление в свою очередь провоцировало «сослагательное» предположение: если бы Вадиму удалось победить в изначальном полити-

ческом противостоянии, то вся история России могла бы быть совсем иной — историей не «самодержавства», а «народоправства»! Показательно, например, что К. Ф. Рылеев задумывался об обработке этой легенды, опираясь именно на сведения Татищева: в черновиках поэмы «Наливайко» сохранился листок со списком действующих лиц: «Рюрик. <Умила> <Светлана> Кульдигера, дочь его. Вадим»⁸⁰.

Н. М. Карамзин, почувствовавший, вероятно, всю «взрывоопасность» этого сюжета, предпочел в первом томе «Истории Государства Российского» вообще снять проблему «справедливости» начала русской государственности и заявил, что Вадима Храброго попросту *не было*. Заявление это, однако, прозвучало весьма двусмысленно: «Хотя новейшие летописцы говорят, что славяне скоро вознегодовали на рабство, и какой-то Вадим, именуемый *Храбрым*, пал от руки сильного Рюрика вместе со многими из своих единомышленников в Новгороде — случай вероятный: люди, привыкшие к вольности, от ужасов безначалия могли пожелать Властителей, но могли раскаяться, *ежели* варяги, единоземцы и друзья Рюриковы, утесняли их — однакож сие известие, не будучи основано на древних сказаниях Нестора, кажется одною догадкою и вымыслом»⁸¹.

Во-первых, сама грамматическая «конструкция» этого рассуждения Карамзина показательна: предложение со множеством уступительных и условных «дополнений» («хотя», «однако», «вероятно», «ежели»), сопровождаемое единствен-

ным доказательством: отсутствием «Вадима Храброго» в «Повести временных лет». С другой стороны, в примечании Карамзин указывает четыре «новейших летописца», в которых эти сведения присутствуют.

Во-вторых, приведенные «сомнения» Карамзина очень плохо вписывались в контекст 4-й главы 1-го тома («Рюрик, Синеус и Трувор. Годы 862—879»). Пересказав легенду о «призвании варягов» (с привлечением не только «древних сказаний Нестора», но и «новейших летописцев»), Карамзин задается рядом вопросов, непосредственно предшествовавших приведенному пассажи о Вадиме Храбром: «... благословил ли народ перемену своих гражданских уставов? наслаждался ли счастливою тишиною, редко известною в обществах народных? или пожалел о древней вольности?» Для человека декабристской эпохи вопросы эти были риторическими: конечно же, не «благословил», конечно, «пожалел»!.. Поэтому и следовавшего затем «сомнения» в реальности существования Вадима он попросту не замечал.

В-третьих, наконец, «историческая» гипотеза Карамзина оказалась в прямом несоответствии с высказанной ранее его же «литературной» гипотезой. В первой четверти XIX в. огромной популярностью пользовалась его историческая повесть «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода», напечатанная в 1803 г., в то время, когда Карамзин уже начал работу над «Историей...». В предисловии автор представил ее как «старинный манускрипт», в котором «все главные происшествия

согласны с историєю»⁸². Действие повести происходит в 1471 г., но жители Новгорода не только чтут память Вадима Храброго, казненного за шестьсот с лишним лет перед Марфой Посадницей, но представляют его живым символом и основателем новгородской «вольности». Основное действие повести происходит «на месте лобном, или *Вадимовом* (где возвышался мраморный образ сего витязя)»; именно на этом «Вадимовом месте» находится вечевой колокол, и именно здесь происходит знаменитое «новгородское вече». Героиня повести Марфа Борецкая становится «защитницею вольности» на том основании, что ее предки «были друзья Вадимовы»; имя Вадима в ее устах превращается в некий символ («Вадим! Вадим! Здесь лилась священная кровь твоя, здесь призываю небо и тебя во свидетели, что сердце мое любит славу отечества и благо сограждан...»), а сама летописная легенда истолковывается ею следующим образом: «... когда Рюрик захотел самовольно властвовать, гордость славянская ужаснулась своей неосторожности, и Вадим Храбрый звал его пред суд народа. “Меч и боги да будут нашими судиями!” — отвечивал Рюрик, — и Вадим пал от руки его, сказав: “Новгородцы! На место, обогрешное моею кровию, приходите оплакивать свое неразумие — и славить вольность, когда она с торжеством явится снова в стенах ваших...”». Выступая последней защитницей новгородской республики, героиня Карамзина предвещает, что с «утратой вольности» Новгород неминуемо «померкнет» и «опустеет» (т. е. придет к тому состоянию

губернского захолустья, которое наблюдал сам Карамзин). И этот процесс опять-таки связывается с образом Вадима: «Напрасно любопытный странник среди печальных развалин захочет искать того места, где собиралось Вече, где стоял дом Ярославов и мраморный образ Вадима: никто ему не укажет их»⁸³.

Карамзин-историк, как видим, разительно противоречит Карамзину-литератору. Это противоречие явилось отражением *двух параллельных традиций* осмысления сомнительного, но красивого исторического предания. Историки могли либо ставить его под сомнение (как С. М. Соловьев),⁸⁴ либо утверждать его несомненную достоверность (как И. Е. Забелин),⁸⁵ — литература предпочитала опираться на иные основания.

2

Немалое значение имело то обстоятельство, что родоначальницей собственно литературной традиции осмысления легенды о Вадиме оказалась Екатерина II (драма «Историческое представление из жизни Рурика», 1786): авторитет императрицы, открывшей «опасную» тему «старинной» вольности, позволял расширить границы «опасных» истолкований и трактовок. Наряду с официальными интерпретациями этого сюжета (драма П. А. Плавильщикова «Рюрик», 1790; поэма М. М. Хераскова «Царь, или Спасенный Новгород», 1800), не замедлила явиться и трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» (1789, опубл. 1793). После же

нашумевшей истории с запрещением трагедии Княжнина в литературном сознании конца XVIII в. сложилась знаменитая антитеза Рюрика (идеального монарха) и Вадима (идеального гражданина). Эта антитеза, заложенная уже в толковании Ломоносова, осложнялась еще и тем, что «идеальный гражданин» одновременно оказывался политическим консерваторм (защитником «прежнего владения»), выступавшим против тех «нововведений», которые определили характер русской государственности на все последующие времена.

Литературная и историческая традиции существовали действительно параллельно: «Марфа Посадница...» Карамзина начала публиковаться в № 1 «Вестника Европы» за 1803 г.; Вадим представлен в повести как лицо несомненно реальное. Между тем в предшествующей книжке журнала (№ 24 за 1802 г.) была помещена статья того же Карамзина «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств»; в этой статье историк заявлял недвусмысленно: «*Вадим Храбрый* принадлежит также к баснословию нашей истории»⁸⁶. «Баснословие истории» не мешало реальности литературы.

Это относится не только к Карамзину. 20 лет спустя В. К. Кюхельбекер упомянул «Холм Вадимов» в повести «Адо», хотя прекрасно знал, что ничего подобного в Новгороде не было. Точно так же, как мы помним, К. Ф. Рылеев в думе «Олег Вещий» заставил древнерусского князя прибить «свой щит с гербом России / К царьградским воротам»: «литературный» образ России был для него значимее, чем

соблюдение исторической точности.

Соотнесенная с позицией литературной (а не исторической) правды легенда о Вадиме Новгородском оказывалась особенно актуальной в границах локальных «переломных» периодов царствования Александра I. Так, своеобразным «расцветом» «дней Александровых прекрасного начала» стал 1803 г.: время появления указа о свободных хлебопашцах, время возникновения новых университетов и школ, начала обсуждения первых конституционных проектов. В 1803 г., помимо «Марфы Посадницы...» Карамзина, появляются «Оскольд» М. Н. Муравьева и «Вадим Новгородский» В. А. Жуковского.

Другой период — 1821—1822 гг. — время роспуска «Союза благоденствия» и отправления мятежной гвардии из Петербурга, время переосмысления самого характера декабристской деятельности — породил новый ряд литературных «Вадимов»: начатая поэма Пушкина, неоконченная поэма А. С. Хомякова, незавершенная дума Рылеева и т. д. Ряд писателей — независимо один от другого — в одно и то же время обращаются к одному историческому сюжету. Самое интересное то, что объект их литературного «исследования» — «баснословный» исторический деятель IX столетия, о деятельности которого почти ничего не известно — у разных авторов оказывается очень схожим.

К. Н. Батюшков, пересказывая сюжет муравьевского «Оскольда», пишет, что автор «выводит честолюбивого Вадима, которого взоры изображают столько же упреков новгородцам, сколько строгости воинской, и возбуждает в памяти нашей

цепь великих отечественных воспоминаний»⁸⁷. Жуковский в неоконченной повести «Вадим Новгородский» разрабатывал «героический аспект оссианизма»,⁸⁸ и в соответствии с замыслом персонаж истории оказывался «юношей, прелестным, как Дагода, величественным, как Световид»: «Юношеское пламя играло на щеках его; смятые, густые волосы вились и развевались; на быстрых глазах мелькали еще легкие оттенки сна...» И тут же: «пленяющий взор», «живой, украшенный образ героя»: «Сие лицо выразительное, запечатленное добродушием; сей взгляд быстрый, пылающий; темно-русые волосы, мягкие, как шелк, и кудрями по плечам рассыпанные; величественный стан; высокая, белая грудь; нежный и мужественный голос...»⁸⁹

А вот облик Вадима в поэме Пушкина:

... Блещет младость
В его лице: как вешний цвет,
Прекрасен он; но, мнится, радость
Его не знала с детских лет;
В глазах потупленных кручина;
На нем одежда славянина
И на бедре славянский меч,
Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы златые,
Волнами падшие до плеч...

В думе Рылеева — нечто похожее:

Страсти пылкие рисуются
На челе его младом;
Перси юные волнуются,
И глаза блестят огнем.⁹⁰

«Юношей» предстает Вадим и в поэме Хомякова:

Ему от ранних детских дней
Дажбог внушил дар чувств высоких,
И мудрости, и дум глубоких,
И сладкий дар златых речей.
Его и силой, и красою
Блестящий света царь одел,
И на младом челе могущею рукою
Черту владычества Перун запечатлел.
Как в сонме звезд десница золотая,
Стоял ли он в кругу богатырей,
Их всех главою превышая,
Прекрасен был и тихий свет очей,
И стана стройность молодая...⁹¹

В соответствии с «оссианическим» замыслом Жуковского, герой «Вадима Новгородского» не столько действует, сколько готовится к «несвершенному» действию и сожалеет о «протекшем»: о смерти отца, о «пустынной жизни»: «Скука, жестокая, несносная, мною овладела. Беспокойные желания во мне пробудились. Я хотел действовать, но прежняя деятельность казалась мне слишком слабою, единообразною...»⁹² В подобном же «оссианическом» ореоле предстает Вадим и в произведениях, написанных в 1821—1822 гг.:

Рылеев: Над кипящею пучиною,
Подпершись, сидит Вадим,
И на Новгород с кручиною
Смотрит нем и недвижим...⁹³

Хомяков: Не спит Вадим: на длань склоненный,
В глубокой думе он сидит.

Покоя нет душе смятенной,
И сон очей его бежит...

.....
Но среди шума игр веселых
Один Вадим печален был,
В толпе безмолвен он бродил,
И взор туманный говорил
О думах грустных и тяжелых...⁹⁴

Пушкин: ... как волхвом пораженный,
Стоит недвижим; на брега
Глаза вперив, не молвит слова...

.....
Но юноша, на перси руки
Задумчиво сложив крестом,
Сидит с нахмуренным челом...
Уста невнятные шепчут звуки.
Предмет великой, роковой
Немые чувства в нем объемлет,
Он в мыслях видит край иной,
Он тайному призыву внемлет...

Во всех произведениях о Вадиме герой существует и действует в окружении северного «оссианического» пейзажа, изменчивого и мрачноватого: «Солнце среди разорванных туч катилось в шумящее озеро Ладоги. На древней вершине черного бора сиял последний луч его. Ветер выл; озеро вздымалось; мрачные облака летели; седые туманы дымились» (Жуковский). «Гром гремит! Змеей огнистою / Воздух молния сечет...»; «Как утес средь моря каменный, / Как полночи вечный лед...» (Рылеев). «День тухнет; хладен ветер над Ладогой седою, / И черной пеленой подернут неба свод...»; «Гул загремел в ущельях гор, / Стеня, завыл ог-

ромный бор...» (Хомяков). «Свод неба мраком обложился: / В волнах варяжских лунный луч...»; «Суровый край! Громады скал / На берегу стоят угрюмом; / Об них мятежный бьется вал...» (Пушкин). Сходной оказывается и изначальная антиномия представления Вадима: юный герой возникает рядом со стариком. У Жуковского это старец Гостомысл и отец Вадима Радегаст; у Хомякова — отец Вадима Ратибор, его спутник Брегил, его наставник старец Буриной и др.; у Пушкина — безымянный «старик», «рыбак седой», привезший «юного славянина» «к берегу родному»...

Совпадения и соответствия подобного рода кажутся тем более странными, что все приведенные разработки сюжета о Вадиме создавались независимо друг от друга. Начало повести Жуковского появилось в № 23—24 «Вестника Европы» за 1803 г., и поскольку она не включалась автором в состав его «сочинений в прозе», то и не получила сколько-либо широкой известности. Рылеев, Пушкин и Хомяков воспитывались на более поздних литературных «образцах» и, одновременно занимаясь разработкой сюжета о Вадиме, не знали и не могли знать о попытках друг друга, предпринимавшихся в этом направлении.

Но почему в таком случае поэма или повесть о Вадиме потребовала обязательного «оссиановского» колорита, который, кажется, не очень удачно должен был сочетаться с идеей «древней вольности», неразрывно связанной с этим сюжетом?

И почему все попытки обработки сюжета о Вадиме в рамках «оссианической» повести или по-

эмы остались *неоконченными*? Повесть Жуковско-го остановлена на «Книге первой». Позже он вновь обратился к этому «древнерусскому» имени в балладе «Вадим» (1817) и даже сделал героя новгородцем («В великом Новграде Вадим / Пленял всех красотою...») — но принципиально отказался от всех политически-вольнлюбивых ассоциаций, как бы дезавуируя тем самым широко известное предание.

Рылеев, как свидетельствуют четыре сохранившихся автографа начала его думы о Вадиме⁹⁵, тоже весьма упорно работал над этим замыслом. Но не продвинулся дальше вступления и не пришел к желаемому «тираноборческому» финалу...

Хомяков, в своей большой по объему юношеской поэме, разработал множество новых сюжетных ходов и мотивов, но также не нашел необходимого «выхода». В его поэме, вопреки летописному указанию, Вадим и славянские дружины побеждали Рюрика и его варягов на поле битвы — но сам герой внезапно проникался труднообъяснимыми мрачными чувствами, и эти «чувства» остановили поэтический замысел...

3

Из всех вариантов обращения к этому сюжету «случай Пушкина» представляется наиболее показательным. В пушкинистике принято, что Пушкин работал в 1821—1822 гг. сначала над *трагедией* о Вадиме, потом над *поэмой* на тот же сюжет. Н. В. Измайлов подробно датировал основные стадии этой работы. К осени 1821 г. относятся наброски

трагедии «Вадим»; «в январе—феврале 1822 г. составлен план и набросан черновик начала обработки той же темы в виде поэмы, работа над которой брошена в том же 1822 г., вероятно, не позднее его середины, когда начат “Бахчисарайский фонтан”».⁹⁶ Т. Г. Цявловская обратила внимание на то, что в рабочей тетради ПД №832 обрывки корешков вырванных листов, содержащие черновики «Вадима», непосредственно предшествуют беловому автографу «Песни о Вещем Олеге», датированному 1 марта 1822 г., и предложила обозначить окончание работы Пушкина над «Вадимом» «концом февраля».⁹⁷ Однако ряд фактов не соответствует подобной хронологической локализации.

Легенда о Вадиме Новгородском привлекла внимание Пушкина под влиянием общения с кишиневскими «декабристами». «Можно почти с уверенностью сказать, что эту тему подсказал Пушкину Владимир Раевский», — заметил Б. В. Томашевский.⁹⁸ Однако самым ярким из дошедших до нас эпизодов «общения» Пушкина и В. Ф. Раевского в границах этой темы является эпизод, переданный в записках И. П. Липранди и датированный «около половины 1822 года». Липранди, встретившийся с Раевским, посаженным на гауптвахту, получил от него для передачи Пушкину стихотворение «Певец в темнице». Вот первая реакция Пушкина, прочитавшего эту «пиесу в стихах»:

«Начав читать “Певца в темнице”, он заметил, что Раевский упорно хочет брать все из русской истории, что и тут он нашел возможность упоминать о Новгороде и Пскове, о Марфе Посаднице

и Вадиме, и вдруг остановился. “Как это хорошо, как это сильно; мысль эта мне нигде не встречалась; она давно вертелась в моей голове; но это не в моем роде, это в роде Тираспольской крепости, а хорошо”, — и пр. Он продолжал читать, но, видимо, более серьезно. На мой вопрос, что ему так понравилось, он отвечал, чтобы я подождал. Окончив, он сел ближе ко мне и к Таушеву и прочитал следующее:

— Как истукан, немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе:
Над ним бичей кровавый род
И мысль, и взор — казнит на плахе.

На другой день Таушев сказывал мне, что Пушкин ему говорил, что мысль первых стихов едва ли Раевский не первый высказал. “Однако, — прибавил он, — я что-то видел подобное, не помню только где, а хорошо”, — и несколько раз повторил помянутый стих...»⁹⁹

Детали реакции Пушкина на стихотворение Раевского переданы в данном случае очень точно: увидев в тексте слова «Новгород и Псков», а затем известные исторические имена («Борецкая, Вадим — вы пали!..»), Пушкин усмехнулся по поводу «изъезженной» тематики, — он счел эти имена очередной апелляцией к «Марфе Посаднице...» Карамзина (порядок их представления дан по карамзинской «модели»: сначала Марфа Борецкая, а потом Вадим — как символ ее деятельности). Но в связи с этими «испытанными» символами у Ра-

евского возникал действительно новый мотив — мотив «немоты», «страха» и даже «исчезновения» народа, мотив отъединенности от него «радетеля свободы»:

Погибли Новгород и Псков!
Во прахе пышные жилища!
И трупы добрых их сынов
Зверей голодных стала пища.
Но там бессмертных имена
Златыми буквами сияли;
Богopodobная жена,
Борецкая, Вадим — вы пали!
С тех пор *исчез, как тень, народ,*
И глас его *не раздавался*
Пред вестью бранных непогод.
На площади он *не собирался*
Сменять вельмож, смирать князей,
Слагать неправые налоги,
Внимать послам, встречать гостей,
Стыдить, наказывать пороки.
Войну и мир определять.
Он *пал на край своей могилы...*

Эта же идея народного «молчания» высказывалась более экономно и четко в строфе, приведенной в воспоминаниях Липранди. Ее действительно «едва ли Раевский не первый высказал», — но она пройдет с тех пор через множество пушкинских стихов, начиная с послания Раевскому («Ты прав, мой друг — напрасно я презрел...»):

Я говорил пред хладною толпой
Языком Истины [свободной],
Но для толпы ничтожной и глухой

Смешон глас сердца благородный.
Везде ярем, секира иль венец.
Везде злодей иль малодушный
Тиран льстец
Иль предрассудков раб послушный
(II, 266)¹⁰⁰

Мотив «несостоятельности» свободолюбивых исканий лучших людей времени стал одним из центральных в политической поэзии Пушкина 1822—1823 гг.: «Ф. Н. Глинке (“Когда среди оргий жизни шумной...”»», «[Мое] беспечное незнание...», «Свободы сеятель пустынный...», «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», «Зачем ты послан был и кто тебя послал?..» Такого рода стихи определили существо «кризиса 1823 года»,¹⁰¹ выделяемого исследователями. В ином, заново осмысленном варианте этот мотив предстанет в «Борисе Годунове», в первой редакции «комедии», где еще не будет «осложняющей» финальной реплики «Народ безмолвствует».

Между тем некоторые подходы к этой же проблеме находим уже в набросках «Вадима» — прежде всего в «драматическом» отрывке на этот сюжет. Этот отрывок представляет собой фрагмент диалога, состоящий всего из трех реплик. Вадим спрашивает Рогдая, своего наперсника, о настроениях в завоеванном варягами Новгороде: «... жива ль славянская свобода?» Тот отвечает, что «народ нетерпеливый» недоволен ущемлением «старинной вольности», демонстрирует «вражду к правительству» и «с надеждой» готов обратиться к изгнан-

ному некогда Вадиму. Вторая реплика Вадима весьма показательна:

Безумные! Давно ль они в глазах моих
Встречали торжеством властителей чужих
И вольные главы под иго преклоняли?
Изгнанию моему давно ль рукоплескали?..
Теперь зовут меня — а завтра может вновь...
Неверна их вражда, неверна их любовь...

(VII, 245)

Этот фрагмент диалога сохранился в составе рабочей тетради ПД №831 (л. 61—61 об.). В конце текста, после горизонтальной фигурной скобки, Пушкин набросал следующий план:

«[Ночь] вечер, русской берег — ладья — рыбак — Вадим — не спит — он <?> утром засыпает — рыбак хочет его убить — Вадим видит во сне Новгород набеги Гостомысла — Рюрика и Рогнеду — вновь на л<адье> <?> идет — к Новгороду — [Нева].

Могилу Гостомысла он находит там друга: 1 сцена трагедии — заговорщики собираются — клянутся умереть за свободу Новгорода. *Тризна*. Обряды, Вадим назначает свидание Рогнеде.

Свадебный пир. Рюрик выдает свою дочь за Стемида — искусного полководца — гости садятся за столы, скатерти — невеста видит — Вадим в числе гостей пьют здоровье Рюрика, братьев, жениха и невесты, Варягов: — Вадим не пьет — почему пьет здоровье верных граждан и Новгородцев» (IV, 370—371).

Принято считать, что это — не план трагедии «Вадим», а план *поэмы* на тот же сюжет: первый абзац плана соответствует тексту дошедшей до нас первой песни (убран лишь мотив: «рыбак хочет его убить»). Но почему тогда в плане возникает фраза: «*I сцена трагедии*»?

Другой пушкинский план, относящийся к этому же сюжету, сохранился в составе рабочей тетради ПД №830 (л. 43):

«Вадим влюблен, Рогнеда, дочь Гостомысла, она невеста Громвала — славянина Рюрика. Вадим и его шайка таятся близ могилы Гостомысла. Вадим был во дворце и в городе и назначил свидание Рогнеде. [она]

Ты знаешь Громвала — зарежь его.

Рогнеда, раскаянье ее, воспоминанья, является Вадим. Рогнеда, Рюрик и Громвал. Рюрик и Громвал — презрение к народу самовластия — Громвал его защищает.

Вадим в Новгороде на вече. Вестник — толпа — Рюрик! Рогнеда открывает заговор — бунт — бой — Вадим перед Рюриком —

Вадим и Громвал, свидание, друзья детства...» (VII, 365—366).

Этот план — тоже весьма произвольно — отнесен к *трагедии* «Вадим». Такое жесткое «жанровое» разграничение на уровне «планов» кажется неуместным: соответствия их очевидны, как и соответствия драматического наброска и начала по-

эмы. В первой песне поэмы Вадим — это новгородский *изгнанник*, возвращающийся на родину; о своем *изгнании* Вадим говорит и в приведенной выше реплике из трагедии. Картина заброшенного, некогда цветущего Новгорода предстает во сне Вадима, описанном в поэме, — о новгородском «упадке» повествует в трагедии Вадимов наперсник Рогдай. В обоих планах находим мотив заговора, мотив любви Вадима и Рогнеды (дочери Гостомысла); в обоих своеобразным символом выступает «могила Гостомысла», где собираются заговорщики.

Перед нами несомненно следы какого-то *единого замысла*, не предполагающего произвольного разделения на поэму и трагедию. Упомянутая в «плане поэмы» «I сцена трагедии» — это, всего вероятнее, первая сцена знаменитой трагедии Княжнина «Вадим Новгородский»: в этой сцене тайно возвратившийся в Новгород Вадим ночью собирает своих единомышленников и обговаривает с ними план возвращения утраченной свободы. Идея «презрения к народу самовластия», намеченная в «плане трагедии», — это и есть, собственно, та идея, которая взволновала Пушкина в стихотворении Раевского «Певец в темнице».

Произвольное разделение «Вадима-поэмы» и «Вадима-трагедии» приводит к любопытному парадоксу: ни та, ни другая не становятся литературно значимыми явлениями и рассматриваются как неудачная ступень творческой эволюции Пушкина. Б. В. Томашевский в работе «Историзм Пушкина», рассматривая двух «Вадимов» по отдельности, отмечал, что в первой песне поэмы «раз-

витие действия едва намечается», в то время как «фрагмент трагедии дает нам достаточное представление о мере историзма Пушкина». «Представление» это оказывается, однако, весьма неутешительным: «... романтик Пушкин собирался написать драму по самому последнему классическому образцу. Здесь в полной мере господствует система применений, “allusions” <...> Фразы “о вражде к правительству”, о падении торговли напоминают нам записки декабристов из крепости или их позднейшие мемуары. Перед нами не Вадим с наперсником Рогдаем, а два молодых офицера второй армии, воспринявшие пропаганду тайного общества. <... > И шестистопные ямбы довершают законченный канон классической трагедии, чуждой какого бы то ни было историзма...»¹⁰²

Эта «неутешительная» оценка — лишь следствие разрыва единого замысла. Если рассмотреть «Вадима» иначе, — то все становится на свои места. Перед нами — первая, вступительная, песнь поэмы — и какой-то набросок диалога, предназначенный для включения в ее состав. Он лишь драматически оформлен (как это позднее имело место в соответствующих диалогах в «Цыганах», никоим образом не предназначавшихся для театра). Прием этот, скорее всего, сознательный: именно диалогическая «перебивка» эпического сюжета давала возможность представить романтически условные, общие проблемы в отрыве от конкретного места и времени действия (то же самое — в монологах Старика и Алеко, никак не соответствующих «цыганской» обстановке описаний).

Как отметил еще В. М. Жирмунский, первая песнь «Вадима» — как и окружающие ее «южные поэмы», буквально составлена из характерных мотивов «восточных поэм» Байрона: здесь есть и начальное «описание ночи как введение в сцену», и «вопрос при появлении действующего лица» (который в первой песне так и не назван по имени), и «портрет героя, предшествующий рассказу», и «герой в позе задумчивости», и «биографические реминисценции», оформленные в виде «сна». ¹⁰³ В отличие от других байронических поэм Пушкин ввел в «Вадима» «мотив тайны», ореол изначальной загадочности. Во сне героя повествуется о том, как он попадает в Новгород, в заброшенный терем, ищет «любовь очей, душу девицу» — и вдруг:

Он входит; что же? — страшный вид!
В постеле холодной, под покровом
Девушка мертвая лежит.
В нем замер дух и взволновался.
Покров приподымает он,
Глядит: *она!* — и слабый стон
Сквозь тяжкий сон его раздался...
Она... она... ее черты;
На персях рану обнажает.
«Она погибла, — восклицает, —
Кто мог?..» — и слышит голос: — *ты...*
(XVII, 37)

«Мотив вины (прямой или косвенной) за гибель возлюбленной — один из центральных конституирующих мотивов байронической поэмы — от “Гяура” Байрона до “Бахчисарайского фонта-

на” и “Цыган” Пушкина...»¹⁰⁴ Пушкинская установка одновременно на Байрона и на русскую «историческую легенду» весьма показательна. Во-первых, Пушкин шел от того лучшего, что содержалось в его первой поэме: лучшими в «Руслане и Людмиле» он считал «3-ю и 6-ю песни» (XI, 23), наиболее тесно связанные с национально-историческими древностями. Во-вторых, он выполнял своеобразный декабристский «заказ». Декабристы особенно интересовались именно проблемой извечной русской «вольности», восходившей, в их представлении, к дорюриковским временам, — и упрекали Карамзина за то, что он не коснулся этой легендарной истории славянского племени. В их представлении «события XVIII в. представлялись уже как бы современностью, и где-то в середине века проходила граница, отделяющая историю от настоящего времени. Критерием историчности была древность. “Рылеевские Думы” падают главным образом на события X и XI вв., к ним, убывая количественно, примыкают темы XIV, XVI и XVII вв., лишь немногие взяты из XVIII в.»¹⁰⁵

При этом единственным реализованным пушкинским сюжетом из области «исторической легенды» оказался сюжет «Песни о Вещем Олеге» («легендарность» которого не подлежала сомнению). Но в отличие от других этот сюжет не содержал собственно политических аллюзий и не ставил перед автором проблем подобного рода, в то время как легенда о «первом республиканце» Вадиме не могла быть осмыслена вне собственно исторической и политической проблематики. Она не-

пременно соотносилась с проблемой осмысления исторического движения как движения народа — и в этом смысле Пушкин не мог ограничиться национально-исторической условностью своих «южных поэм». В пределах этого сюжета ни «оссиановские», ни «байронические» мотивы уже, что называется, «не работали»...

4

В стихотворении Раевского Пушкина поразила и увлекла очень, по видимости, простая мысль: политические, исторические и правовые воззрения передовых людей общества (к числу которых Пушкин относил и Раевского, и круг его молодых друзей, и себя самого) вовсе не соответствуют настроениям основных российских сословий (условно — «мирных народов»). В глазах «народов» возжеленная «свобода» вовсе не является безусловной и необходимой общественной ценностью. И как ни относиться к этому обстоятельству: с презрением, с проклятием или с мольбой — миновать его нельзя.

Легенда о Вадиме, несмотря на видимую простоту, оказывалась очень сложной именно с историософской точки зрения. Поступок радетеля «древних вольностей» и «идеального гражданина» — особенно в том случае, если его экстраполировать на современность, — оказывался *неоднозначным*. За несколько лет до восстания Вадима состоялось «призвание варягов»: народу надоели «древние вольности». Но в таком случае, что ж это были

за «вольности»? как они реально влияли на народное бытие? В трагедии Княжнина, которая в этом случае «бралась за основу», сподвижниками Вадима становятся полководцы и посадники, т. е. аристократическая верхушка Новгорода. Не потому ли народ не поддержал Вадима, что не захотел господства аристократии? И собственно, что мог Вадим предложить взамен «самодержавству»? Ту «славянскую свободу», которая за несколько лет перед этим была либо сломлена, либо добровольно отвергнута?

В сохранившихся фрагментах Пушкин попробовал несколько переосмыслить поставленную проблему. Оппоненты Вадима — «князь чуждый», «иноземный гость», «властители чужие» (VII, 245), т. е. захватчики, оккупанты; вместе с тем Пушкин в описании героя намеренно «сгущает» национальные признаки его внешности:

На нем одежда *славянина*
И на бедре *славянский меч*,
Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы златые,
Волнами падшие до плеч... (XVII, 36)
Другие грезы и мечты
Волнуют сердце *славянина*:
Пред ним *славянская дружина*;
Он узнает *ее щиты*... (XVII, 37)

Но и эта оппозиция (с нарочитым повторением «славянина») не снимала указанных сложностей. Среди оппонентов Вадима в пушкинских планах — не только Рюрик («Завоеватель Скандинав»

— VI, 496), но и персонажи, носящие вполне «славянские» имена: Громвал, Стемид (а первоначально был даже «Буривой» — VII, 365). Те обвинения «правительству» Рюрика, которые выдвигает Рогдай (имя исторического богатыря, использованное в «Руслане и Людмиле»), реально сводятся к тому, что «торговли глас утих» (VII, 245). Однако с появлением «иноземца» у власти именно торговля и должна бы развиваться...

Несмотря на видимую ясность сюжета, проблематика целого, что называется, не «склеивалась» — именно это потребовало от Пушкина прямого обращения к историософским проблемам. В рабочей тетради ПД №831 непосредственно после отрывка и планов «Вадима» (л. 61—61 об.) следует черновой набросок «Заметок по русской истории XVIII века» (лл. 62, 63, 67 об., 68).

«Заметки» эти, завершённые 2 августа 1822 г., неоднократно были предметом специального исследования,¹⁰⁶ в ходе которого высказывались разные предположения по поводу их целевой направленности: то ли это предисловие к утраченным автобиографическим записям, то ли «быстрое введение» в какой-то исторический труд, то ли предисловие к сохранившимся в копии Н. С. Алексеева некоторым историческим документам. По нашему мнению, в особенности поначалу, эти «исторические замечания» непосредственно перекликались с замыслом «Вадима», т. е. были проекцией идеологии произведения, посвященного «легендарной» истории, на ту сравнительно недавнюю историю, которая воспринималась современника-

ми Пушкина почти как современность. Большая часть «заметок» посвящена личности и царствованию Екатерины II, которые для времени Александра I, обещавшего править «по законам и по сердцу бабки своей», ни в коей мере не стали отдаленным прошлым. В эту-то «почти современность» Пушкин и «опрокидывает» историческую ситуацию «Вадима».

Вот начало упомянутого чернового наброска (в белой редакции значительно расширенное), в котором ситуация утверждения нового «самодержавства» рассмотрена применительно к Петру Великому (приводим с сохранением значимых зачеркнутых вариантов):

«[Самовластие утвержденное Петром]

Петр I не страшился народной свободы [ибо он искренно любил просвещение] неминуемого следствия просвещения. [Гений его вырвался за пределы своего века] ибо доверяя своему могуществу он почитал его неприкосновенным. В самом деле история являет око<ло> его всеобщее [безмолвное] рабство; все безмолвно повиновались. Все состояния окованные без выбора были равны под его палкой. <Мы> видим заговоры противу жизни государя, но не противу его власти. — После же смерти великого человека [деспота] страх напечатленный его владычеством начинает исчезать и [честолюбивое] аристократия неоднократно старается ограничить самодержавие [везде начинает промышлять о своей вольности]. Но хитрость государей торжествует над честолюбием вельм<ож> и [самодержавие] образ русского правления оста-

ется неприкосновенным [до несчастного Петра III]» (XI, 288—289).

Петр Великий в сущности выступил в отношении к русскому общественному устройству в той же роли, в которой за девять веков до него выступил Рюрик: он с оглядкой на «просвещение» утвердил самовластие и отказался от упования на «древность»: «Связи древнего порядка вещей были прерваны на веки; воспоминания старины мало-помалу исчезали» (XI, 14). Процесс этот Пушкин отнюдь не идеализирует: он связан с «безмолвным рабством», с «палкой», с «деспотизмом», со «страхом» и т. д. Но он имел и прогрессивную сторону: Петр уничтожил потуги «честолюбивой аристократии» «промышлять о своей вольности»: он установил равное «самовластие» в отношении ко всем, а не только к «послушному» народу. При этом победа аристократического заговора могла бы привести к гораздо более худшим последствиям: «Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили б или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния, ограничили б число дворян и заградили б для прочих сословий путь к достижению должностей и почестей государственных» (XI, 14—15). Поэтому принятый «несчастливым Петром III» указ «о вольности дворянской» (не о той ли «вольности», за которую ратовал Вадим?) Пушкин считает тем документом, которым надо не «гордиться», а которого надо «стыдиться» (XI, 15). Дальнейшие издержки царствования Екатерины II,

детально рассмотренные в «Записках», отражают тот же «незаконномерный» процесс «лабиринтования» между утвержденным «самовластием» и претензиями «аристократии», в горниле которого уничтожаются лучшие люди своего времени.

«Честолюбивый Вадим», в общем, пытался сделать то же, что и «гордые» Долгорукие: стремясь к реставрации «древнего порядка вещей», он неминуемо стремился к установлению собственной власти — последнее же было возможно лишь при опоре на ту же аристократию. В соответствии с этим, если бы замыслы «первого русского республиканца» увенчались победой, — то победа эта неминуемо должна была бы ввергнуть Россию в ту пропасть «чудовищного феодализма» и «закоренелого рабства», которой страна в ту пору все-таки сумела избежать благодаря Рюрику и «Рюриковичам»...

Этот историософский парадокс, внезапно осознанный Пушкиным, применившим ситуацию «Вадима» к недавней истории и к современности, знаменовал не только «тупик» самого этого замысла, но и начало переосмысления существа самого движения декабристов. Показательно, что после «Вадима» (наиболее разработанного из замыслов этого ряда), Пушкин уже практически не обращался к сюжетам «легендарной истории», да и самого «Вадима» предпочел забыть.

Зимой 1823/24 г. он передал «первую песнь Вадима» П. А. Муханову — но отнюдь не для печати и не для распространения. Как сообщил Муханов в письме Рылееву, «автор их назначил к истреблению и поэтому не хочет, чтобы ходили по рукам

и даже говорили об оных...»¹⁰⁷. Позже, в 1827 г., Пушкин передал М. П. Погодину для публикации в «Московском вестнике» фрагмент из первой песни, убрав из нее все намеки на Новгород и на Вадима; фрагмент появился под заглавием «Отрывок из неоконченной поэмы (писано в 1822 году)»¹⁰⁸. Другой отрывок был без ведома и разрешения автора напечатан в альманахе Б. М. Федорова, что возмутило Пушкина (XI, 157). В этой публикации воспроизводились выпущенные автором стихи о Новгороде, а заглавие было обозначено так:

«Сон. (Отрывок из Новгородской Повести «Вадим»)»¹⁰⁹.

Пушкин явно не хотел оставлять никакой «памяти» об этом замысле. Он оказался не одинок не только в попытке обращения к этой легенде, но и в невозможности литературно реализовать ее в пределах канона романтической поэмы .

БОВА КОРОЛЕВИЧ

«Тема “Бовы” занимала Пушкина, можно сказать, всю жизнь», — заметил еще в 1934 г. М. А. Цявловский¹¹⁰. Уже в этой простой констатации факта видим некий парадокс: да, Пушкин действительно на протяжении своей жизни постоянно и неоднократно обращался к сюжету и героям этой непритязательной лубочной повести-сказки, — но почему? С. А. Фомичев назвал замысел «богатырской поэмы» на темы сказки о Бове Королевиче сюжетом, «постоянно возрождавшимся» в творческих исканиях Пушкина на протяжении 20 лет его творчества и «по количеству разновременных попыток не сравнимых ни с одним другим»¹¹¹. Но что, собственно, привлекало Пушкина к этой «народной книге»? Что особенного было в этой лубочной повести с ее непритязательным авантюрным сюжетом, что «не отпускало» от нее поэта, проходившего очень непростую нравственную и литературную эволюцию?

Мы выделили четыре основных «эпизода» обращения Пушкина к «Бове» и поставили целью детально разобрать их, чтобы ответить на этот непростой вопрос.

Эпизод 1: 1814—1815

С легкой руки П. В. Анненкова юношеское произведение Пушкина «Бова (Отрывок из поэмы)» почитается на фоне его лицейской лирики неким *исключением*: «простонародная сказка» явно не соответствовавшая традиции французской «легкой поэзии», которой следовал лицеист Пушкин, да еще и написанная белым, нерифмованным стихом, которого-де Пушкин в Лицее «и вовсе не понимал»...¹¹² Между тем, в восприятии самого Пушкина, далеком от позднейших схем исследователей его творчества, именно «Бова» почему-то осознавался символом текста, стоящего у самого начала человеческой жизни. Вот свидетельство из черновиков «Онегина»:

Фадеевна рукою — хилой
Ее качала колыбель
Стлала ей детскую постель
Помилуй мя читать учила
Гуляла с нею, средь ночей
Бову рассказывала <ей>... (VI, 288)

«Бова» здесь оказывается в одном ряду с «колыбелью» и первой детской молитвой — псалмом 50 («Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей...»). В более раннем стихотворении «Сон» Пушкин живописал, как именно происходило это первое знакомство ребенка с литературой:

Я сам не рад болтливости своей,
Но детских лет люблю воспоминанье.

Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
От ужаса не шелохнусь бывало,
Едва дыша, прижмусь под одеяло,
Не чувствуя ни ног, ни головы.

.....
Терялся я в порыве сладких дум;
В глуши лесной, средь муромских пустыней
Встречал лихих Полканов и Добрыней,
И в вымыслах носился юный ум...

(1, 189)

Все перечисленные здесь персонажи детских «ужасов» и «вымыслов» — герои *«Сказки о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной королеве Дружневне и о смерти отца его Гвидона»*. Именно здесь, в многочисленных рукописных, печатных и устных вариантах лубочной повести, встречаются и Бова, и «нехорошее мертвецкое баловство», и Полкан (получеловек-полуконь), и Добрыня (так в некоторых вариантах именовался слуга Бовы, «верный Личарда»).

В сознании Пушкина, заново осмысливающего собственное детство, *словесность* началась именно с «Бовы». В творчестве Пушкина — по существу, тоже: поэма «Бова», начатая осенью 1814 года, была замыслом *первого* большого произведения. Более того: это было первое произведение Пушкина, удостоившееся «публичности»: по сви-

детельству В. П. Гаевского, он в сентябре-октябре 1814 г. читал его на уроке А. И. Галича¹¹³. Сохранившийся отрывок из поэмы был опубликован в составе первого посмертного собрания пушкинских сочинений.

М. А. Цявловский посвятил анализу этого юношеского произведения Пушкина обширную статью¹¹⁴. В ней указаны основные литературные источники этого сочинения («Орлеанская девственница» Вольтера, «Илья Муромец» Карамзина, «Бахарияна» Хераскова, «Бова» Радищева, «Трумф» Крылова), раскрыто содержание основных мотивов и справедливо подчеркнуто, что от своего основного источника — самой лубочной повести — этот отрывок отстоит весьма далеко.

Единственное авторское упоминание об этом лицейском сочинении весьма странно и двусмысленно. Оно находится в составе письма Пушкина к П. А. Вяземскому от 27 марта 1816 г.: «Простите, князь — гроза всех князей-стихотворцев на Ш. — Обнимите Батюшкова за того больного, у которого, год тому назад, завоевал он Бову Королевича» (XIII, 3). На основании этого, не вполне ясного, замечания была сделана серия однозначных выводов: «Пушкин, болевший простудой, лежал в лицейском лазарете 3—5 февраля 1815 г., когда его и посетил Батюшков. Во время этого свидания и произошло “завоевание” Батюшковым сюжета поэмы, которая, следовательно, занимала Пушкина, по крайней мере, в течение двух месяцев после того, как были написаны те двести семьдесят девять стихов, которые нам известны»¹¹⁵.

Нам уже неоднократно приходилось печатно высказывать сомнение в том, что существовала какая-либо «преднамеренная» встреча Батюшкова и Пушкина зимой 1815 года, что между двумя поэтами могла происходить какая-либо «литературная» беседа (с ней связывают обыкновенно второе послание Пушкина «Батюшкову» — «В пещерах Геликона...») и т. д.¹¹⁶ Неточной представляется и попытка «прямого» истолкования «завоевания» Батюшковым сюжета «Бовы». «Незавершенность этого замысла в ту пору, — пишет С. А. Фомичев о Пушкине 1815 года, — возможно, была связана с уступкой его К. Н. Батюшкову...»¹¹⁷ Подобная ситуация, однако, нам кажется «невозможной».

Если бы Пушкин «уступил» «Бову» Батюшкову, то в материалах последнего (сохранившихся за период 1815—1818 гг. в большой полноте) непременно осталось бы какое-то упоминание о работе над подобным произведением. В письмах Батюшкова 1817 г. упоминаются замыслы больших поэм: «Рурик», «Бальядера», «Русалка»¹¹⁸ — но никаких, даже косвенных, намеков о Бове Королевиче... Более того: упоминание этой лубочной повести в письме Батюшкова к Н. И. Гнедичу от мая 1817 г. носит прямо негативный оттенок: это просьба, наряду с другими книгами, прислать (для работы над поэмой «Рурик») «“Бову Королевича”, “Петр Золотые ключи”, “Ивашку белую рубашку” и всю эту дрянь»¹¹⁹.

Очень странной предстает, между тем, и сама житейская ситуация реконструируемого «завоевания»: признанный в литературных кругах и уже

«маститый» поэт Батюшков зачем-то просит у начинающего 15-летнего мальчика уступить ему сюжет (или замысел) общеизвестного произведения; тот отдает: бери, дескать, не жалко... Но *что именно* «завоевал» Батюшков? *Сюжет* повести о Бове был знаком обоим. Начатого Пушкиным «отрывка» Батюшков, кажется, не просил. А о *замысле* национально-поэтической эпопеи на сказочный сюжет он начал размышлять еще задолго до реконструируемой «встречи»...

Наконец, необходимо иметь в виду и *репутацию* повести о Бове в литературной обстановке начала XIX века. Это был не только «недостойный сюжет для высокой литературы» (С. А. Фомичев), но сюжет, каким-то образом ставший особенно популярным у читателей. Даже в известной фразе из державинской «Фелицы»:

Полкана и Бову читаю,
За Библией, зевая, сплю —

содержится не только указание на «недостойность», но и указание на особенную привлекательность этого «массового» сюжета, получившего к концу XVIII века исключительную читательскую популярность¹²⁰. По подсчетам В. Д. Кузьминой, эта лубочная сказка только в пушкинские времена была издана около 80 раз!¹²¹ Она вошла в известные «народные» сборники «Дедушкины прогулки» (1791) и «Лекарство от задумчивости» (1793); каждый русский человек, по свидетельству А. Н. Радищева, непременно слышал «Бову» «во рассказах

мамы, няни» или «старинного дядьки»¹²². «Карамзинисты» упрекали сторонников «старого слога» тем же «Бовой» — ср. в экспромте П. А. Вяземского:

Шишков в рассудок, в муз бодает
И, в королевича Бову
Влюбясь, Вольтера проклинаят...¹²³

А всякое явление «массовой культуры» (подобное нынешним «Тарзану», «Анжелике», «Рабыне Изауре» или «Санта Барбаре») предполагает не только априорную констатацию «недостойности», но и неременную попытку объяснить возникающую «массовость», и поиски возможностей ее использования для того же «высокого» искусства. Именно поэтому многие крупные литераторы «допушкинского» времени (Карамзин, Херасков, Радищев и др.) пытались создать нечто «народно-богатырское», исходя именно из «массовых» сюжетов. Почему бы, собственно, не представить широкому читателю вместо «недостойного» «Бовы» — того же «Бову», только «облагороженного» рукою мастера?

При этом в начале XIX века не возникало и сомнения в том, что «Бова» — истинно *национальное* произведение. Раз уж оно принадлежит необразованным «низам» общества («мамам, няням» и «старинным дядькам»), раз оно, по каким-то неведомым причинам, волнует их, — то переработка его средствами «высокого искусства» должна принести несомненную пользу в деле «просвещения» этих «низов». Эта попытка всерьез переос-

мыслить литературные возможности популярного «низкого» произведения заключала в себе и весьма привлекательный элемент литературного *вызова*. Тот же Радищев представлял читателю своей поэмы не просто Бову, но «Бову нового покроя», поневоле противостоящего привычному восприятию поэзии:

Возбрянчи моя ты арфа, —
Нынче лира уж не в моде, —
Иль вы, гусли звончатые,
Загудите, заиграйте...¹²⁴

Ко всему этому присоединялся и собственно *повествовательный* интерес: сюжет исходной сказочно-героической повести был настолько разветвлен, заключал в себе столько разнообразных «ходов» (как фантастических, так и собственно бытовых), что сама повесть давала воистину неисчерпаемые возможности для эстетических трансформаций. Пушкин воспринимал «Бову» как символ «занимательности», «сюжетности» жизни — и позднее, в «Арапе Петра Великого» (1828), прямо сопоставил злоключения сказочного персонажа с судьбой своего знаменитого прадеда (VIII, 25).

Сюжет «Бовы» имеет большое количество вариантов¹²⁵; он разветвлен и запутан, как сюжет всякого «массового» произведения (и в этом смысле сопоставим с нынешними «мыльными операми»). Вот основные его сюжетные «ходы».

Действие происходит «в некоем царстве, в славном городе Антоне» и в некоторых других госу-

дарствах — «царстве Арменском», «царстве Задонском», «царстве Рохленском» и др. Бова — сын «антонского короля» Гвидона. По наущению его матери, Милитрисы Кирбитьевны, король Гвидон был предательски убит соседним царем Додоном, а Бова — посажен в темницу. В критический момент, когда Додон собрался уже убить Бову, тому удается бежать из темницы (с помощью «девки-чернавки»). Затем он уплывает с «корабельщиками» в «царство Арменское», становится конюхом у тамошнего короля Зензевея. В него влюбляется королевна Дружневна (к которой, в свою очередь, сватается король Маркобрун). В это время на «царство Арменское» идут войной король «царства Рохленского» Салтан и его сын Лукопер. Они пленяют королевей Зензевея и Маркобруна и разбивают их войско. Тогда Бова идет в «тайную конюшню», садится на богатырского коня, берет «меч-кладенец» и в сражении с богатырем Лукопером убивает последнего. Войско Салтана бежит; радостный Зензевей отдает Дружневну замуж за Бову.

В это время в «исходном» славном «городе Антоне» — «нехорошее мертвецкое баловство объявилось»: явился призрак убиенного короля Гвидона. Этот призрак предстает перед бывшим слугой, «верным Личардой» (в некоторых вариантах он назван Добрыня), открывает тайну своей гибели и просит того найти Бову. Дальше идет серия таких же приключений, бытовых и героических: гибель «верного Личарды» от Льва-зверя (а Бова думает, что погибли Дружневна и дети); пленение Бовы королем Салтаном и попытка дочери

Салтана, волшебницы Мельчигреи, совратить богатыря и заставить его уверовать «в бога Ахмета»; бегство Бовы и его сражение с Полканом-богатырем, закончившееся «братанием»; возвращение Бовы в «город Антон» и казнь Додона; попытка Бовы жениться вторично — и возвращение Дружневны...

Показательно, что в этих «приключениях» фигура главного героя проявлялась предельно нечетко и расплывчато — как это и положено в явлении «массовой» культуры, рассчитанном на множественность сюжетных ходов. В одних случаях Бова выступает как вполне «голубой» герой и стопроцентный богатырь, в других — как достаточно незамысловатый эгоист. Более или менее опытный литератор должен был рассматривать этот сюжет как своего рода «тесто», требовавшее активной «обработки».

Юноша Пушкин мог осмысливать эту «обработку» только в соответствии с ориентацией на уже существующий шлейф литературной традиции. Основой в данном случае было произведение того же жанра на тот же сюжет — «повесть богатырская стихами» Радищева. Из двенадцати песен «Бовы» Радищева сохранилась и была напечатана только первая — остальные автор «сам истребил перед смертью». Но поэма Радищева, в свою очередь, опиралась на знаменитый французский «образец» — на «Орлеанскую девственницу» Вольтера:

О Вольтер, о муж преславный!
Если б можно Бове было

Быть похожу и кое-как
На Жанету, девку храбру,
Что воспел ты...¹²⁶

Следом за Радищевым Пушкин (имея в виду приведенное заявление) декларирует уже «двойную» ориентацию:

О Вольтер, о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом неким,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!
Ты, который на Радищева
Кинул было взор с улыбкою,
Будь теперь моею Музою!
Петь я тоже вознамерился,
Но сравниюсь ли с Радищевым? (I, 64)

Заключительный «пуант» несколько ироничен — но установки на обязательную «ориентированность» вовсе не снимает. В конце жизни Пушкин относился к подобной установке без особенного почтения: «...Радищев думал подражать Вольтеру, потому что он вечно кому-нибудь да подражал» (XII, 35). Но в глазах юноши эта установка на подражание представляла (в соответствии с традициями времени) не только вполне естественной, но едва ли не обязательной: не случайно в самом начале «Бовы» перечисляются возможные объекты для подражаний — Анакреон («болтун страны Эллинския»), Шапелен, Вергилий, Клопшток, Мильтон, Камознс... Однако в данном случае эта же установка приводила к неожиданному результату.

В лицейском отрывке из поэмы использованы два сюжетных мотива лубочной повести: мотив убийства законного царя (которого Пушкин именует не Гвидоном, а Бендокиром) и мотив «призрака старого венценосца» (который является «Зое, молодой девице» — так именуется в поэме «девка-чернавка»). Помимо развития этих мотивов, в поэме рисуется «совет бородачей» — сцена, созданная под явным влиянием шуто-трагедии Крылова «Трумф».

Вычленение этих двух мотивов сразу же выявляет неожиданную и, вероятно, не вполне осознанную самим Пушкиным связь «Бовы» с шекспировским «Гамлетом»: «царь Додон» («тиран неусыпный») играет сюжетную роль Клавдия, Милитриса («милая жёнка Бендокирова») — роль Гертруды, а Бова («принц крови, сын царский») в данной ситуации оказывается Гамлетом. Сходство сюжетной ситуации довершается и явлением «призрака»...

Но на этот сюжет (отнюдь не противоречащий сюжету лубочной повести) наслаиваются и «негамлетовские» мотивы. Условное «шекспировское» начало затемняется элементом пародии и неумелой, двусмысленной сатиры. Так, «Бендокир Слабоумный» вовсе не похож на «призрак отца Гамлета». «Зоинька», коей он является, видит:

Венценосца с длинной шапкою,
В балахоне вместо мантии,
Опоясанном мочалкою,
Вид невинный, взор навывкате,
Рот разинут, зубы скалятся,
Уши длинные ослиные
Над плечами громко хлопают...

(I, 68—69)

Однако этот «слабоумный», с ослиными ушами, призрак отдаёт Зоиньке отнюдь не «слабый» приказ: сесть в тюрьму («в жилище мрачное») вместо Бовы...

Сатирический элемент в поэме — ещё очень неумелый. Так, «нехороший» царь Додон прямо сопоставляется с «нехорошим» же Наполеоном, который:

«Мир крещеный потопил в крови,
Не щадил и некрещеного...»

(I, 65)

Но это сопоставление (по принципу: и тот «тиран», и другой тоже), что называется, ни к чему не ведёт... Столь же «расплывчатым» оказывается и представленный в подражание крыловскому «Трумфу» «бородачей совет». Н. Г. Павлова некогда предположила, что здесь «зашифровано» изображение «ропшинской драмы» — убийства Петра III, а под членами «совета» имеются в виду Разумовский, братья Орловы, Безбородко, что «Бендокир Слабоумный» — это Петр III, Милитриса — Екатерина II, а Бова, соответственно, Павел I...¹²⁷ Нелепость подобного истолкования настолько очевидна, что оно даже не нуждается в опровержении: М. А. Цявловский ограничился тем, что назвал его «совершенно фантастическим»¹²⁸.

В сущности, в этом юношеском создании Пушкина мы видим просто легкий стихотворный «трёп», организующую роль в котором играют не какие-то острые сатирические аллюзии или политические намеки, а просто-напросто безадресные ученические «хохмы»... Сохранившийся отрывок представля-

ет собой довольно-таки эклектичную массу: смешение разнородных влияний под «знаменем» поэмы на «национальный» сюжет. Осенью 1814 года вся обстановка сочинения поэмы имела еще домашний, «учебный» характер: лицеист написал некое сочинение и прочел его на соответствующем уроке. Но уже к началу 1815 года ситуация несколько изменилась. 8 января прошел знаменитый лицейский экзамен, на котором «старик Державин нас заметил»; 15 января стихотворение «Воспоминания в Царском Селе», понравившееся Державину, было прочитано в кружке московских литераторов, которым тоже «скружило голову»¹²⁹. И Пушкин разом из пишущего стихи лицеиста превратился в «надежду российской словесности»... А с «надежды» и спрос другой: здесь уже не с Илличевским соревноваться. «Бова» на роль того произведения, которое достойно «надежды», явно не тянул — и остался некоей проходной «шуткой», прочитанной на уроке у любимого преподавателя, но для печати не предназначенной: даже в посмертной публикации 1841 г. Жуковский снял, по цензурным причинам, 29 «рискованных» стихов и изменил три (I, 444—445).

Что же означает в таком случае фраза в пушкинском письме о том, что Батюшков весной 1815 г. «завоевал Бову Королевича»? Кажется, что в этой фразе не нужно искать следов какой-либо биографической встречи поэтов и специального «литературного» разговора.

А. Л. Илличевский в письме к В. П. Фуссу от 20 марта 1816 г. называет в числе поэтов, которых он «видел», и Батюшкова — правда, подчеркива-

ет, что видел его «в публичном месте»¹³⁰. Таким «публичным местом» мог быть, например, праздник в Павловске 27 июля 1814 г., посвященный прибытию Александра Первого: на нем присутствовали и лицеисты, и Батюшков, автор театрализованного представления. А. И. Галич, на уроке которого Пушкин читал отрывок из «Бовы», по месту основной работы был адъюнкт-профессором философских наук Петербургского педагогического института, а в лицее только «подрабатывал» (да и то недолго: с мая 1814 по май 1815 г.). Он был знаком с Батюшковым (жившим в Петербурге с июля 1814 до апреля-мая 1815 г.), и через него Батюшков мог узнать о поэме Пушкина, мог даже прочесть ее (сохранилось несколько лицейских копий и белой автограф). И мог, соответственно, каким-то образом высказаться по ее поводу. Высказывание Батюшкова в этом случае не могло быть комплиментарным: в этот период ему были глубоко чужды «все возможные сатиры», и он неизменно ядовито и насмешливо отзывался об «ирои-комической» стихии, именуя ее не иначе, как «стишистая сволочь»¹³¹.

В этом, собственно, кажется и заключалось «завоевание». Какое-то ядовитое замечание Батюшкова, дошедшее до Пушкина, заставило лицеиста отказаться от продолжения «Бовы». Скорее всего, это была злая шутка, связанная с темой литературных «староверов»: не случайно в пушкинском письме фраза о Батюшкове следует после упоминания «князей-стихотворцев на Ш.». Помимо всего прочего, Батюшков в начале 1815 г. охотно со-

ветовал друзьям-поэтам заняться серьезным литературным «делом» — с этим советом связано второе послание Пушкина «Батюшкову» («В пещерах Геликона...»), которое, между прочим, повторяет некоторые мотивы «Бовы».

Основная идея двух пушкинских посланий к Батюшкову — идея самоутверждения поэтической индивидуальности и ее праве на «свой путь». Во втором послании она осложнена какой-то «обидой» младшего поэта, в творческие устремления которого не вполне корректно вмешался его поэтический учитель. Во втором послании (написанном уже после истории с «Бовой») обыгран некий «совет» старшего поэта, а отрицание этого «совета» превращает послание в своеобразный художественный манифест. Но сам этот манифест — не что иное, как отсылка к знаменитому поэтическому манифесту Батюшкова, тоже облеченному в форму послания: «К Дашкову» (1813). Причем, эта отсылка дана «с обратным знаком»:

Батюшков

А ты, мой друг, товарищ мой
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!
Среди военных непогод,
При страшном зареве столицы,
На голос *мирных цевницы*
Сзывать пастушек в хоровод!..

Пушкин

А ты, певец забавы
И друг Пермесских дев,
Ты хочешь, чтобы славы
Стезюю полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел *при звуках лир*
Войны кровавый пир...

(I, 114)

У Батюшкова — отказ от поэтических «безделок» и «забав» во имя воинского подвига. У Пушкина — полемический отказ от «громкой музыки» и утверждение «певца забавы». Тут же возникает любопытная идея разницы *поэтического инструментария*: Пушкин отвергает «звуки лир» точно так же, как Батюшков отвергал «мирную цевницу» — и тем самым утверждает символ своего поэтического дара:

Веселый сын Эрмия
Ребенка полюбил,
В дни резвости златые
Мне *дудку* подарил... (I, 114)

Дудка — та же *цевница*. А эта самая «цевница» возникла уже в первом пушкинском послании «К Батюшкову» («Философ резвый и пиит...»), писавшемся осенью 1814 г., то есть одновременно с «Бовой». Там поэтический «инструмент» Батюшкова выглядел так:

Настрой же *лиру*. По струнам
Летай игривыми перстами... (1, 72)

Для себя, однако, юноша Пушкин намечает нечто принципиально иное:

Но что!.. *цевницею* мою
Безвестный в мире сем поэт,
Я песни продолжать не смею... (1, 74)

Батюшков — как обладатель *лиры* — оказывается весьма разнообразен в репертуаре: может «настроить» свой поэтический инструмент и на любовные песни о Лилете («Люби — и пой ее на лире»), и на воспевание «кровоавой брани» («Во звучны струны смело грянь»). Для пушкинской *цевницы* «войны кровавый пир» недоступен: это обстоятельство определяет и «обидчивый» финал второго послания:

И с дерзостным Икаром
Страшась летать не даром,
Бреду своим путем:
Будь всякий при своем. (1, 115)

Последний стих — выделенная цитата из послания Жуковского «К Батюшкову» (1812). В первом послании юный Пушкин «советовал» Батюшкову быть похожим на этого кумира «военной» поэзии: «С Жуковским пой кроваву брань...». Во втором послании — предпочитает мудрый совет иного порядка.

Между тем, сама идея разницы поэтического *инструментария*, на которой построены оба послания Пушкина к Батюшкову, взята из «Бовы» Радищева (рассуждавшего, как мы помним, об «арфе», «лире» и «гусях звончатых»). Само же противопоставление *лиры* и *цевницы* подкрепляется введением двух поэтических символов, обозначенных именами двух «противопоставленных» поэтов античности: «Простясь с Анакреоном, / Спешил я за Мароном...» Но эти же два символических имени открывают «Бову»:

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Эллинския...

.....
Несравненного Виргилия
Я читал и перечитывал...

(1, 63)

Анакреон для античных представлений Пушкина — владелец «цевницы», и потому наиболее частый «собеседник»; «несравненный Виргилий» — напротив: нечто «высокое», но чуждое...

Эта устойчивая антиномия, намеченная в «Бове» и закрепленная во втором послании «Батюшкову», оказывается связана с искомым «завоеванием». Как свидетельствуют рукописи Батюшкова, его ранний «замысел» поэмы-сказки на «северный», русский сюжет возник еще в 1809 году. Затем, в 1814—1817 гг. этот сюжет трансформируется, последовательно возникают замыслы сказки «Бальядера», поэм «Рурик» и «Русалка» (от последней сохранился детально разработанный план)¹³². Но что интересно: и в

ранних, и в поздних замыслах Батюшков остается чужд какой-либо пародийности, далек от «ироико-комического» оттенка, от какого бы то ни было «подражания» аналогичным западным образцам. Причем если в плане 1809 г. появляются «северная Армида», «ариостова Альцина» и т. п., то поздние замыслы ориентированы именно на «серьезную» самобытность.

Поэтому отрывок из поэмы Пушкина-лицеиста, начинавшийся с декларации следования возможным «образцам» (и выбора «мужа единственного» — Вольтера), продолжившийся ироническим повествованием об убиенном «Бендокире Слабоумном» (позже являющимся в виде призрака с ослиными ушами) и «совете бородачей», где наиболее разработанным оказался образ «умом непроницаемого» рыцаря Громобурия, и завершившийся эротическими намеками «под Парни» (в сцене встречи Зоиньки с призраком), — этот отрывок никак не мог Батюшкову понравиться... И Батюшков «завоевал Бову Королевича», вызвав этим легкую досаду у юного Пушкина, который сам уже к началу 1815 года «перерос» свое юношеское сочинение.

Эпизод 2: 1822

Насколько не соответствовала литературным представлениям Батюшкова лицейская поэма Пушкина «Бова», «которая, несмотря на простонародное свое название и на подражание Карамзину, сильно походит вместе с тем и на сказочку Вуазенона»¹³³, — настолько же соотносим оказы-

вается с этими литературными исканиями замысел «второго» «Бовы».

Пушкин вновь обратился к сюжету лубочной повести в Кишиневе в первой половине 1822 г.: январем-февралем датируется его набросок «Кого союзником и другом...»; маем-июнем — набросок «Зачем раздался гром войны...»¹³⁴. Оба — варианты начала ненаписанной поэмы, которым соответствуют два детально разработанных ее плана (V, 155—156).

Сам тот факт, что Пушкин в начале 1822 г. вновь обратился к сюжету «Бовы», косвенно свидетельствует о том, что никакой «уступки сюжета» Батюшкову в 1815 г. не было. В это время Батюшков (с которым Пушкин активно общался в Петербурге в 1817—1818 гг.) находился в самом тяжком расположении духа: поэт самовольно оставил службу в Неаполитанской миссии, лечился на водах в Германии, уничтожил свои рукописи и т. п. — одним словом, «совершенно помешался». Пушкин осудил бестактность П. А. Плетнева, опубликовавшего стихотворение «Б<атюшко>в из Рима» (XIII, 46, 53) — и вряд ли бы сам мог пойти на «бестактность», если бы существовала какая-то «уступка». В первой половине 1822 г. он еще воспринимал Батюшкова как живое и действующее литературное «лицо»: он активно отказывается верить слухам о том, «что Батюшков помешался» (XIII, 42), а когда получает подобные известия, уточняет: «Кажется мне, он из ума шутит» (XIII, 54)... В это время он как раз и работает над «Бовой».

Причиной нового обращения к лубочной повести С. А. Фомичев считает то, что к 1822 году в

творчестве Пушкина «начинает отчетливо прослеживаться сознательное стремление к постижению народно-поэтической образности, существенно обогатившей его поэзию»¹³⁵. Между тем, именно в это время в русской периодической печати появляются сведения, что «Бова Королевич» — и сказка-то не русская, что она (как и «Еруслан Лазаревич» или «Петр Златые ключи») пришла в русский фольклор «с итальянского или арабского» (И. М. Снегирев). Не исключено, что именно этим объясняется то, что летом 1822 г. Пушкин внезапно «охладел» к своему замыслу (и стал работать над другим «русским» сюжетом — о Мстиславе Удалом) и в течение нескольких лет эту лубочную повесть «не трогал»...

Между тем, показательно, что Пушкин в тот «бурный» период своего романтического творчества, когда получила шумную известность поэма «Руслан и Людмила» (своеобразная дань той литературной традиции, которая породила «первого» «Бову»¹³⁶), когда готовится к выходу из печати «Кавказский пленник» (дань совсем иной традиции), когда идет активная работа над «Бахчисарайским фонтаном», — Пушкин возвращается к «Бове Королевичу».

Замысел второго «Бовы» выясняется из сохранившихся черновых «начал» и «планов» поэмы. Вот первый вариант начала:

Кого союзником и другом
Себе ты выбрал Зензевей
Кто будет счастливым супругом

Царевны дочери твоей —
Она мила как [ландыш] мая
Резва как лань Кавказских гор (V, 156)
Невинна как — (V, 502)

Вот соответствующий «план»:

«Зензевей осажден — Маркобруном — Бова слышит и едет; ночью дерется с воинами — с Лукопером и возвращается; раненый приезжает, — рассказывает свою историю — смерть Гвидона — темницу — любовницу — побег, взятие его разбойниками — продан Зензевею — на другую ночь она его сажает на коня — он разбивает войско — Зензевей по наущению посылает его к Маркобруну — он обокраден волшебником — [освобождает *Булата-молдца*] — Приезжает к Маркобруну — Мельчигрея влюбляется в него <?> предлагает руку — Бова в темнице находит меч, — к нему посылают палача, он его убивает и выходит вон — за ним погоня — он с Полканом разбивает ее — Булат рассказывает ему сказки — Маркобрун в отсутствие осаждает город и берет в плен Дружневну.

Бова на море разбойничает — находит пилигрима, который отдает ему коня и 3 *зели*<я> — приезжает в царство Зензевея — оно разорено — едет к себе — убивает» (V, 155)

Из этого «начала» и из «плана» ясно, что сюжет «Бовы Королевича» начат разработкой с середины. В отправной лубочной повести четыре основных места действия, в которых герой совершает свои подвиги: 1) *город Антон (царство Мауковрульское)* — родина Бовы, где «нехороший» царь

Додон с помощью Милитрисы Кирбитьевны (матери) убил законного царя Гвидона и посадил Бову в темницу (из которой герой бежал с помощью «девки-чернавки»); 2) *Арменское царство* — там царствует король Зензевей; там Бова убивает богатыря Лукопера, побеждает войско царя Салтана и женится на дочери Зензевея Дружневне; 3) *Рохленское царство* — владения царя Салтана Салтановича, где Бова оказывается в темнице и где его обольщает дочь Салтана Мельчигрея; там он, с помощью меча-кладенца, совершает ряд новых подвигов, а потом бежит на корабле; 4) *город Данск* — владения Маркобруна, соперника Бовы, похитившего у него Дружневу и отправившего воевать против него Полкана-богатыря.

В первом, «лицейском» замысле был использован мотив, связанный с цареубийством и «городом Антоном» (там, правда, он поименован «славным градом Светомиром» — 1, 64). Во втором замысле Пушкин сразу переносит действие в «Кавказские горы», к царю Зензевею и Дружневне — то есть как будто «продолжает» свою поэму дальше.

Мотив соперничества, которым открывается «Бова» при таком начале, возвращает нас к «Руслану и Людмиле» и вроде бы противоречит исходному сюжету (в лубочной повести у Бовы два соперника: король Маркобрун и царь Салтан). Но в соответствии с тем же исходным сюжетом Бова оказывается «исключен» из этого мотива: Дружневна полюбила его сначала «тайком», когда он был в обличье простого конюха. Вероятно, вследствие этой «сюжетной» накладки Пушкин чуть по-

зднее набрасывает другой вариант начала, более энергичный:

Зачем раздался гром войны
Во славном царстве Зензевея
Поля и села зажжены — (V, 156)
За чем свирепея
армянский конь храпит
Зачем оружие гремит
Во славном царстве Зензевея
(V, 502—503)

В начале поэмы таким образом оказывается не сватовство Маркобруна, а война с царем Салтаном. В соответствии с новым «началом» возникает и новый «план»:

«Осада — ночь на башне — бой; жених убит — невеста влюбляется, Бова проводит ночь у нее, открывает свою историю. Царь узнает и высылает вон Бову — Бова едет вон из государства (освобождает разб<ойника> 3 службы) — старец пилигрим обкрадывает его спящего — на границах б<ывшего> <?> ж<енихова> <?> <у>дела <?> воины его находят, приводят к царю — Бова в темнице, царевна его обольщает — он ее презирает — (она чародейка, старец дух ею посланный). Бова осужден на смерть — 1 служба. Он видит корабль и едет к себе — буря — корабль разрушен — 2 служба — приезжает, убивает Дадона. Едет к невесте находит пилигрима берет у него 3 зелия. По ск<азке>» (V, 155—156).

Во втором «плане» события лубочной повести скомбинированы более свободно, — но, в целом,

Пушкин следует основной ее линии: серия «сказочных» приключений героя, не осложненных особенными приемами «олитературивания». Из последних Пушкин использует лишь несколько: предыдущие приключения героя должны были излагаться в форме воспоминаний (в первом «плане» они выстраиваются на опорных сигналах: «смерть Гвидона — темницу — любовницу...» и т. п.); подвиги Бовы несколько упорядочиваются сказочным мотивом «трех служб»; сокращено количество действующих лиц: в приложенном автором перечне их всего семь: «Бова, Сувор, Милетриса, Дадон, Гвидон, Мельчигрея, Дружневна» (V, 156). Сюжет лубочной повести несколько упрощается: соперники Бовы Маркобрун и Салтан оказываются одним лицом («Сувор»?), «чародейка» Мельчигрея, обольщающая Бову, оказывается дочерью его соперника и т. п. Пушкин явно усиливает узел романтической интриги.

Характерно финальное указание второго «плана»: «По сказке». Задуманная поэма действительно оказывалась ориентирована на целостный текст рыцарского романа, которому Пушкин стремится придать законченную форму романтической поэмы, используя для этого весь драматический накал сюжетной интриги. Начато «громом войны» — и этот победный «гром» должен стать стержнем целостного фантастического, феерического и любовного действия.

При этом, в отличие от лицейского опыта, второй пушкинский «Бова» абсолютно серьезен: сюжет подобного типа просто не допускал литера-

турных «забалтываний». Само начало поэмы «узнается» лишь по имени лубочного персонажа — *Зензевей*. Окажись вместо «Зензевея», допустим, «Кочубей», — и начало это можно было бы соотносить с «Полтавой»: бурный энергический стих этого начала нисколько не противоречит такому соотношению.

Показательно еще, что оба варианта начала «Бовы» представляют собой риторические вопросы: «Кого союзником и другом / Себе ты выбрал, Зензевей?..»; «Зачем раздался гром войны / Во славном царстве Зензевея?..» Вопросы эти как бы рожают другие вопросы, которые тут же и продолжаются. Подобный способ представления событий является структурообразующим в «Бахчисарайском фонтане»: «Что движет гордою душою? / Какую мыслью занят он?..» (IV, 155); «Ужель в его гарем измена / Стезей преступною вошла?..» (IV, 156); «...Но кто с тобою, / Грузинка, равен красотою?» (IV, 159); «Зачем же хладной красотой / Ты сердце слабое тревожишь?» (IV, 166) и т. д. и т. п. Серия риторических вопросов предполагает серию реализованных — внешних либо внутренних — *действий*.

Именно на *действии* должен был строиться «второй» «Бова Королевич». От «Руслана...» этот замысел отличался отсутствием двуплановости: при минимальной фантастике здесь открывался огромный простор для героического: сражение за сражением, темница за темницей, приключение за приключением во имя добра, справедливости и любви. В отличие от «Кавказского пленника», героем оказывался деятель, который тоже изве-

дал «людей и свет», но предпочел активную позицию борца с невзгодами: лубочный герой помогал преодолевать «байронизм».

Так что этот замысел, несмотря на его нереализованность, открывал блестящие перспективы для Пушкина эпохи его «южных» исканий. И, между прочим, определил как «ономастикон», так и «географию» будущих «Сказок». Салтан, Гвидон, Додон — всё это имена из «Бовы Королевича», так же, как и «остров Буян», и условное представление о «царстве», о «концах владений», о «ратях» с запада и востока, о «гостях-корабельщиках»... Здесь — и условный мир лубочных героев, в котором они существуют: мир, конструирующий «вторую» реальность. И — условные «адреса» сказочных персонажей. И — естественность сказочного «чуда»: думали-думали в «городе Данске», кого послать воевать с Бовой Королевичем, и «вспомнили», что сидит «в темнице давным-давно Полкан-богатырь, от головы до пояса человек, а от пояса до ног конь...» Точно так же, как на «острове Буяне» есть свои чудеса, а в «царстве славного Салтана» — свои (если, при нужде, «вспомнить»)...

Это должна была быть поэма бурная, насыщенная действием — и параллельной реальности. Нелучайно один из стихов этой поэмы вошел в такую же бурную, емкую и динамическую картинку сна Татьяны из «Евгения Онегина»:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!
(VI, 104)

Пушкин не без удовольствия указывал на этот стих как на *прямую цитату* из лубочного «Бовы Королевича». Указывал не раз и не два: в возражениях на критику «Атенея» (XI, 72), в «Опровержении на критики» (XI, 146—147), в 31-м примечании к «Онегину» (VI, 193). Во всех случаях эта «цитата» берется в кавычки: «Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ»...

При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что в печатных изданиях пушкинского времени ничего подобного не было. Это эпизод, предшествующий знаменитой сцене лубочной повести — битве Бовы с Полканом-богатырем. В сборнике «Дедушкины прогулки» (наиболее вероятном источнике текста для Пушкина) была помещена краткая редакция повести, но соответствующая фраза звучала вполне «описательно»: «Вот выходит он однажды из шатра своего и слышит, что далеко в поле идет гул от топота конского, слышится ржание, и ветер доносит до слуха голоса человеческие»¹³⁷. Даже в ориентированной на фольклор редакции списка XVII столетия была фраза, лишь отдаленно напоминающая «четырёхстопный ямб», Пушкиным приведенный: «И Бова вышел из шатра холодитца. И ... какъ услышалъ Бова конскую потопь и людскую молву...»¹³⁸. Так что перед нами либо фольклорный вариант, взятый «со слуха» (как в третьей из «Песен о Стеньке Разине» — «Что не конский топ, не людская молвь...» — III, 24), либо, вероятнее, образование придуманное самим Пушкиным в метрической схеме четырех-

стопного ямба «второго» замысла собственной поэмы на сюжет лубочной повести о Бове...

В «Опровержении на критики» приведенный стих следует сразу же за пушкинской цитатой из «Моих Пенат» Батюшкова: «То древню Руси и нравы / Владимира времен» (XI, 146). Это по видимости случайное «соседство» оказывается вовсе не «случайным»: замысел «второго» «Бовы» у Пушкина очень соприкасался с упоминавшимися выше нереализованными замыслами Батюшкова.

Начиная с 1809—1810 гг., с того времени, как Батюшков «забросил переводить» «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, он запланировал (для будущего) работу над большой «северной» поэмой-сказкой, которую условно называл «Рурик». Этим планам не суждено было осуществиться — в мае 1817 г. он с горечью писал Гнедичу: «Где мои замки на воздухе? Я хотел было приняться за поэму. Она давно в голове. Я, как курица, ищу места снести яйцо — и найду ли, полно? Видно, умереть мне беременным “Руриком» моим”¹³⁹. В этом же письме Батюшков просит приятеля прислать ему издания лубочных повестей — «всю эту дрянь»...

Сохранившийся план этой поэмы, датируемый 1809 годом, очень похож на приведенные выше планы «второго» пушкинского «Бовы»¹⁴⁰. Основной персонаж батюшковского замысла — «Синеус, брат Рурика, или другой Герой, но принадлежащий, по крайней мере по воспоминаниям, России». Упоминание на «воспоминания» здесь сродни пушкинским указаниям на изначальную «память» о детской сказке, герой которой тоже отдален в «бас-

нословные» (следовательно: условные) повествовательные времена.

«Театром, — продолжает Батюшков, — выбираю берега Варяжского моря, провинцию Скифию; этот выбор, кажется, довольно удачен, ибо местные положения выгодны для поэзии: горы, леса, зима, снега и непроходимые степи...» Иными словами — «русское» место действия, но с оттенком условности, подобное «городу Антону» или «царству Зензевея»...

«Не можно ли представить северную *Армиду*? дать ей особенный наряд, воздушных слуг и пр.?» — это в плане Батюшкова. В планах Пушкина роль «северной Армиды» исполняет «чародейка» Мельчигрея. «Не представить ли царя их мстительным, мрачным соперником моего Героя, соперником в любви?» — вопрошает Батюшков. Роль «мрачного соперника» в пушкинских планах играет Маркобрун-«Сувор»...

И так далее. Сюжет подобного типа может разворачиваться бесконечно, как сюжет рыцарского романа — со всеми неожиданными переходами и коллизиями, которые можно умножать, изменять, варьировать. Это понимают и Батюшков, и Пушкин: и тот и другой *не дописывают* своих «планов» именно потому, что такое «дописывание» оказывается бессмысленным. Пушкин просто отмечает в конце: «*По сказке*». Батюшков совершенно серьезно признается: «Сколько этот сюжет обилен, я не совладаю с ним!»

И того и другого останавливает именно «обилие» сюжета: начинать подобную поэму надобно,

если есть под руками нечто более локальное и более «вещественное», чем «Бова» или «Рурик», — нечто более *историчное*. Такого рода совмещение Пушкин будет чуть позже искать в поэме о Мстиславе (где тоже планировалось достаточно «волшебниц» и «чародейств» — V, 157—158), а еще позже — в «Полтаве», где будут частично реализованы потенциальные возможности этого «обильного» сюжета.

То обстоятельство, что Пушкин и Батюшков используют (на определенном этапе творчества) в качестве возможного источника для подобной «неподъемной» поэмы «рыцарский роман» с национальным колоритом, показательно, по крайней мере, в двух отношениях.

Во-первых, оба поэта ощущают, что литературное развитие требует именно *национальной поэмы*, но оба ищут ее в некоем достаточно условном — «массовом», но не нарочито «национальном» пространстве. В данном случае «рыцарская» условность сюжета, его зависимость от «общечеловеческого» источника могли создать ту необходимую литературную остроту, которой были лишены «прямо-исторические» сюжеты («Ермак» И. И. Дмитриева или «Мстислав Мстиславич» П. А. Катенина и т. п.). «Вся эта дрянь» — то есть массовая, «низкая» литература — осознавалась как необходимый строительный материал для «национальных» сюжетов подобного типа. И не случайно Пушкин, на время отойдя от сюжета «Бовы», усвоит для себя феномен народного лубка в широком смысле слова.

Во-вторых, оба поэта в конце концов ощутили себя еще не готовыми к полноценному воплощению этого, по видимости такого простого, и даже «дрянного», материала на более высоком поэтическом уровне. Дело здесь не в сложности сюжета, а именно в его «обильности»: на подобной основе можно было, в принципе, выстраивать что угодно: и психологическую драму, и этнографическую «мозаику», и лирическую поэму, и героическую эпопею... Весь фокус в том, какую тональность выбрать или, как выразился Батюшков, найти «место снести яйцо»... Ибо места для подобного «яйца» в складывавшейся системе литературных жанров еще не было.

Эпизод 3: 1825.

В 1856 году вышла книга А. Ф. Вельтмана «Индо-Германы, или Сайване». Ф. И. Буслаев откликнулся на нее язвительной рецензией, где, между прочим, задел опубликованную в 1855 году работу А. С. Хомякова «Сравнение русских слов с санскритскими»: он упрекнул Хомякова в пристрастии к «корнесловию» и «шишковскому толкованию». Хомяков, в свою очередь, ответил большой полемической заметкой, в которой отстаивал свою «методу» и, «кстати о филологии», вспомнил давний свой разговор с Пушкиным, имевший прямое отношение к нашей теме:

«Кстати о филологии: скажу слово о происхождении одной из сказок, ходящих в народной словесности.

Когда Пушкин первый (если не ошибаюсь) сказал, что «Бова Королевич» переведен с итальянского языка (что совершенно справедливо) и есть сказка итальянская, я встретился с ним и доказал ему, что хотя сказка перешла к нам из Италии, но в Италию перешла она из Англии, своей родины. Он хотел это напечатать, но, кажется, забыл; с тех пор не знаю, сказал ли кто-нибудь то же самое.

Город Антон не Анкона, а английский Гамптон, весьма известный в Англии, где несколько городов носят это имя (Southampton, Northhampton и др.). Вот родина Бовы, по-английски Бевиса (быть может, не чуждого древнему Беовульффу). Так объясняется и война с датчанами (the Danes). Противник и потом друг Бовы, исполин Лукопер, по-английски Аскапард, был с ним изображен на двух половинках городских ворот которого-то из Гамптонов, но которого, не помню. Происхождение это не подлежит сомнению. <...>

В англо-саксонских сказках были два героя, особенно любимые: Бевис из Гамптона и Гви (или Гай) из Варвика, которого противник и друг, также исполин, звался Кольбрант. Норманны-завоеватели не допускали англо-саксонских героев в свою поэзию. Собственных героев из Скандинавии они пере забыли так же, как и все скандинавское в быте, устройстве и законе (что уже ясно доказал Пальгрев). Они пели французского Роланда и его товарищей; но скоро к ним присоединили кельтских — Артура и его сподвижников. Бевис и Гви мало-помалу забывались, и теперь едва ли

Россия не лучше помнит Англо-Сакского богатыря Бову, чем его родина»¹⁴¹.

Разговор Хомякова и Пушкина о европейских корнях сюжета лубочной повести мог состояться не ранее осени 1826 года — начальной поры их знакомства. К этому времени Пушкин уже знал о существовании средневековой итальянской поэмы «*Viovo d'Antona*» — «самой древней из романтических поэм». О ней он упомянул, например, в письме к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. (XIII, 184). В составе «второй кишиневской» тетради (рабочая тетрадь ПД №832) на лл. 30 об. — 33 об. сохранился любопытный комплекс материалов, относящийся к этой поэме и к попыткам нового обращения к «Бове».

В основе этих материалов — конспект из «Истории итальянской литературы» П. Л. Женгене, который датируется концом июня — началом июля 1825 г.¹⁴². Этот пушкинский конспект, против обыкновения, весьма развернут (лл. 31—33). Выписывая неожиданно отысканный западный сюжет русского Бовы, найденный в средневековой поэме «в рифмованных октавах» поэт делает для себя открытие за открытием¹⁴³:

«Герой ее — Бёв из Антоны, потомок Константина и прадед Милона Англандского, отца Роланда. Брандония, мать Бёва, заставляет Дюдона Майенцкого убить мужа ее, Гидона, герцога Антоны, и выходит за Дюдона замуж. Молодой Бёв бежит, руководимый Синнибальдом, мужем своей кормилицы, и сыном последнего — Тьерри. Он падает <с лошади>; остальное как в русской сказке».

Но даже удостоверившись, что все, «как в сказке», Пушкин не может остановиться и продолжает конспектировать, удивляясь странным совпадениям:

«Бёв при дворе армянского царя влюбляется в Друзиану. Объявляется турнир. Бёв — победитель своих соперников. Сын султана Болдракского нападает на царя армянского и берет его в плен, но Бёв возвращает ему престол и убивает сына султана. Не имея возможности добиться Друзианы, он бежит с ней. После целого ряда приключений Друзиана родит близнецов и следует за своим супругом...» — и т. п.

Пересказав таким образом развернутый сюжет рыцарского романа, Пушкин выписывает и «географический» факт, ставший предметом его разговора с Хомяковым: «Что такое *Антон*? Роман *Реали ди Франциа* помещает его в Англию, близ Лондона, и говорит, что она была основана Бове, предком *Бовы* (это вероятно). Судя по одному отрывку из Ариоста, *Антон* была морским портом в Англии. Поэма сочинена немного ранее 1348 года, когда умер историк *Виллани*, который ее упоминает (таким образом сказка относится к 1-й половине 14 века)».

Хомяков, представляя Пушкину свои филологические разыскания, отнес «европейского» «Бову» к еще более глубокой древности. Сведения эти не вполне соответствуют действительной генеалогии русского рыцарского романа¹⁴⁴, но для творческой эволюции Пушкина они оказались фактом огромной важности: поэт постигал таким образом

первые приметы «европеизма» русской словесности. Пушкин впервые воочию соприкоснулся с феноменом «бродячего» сюжета и не без удивления обнаружил, например, что русские «сказочные» имена произведены от итальянских: Бова (Бёв), Дружневна (Друзиана), Гвидон (Гидон), Додон (Дюдон), Лукопер (Лукаперро), Личарда (Ричардо), Полкан (Пуликан)... Метаморфозы подобного типа восхищали и людей более поздних эпох: «...эпитет жены Гвидона — *meltris*, т. е. *meretrix* (распутная), понят как собственное имя, и отсюда в позднейших русских текстах явилась Милитриса; *castello*, т. е. замок, превратился в город Костел; *chiarenza*, название меча Оливера, а потом Бовы, превратился в “гляренцыя” и “гляденцыя”, откуда произошел знаменитый меч-кладенец...»¹⁴⁵.

Наблюдения подобного типа, да еще и самостоятельно сделанные, поневоле толкали к «корнесловию» и непременно предполагали какую-то перемену в отношении к исходному тексту лубочной повести. На место несерьезного «детского» творения, сохраненного «во рассказах мамы, няни» вставало давнее творение мировой культуры и мирового уровня, «самая старинная из романтических поэм», восходящая к седой «англо-саксонской» древности — едва ли не к «древнейшему Беовульффу»...

Во «второй кишиневской» тетради, непосредственно вслед за подробной записью конспекта из Женгене (л. 33 об.; на листе сохранились хронологические пометы: «30 июня» и «1 июля»), Пушкин набросал черновое продолжение «Бовы». Верхний слой черновика читается следующим образом:

Народ ки<пит> гремят народны клики
Пред теремом Грузинского владыки —
Стекаются могучие цари
Царевичи, князья, богатыри —
[Грузинский царь] их ласково встречает
Готовит пир — и ровно 40 дней
Своих гостей он чин<но> угощает —

И с ними добрый Зензевей
Пирует ровно 40 дней

(ср.: V, 156)

Как видно из этого черновика, Пушкин тщательно подбирал и место действия (первоначально было «в Армении», «Армянский царь»), и имена персонажей («Зензевей» то назван по имени, то по названию царства), и размер (Пушкин пробует то пятистопный ямб, то четырехстопный). Но во всяком случае в этом наброске он *отходит от прямого сюжета* лубочной повести. В тексте «Бовы» нет эпизода «пира» каких-то могучих царей у Зензевея, тем более пира, продолжающегося «ровно 40 дней». Всё есть — и сватовство Дружневны, и война с царем Салтаном и богатырем Лукопером, и разорение Зензевеева царства, — а «пира» нет... При этом единственно возможной сюжетной ситуацией, предполагающей столь «гомерический» пир, становится ситуация свадьбы Бовы и Дружневны, открывающая *вторую половину* приключений лубочного героя. Пушкин как будто с годами «продвигается» по сюжету «Бовы» все дальше и дальше: в 1814 г. он «начал» обрабатывать сказку с самого начала, в 1822 г. — «продолжил» и т. д. В

отличие от «второго» «Бовы» в черновике 1825 г. появляется типичный эпический размах, неторопливость перечисления («Съезжаются могучие цари / Царевичи, князья, богатыри...») и характерные сказочные гиперболы...

Одновременно Пушкин «убирает» упоминание о «Бове» из второй главы «Онегина». Лубочная повесть, рассказываемая нянею, присутствовала в черновых вариантах ее (приведенных выше) и упоминалась «рядом» с «колыбелью» и «детской постелью». В беловых рукописях главы «Бова» появляется при характеристике Татьяны, в окружении более «взрослых» реалий. Няня Фадеевна

... за ней одна ходила
Бову рассказывала ей
Чесала шелк ее кудрей
[И чаем] поутру поила... (VI, 566—567)

Из печатного текста (готовившегося в 1826 г.) Бова исчез вместе с «Фадеевной», а литературными знаменами героини стали «обманы и Ричардсона, и Руссо». Лубочная повесть уже не могла осознаваться как «детский» национальный противовес этим европейским «знакам» юношеского созревания русской девушки: она вообще *утратила национальную знаковость*.

На листе 30 об. «второй кишиневской» тетради, непосредственно предшествующем тем листам, на которых записан конспект из Женгене, записан загадочный «план», который по традиции принято считать некоей «программой» «Сказки о

царе Салтане...». Вот эта «программа», убедительно датированная С. А. Фомичевым тем же временем, что и «конспект», и «набросок» третьего «Бовы» — концом июня — началом июля 1825 г.¹⁴⁶:

«Царь не имеет детей.

Слушает трех сестер; когда бы я была царица, то я бы [выстроила дворец] всякой день бы пря<ла>. 2 <ая> когда бы я была царица, завела бы хоромы. На другой день свадьба. — Зависть первой жены — война, царь на войне. [Гонец] [Царевна рождает сына] Гонец — etc. Царь умирает бездетен. Оракул. Буря — ладья. Избирают его царем. — Он правит во славе. — [Едет корабль] — у Салтана. Речь о нов<ом> Госуд<аре>. — Салтан хочет слать послов. Царевна посылает своего поверенного гонца, который клеветает. — Царь объявляет войну. — Царица узнает его с башни»¹⁴⁷.

Датировка этой «программы» 1822 годом (временем основного заполнения «второй кишиневской» тетради) издавна вызывала сомнения: уже Н. О. Лернер предположил, что это позднейшая «вставка»¹⁴⁸. М. К. Азадовский, специально исследовавший источники пушкинских сказок, однако, настаивал на «раннем» происхождении этой «программы»¹⁴⁹. Дело в том, что в конце 1824 — начале 1825 г. Пушкин уже записал в Михайловском (вероятно, от Арины Родионовны) ту самую подробную сказку, которая позднее была им использована при создании (летом 1831 г.) «Салтана» — и существование этой записи (в рабочей тетради ПД №836¹⁵⁰) делает непонятной цель написания приведенной «программы». Да и сама

«программа» трудно поддается истолкованию: «царица» неожиданно становится «царевной»; то она «рожает сына», то «царь умирает бездетен»; неясная «зависть первой жены» и какой-то «оракул»... Кажется, что отнесение этой «программы» к позднейшей сказке Пушкина мотивируется именем «Салтан», — но это имя одного из персонажей повести о Бове. К тому же в «михайловской» записи сказки Арины Родионовны герой назван еще «Султан»...

М. К. Азадовский предложил следующее толкование «программы» (произвольно датированной им 1822 годом): «Царь, умирающий бездетным, — несомненно, царь той страны, в которую прибыла изгнанная царица с сыном. «Царевна рождает сына» — новая жена; второй же раз под «царевной» именуется первая жена царя, а под «царицей» — мать царевича». Толкование кажется не вполне корректным, ибо целиком основано на *зачеркнутой* Пушкиным фразе о сыне царевны (?) — больше в записи ни о каком «сыне» ни слова. Кажется, что исследователь «задним числом» отпирался от известного сюжета пушкинской сказки. Если же учесть, что этой «программе» *предшествовала* подробная «михайловская» запись народной сказки, в которой уже была и «засмоленная бочка» (а не какая-то «ладья»), и «корабельщики», и «33 сына», — то сама «программа» выглядит и вовсе бессмысленной. Наконец, если принять толкование Азадовского, то получается немислимый для сказки вариант «царя-двоеженца»; причем, первая жена присутствует при всех собы-

тиях: «завидует», провоцирует «войну» и т. п. Кажется, что это толкование не удовлетворило и самого исследователя, который счел нужным указать: «Запись 1822 г. представляет, несомненно, краткую конспективную запись какого-то книжного источника, параллельную повести о Бове...»¹⁵¹.

Нам представляется, что приведенная выше «программа» — это как раз и есть «программа» третьего «Бовы», не имеющая прямого отношения к позднейшей пушкинской сказке.

Она внесена в рабочую тетрадь летом 1825 г., рядом и одновременно с конспектом из Женгене и новым наброском из «Бовы». Пушкин активно заинтересовался мировым «бродячим» сюжетом — и только что «нечаянно» отыскал (причем, по свидетельству Хомякова, «первым» в России!) средневековый европейский источник русской лубочной повести. Естественно, что этот «бродячий сюжет» (давний замысел!) не оставляет его и при составлении некоей «программы», для которой совсем не обязательно подыскивать позднейшие аналогии из «Сказок».

Дело в том, что если третий «Бова» начинался с женитьбы героя на Дружневне, то его дальнейший сюжет очень «ложится» на эту «программу». После женитьбы на Дружневне Бова (уверенный в том, что потерял жену и детей после нападения «Льва-Зверя») попадает в «Рохленское царство», которым правит царь Салтан. После ряда приключений Бова вырывается и направляется в родной «город Антон», отрубает голову убийце своего отца и мужу неверной матери Дадону. Узнанный цари-

цей-матерью, он приказывает похоронить ее заживо (на этот мотив итальянского источника Пушкин обратил особенное внимание). А через некоторое время он собирается жениться на другой (в некоторых вариантах лубочной повести — на дочери Салтана, соблазнительной Мельчигрее). Но тут возвращается Дружневна, которая, в свою очередь, тоже думала, что Бова погиб...

Теперь предположим, что в интересующей нас «программе» изображен как раз Бова (обозначенный как «он»: «Избирают его царем...»). Коварная «царевна» — это не «первая жена царя», а именно «царевна» (вроде упомянутой Мельчигреи). «Салтан» в данном случае — самостоятельное лицо (не то же, что «царь»), а «царь» и «царица» — это Бова и Дружневна. Каким-то образом с этим сюжетом могло быть «увязано» и начало «программы», идущее от «михайловской» записи сказки Арины Родионовны...

В любом из возможных вариантов эта «программа» оказывается попыткой контаминации разных сюжетов — фольклорного и «книжного». Пушкин всерьез задумался над попыткой создать оригинальный «авантюрный» вариант собственного «лубочного» сочинения. В очередной раз перерабатывая «Бову Королевича», он ищет принцип поэтической организации литературной сказки — и «европеизированный» «Бова» становится одним из источников этих поисков.

Именно поэтому первая опубликованная Пушкиным сказка — «Сказка о царе Салтане, о сыне его, славном и могучем богатыре князе Гвидоне

Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» — имела так много черт именно *лубочных*.

Эпизод 4: 1834

Следы последнего обращения Пушкина к «Бове Королевичу» были расшифрованы М. А. Цявловским в 1934 году. Среди неопубликованных рукописей поэта, поступивших из Ульяновска, был большой лист белой бумаги со стихотворением барона А. Боде «К жене и детям, оставленным в Судаке» и черновыми заметками Пушкина на обороте. Под стихотворением стояла дата: «С. Петербург. 28-го октября 1834». «Очевидно, — предположил М. А. Цявловский, — Боде, дилетанствующий поэт, занес Пушкину свои стихи на отзыв, и Пушкин воспользовался ими как бумагой»¹⁵².

Среди заметок Пушкина на обороте стихотворения Боде, помимо хозяйственных подсчетов¹⁵³, — два плана будущих произведений. Один — последний из «промежуточных» планов «Капитанской дочери» (VIII, 930) — подробно проанализирован Ю. Г. Оксманом¹⁵⁴. Другой — набросок плана сказки о Бове:

«Бова спасен Чернавкою — (как в сказке)
Дадон, услыша о его славе, посылает убить его
своих витязей —
Описание Двора Дадонова и его витязей —
Милитриса
Бова со всеми ими сражается.

Красным девицам в заба<ву>
Добрым молодцам на славу»

(XVII, 32)

План «Капитанской дочки» и наброски плана «Бовы» делались, вероятно, одновременно — и вряд ли сразу же после того, как у Пушкина оказался листок со стихотворением А. Бодэ: Пушкин должен был убедиться, что это стихотворение (отнюдь не принадлежащее к литературным шедеврам) не будет потребовано автором обратно. Характер же денежных подсчетов в хозяйственных записях свидетельствует, что они были сделаны еще до конца декабря 1834 г., когда Пушкин получил 4 тысячи рублей за экземпляры только что вышедшей в свет «Истории Пугачевского бунта». Поэтому оба плана могут быть датированы самым концом 1834 года.

Применительно к творческой эволюции Пушкина это время — самое неподходящее для подобного «сказочного» замысла. С. А. Фомичев характеризует этот период пушкинского творчества как эпоху «документального реализма», в которую его художественная система претерпевала «коренное преобразование»¹⁵⁵. За несколько месяцев до последнего плана «Бовы» Пушкин закончил свою последнюю сказку: беловой автограф «Сказки о золотом петушке» датирован 20 сентября 1834 г. За полгода до него Пушкин, по свидетельству А. К. Ярославцева и Е. А. Розена, познакомившись с только что вышедшей сказкой П. П. Ершова «Конек-Горбунок», заметил: «Теперь этот род

сочинений можно мне и оставить»¹⁵⁶. Почему же в таком случае «теперь», когда Пушкин особенно задумывался над документальностью и историзмом собственных эпических сочинений, он никак не может «оторваться» от того же, давнего, замысла?

Характер последнего «плана» «Бовы» чрезвычайно интересен. Стихотворное двустишие в данном случае является не только указанием на то, что произведение будет написано четырехстопным хореем со смежными рифмами, но и некоей устойчивой «сказочной» формулой, напоминающей ту, которая завершала «Сказку о золотом петушке»:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрый молодцам урок. (III, 563)

Подобная формула была и в рукописном окончании «Сказки о мертвой царевне»:

Сказка ложь, да нам урок
А иному и намёк (III, 1109)

В «Мертвой царевне» Пушкин эту формулу изменил: здесь она была не очень уместна, ибо «намек» выходил непонятным. При публикации «Золотого петушка» завершающая формула была вычеркнута цензором, что вызвало раздражение автора (см.: XII, 337). Сочиняя эту, последнюю, сказку, Пушкин акцентировал ее сатирическую направленность, исходя именно из этой, ранее найденной, формулы. В плане последнего «Бовы» его

вновь привлекает эта «заключительная» (или «начальная») формула...

Характер этой формулы весьма многозначен и многозначителен. В основе ее — антитеза *забавы* («красным девицам») и *славы* («добрым молодцам»). При этом в творческом сознании Пушкина последних лет она должна была соотноситься с *уроком* тем же «добрым молодцам», заключающим ранее написанную сказку.

Прозаический «план» кажется необычным. Первая фраза в нем ориентирована на начальный эпизод лубочной повести о Бове — тот самый, который был развернут в лицейской поэме: «Бова спасен Чернавкою — (как в сказке)». Затем возникает неожиданное: разветвленный сюжет повести локализуется только на событиях, происшедших в «городе Антоне». Вслед за указанием на «славу» главного героя вновь возникает его «изначальный» антагонист — царь Дадон; появляются его «витязи» и «двор» (в лубочной повести отсутствовавшие, зато выведенные в лицейской поэме); особо выделена «Милитриса»... Из сказки вовсе уходят Дружневна, Зензевей, Маркобрун, Салтан, Лукопер, Полкан — их функции частично переходят к «витязям» Дадона. Пушкин как будто вновь, в пору «коренного преобразования» всей своей художественной системы, переосмысливает «лицейскую» схему «Бовы». И в этом смысле его установка коренным образом противостоит идее литературной переработке лубочной сказки.

Показательно, наконец, что приведенный план четвертого «Бовы» выглядит неким анахронизмом

в ряду творческих увлечений Пушкина этого периода. Так, болдинской осенью 1833 г. он активно разрабатывал «национальную» тематику со «сказочной» установкой: кроме «Сказки о рыбаке и рыбке» (окончена 14 октября 1833) и «Сказки о мертвой царевне...», Пушкин начал той осенью целый ряд показательных замыслов: «В славной в Муромской земле...» (III, 469), «В поле чистом се-ребрится...» (III, 307), «Сват Иван, как пить мы станем...» (III, 308—309), «Колокольчики звенят...» (III, 317) и т. д. Тогда же создаются и «Песни западных славян».

Но план сказки о Бове является в совершенно ином «окружении»: на рубеже 1834—35 гг. Пушкина активно волнуют темы «рыцарства» и «рыцарского» мироощущения Запада и Востока: «Что белеется на горе зеленой...» (III, 377), «На Испанию родную...» (III, 385—386), «Не видала ль, девица...» (III, 412), «Альфонс садится на коня...» (III, 436—437), «Родриг» (III, 445—446), «То было вскоре после боя...» (III, 470) и т. д. Тогда же Пушкин работает и над «Сценами из рыцарских времен»... Где-то «посередине» этих двух увлечений возникают стихотворные вариации на тему «Сказок Альгамбры» В. Ирвинга: «Царь увидел пред собой...» и «Сказка о золотом петушке»¹⁵⁷. Вероятно, что и «Бова», «запланированный» в конце 1834 г. и связанный по своей «формуле» со «Сказкой о золотом петушке», должен был лежать в «промежуточном» кругу подобных увлечений.

В этом смысле вовсе не случайно и «соседство» Бовы с тем планом «Капитанской дочки», в кото-

ром уже переосмысливалась отправная для первоначального сюжета история Шванвича. «Шванвич, — заметил С. А. Фомичев, — не годился в герои такого романа потому, что он был дворянином-отщепенцем, духовно чуждым тому социальному движению, к которому он примкнул, спасая свою жизнь. Но в окончательном произведении первоначальный замысел вовсе не выцвел. Оставшиеся в разных станах герои, Петр Гринев и Емельян Пугачев, нашли тем не менее общий язык, почувствовали коренное духовное родство, при всей противоположности своих классовых интересов. Обстоятельства, определившие эту «странную дружбу», были, конечно, исключительными, но именно в них обнаружилась — в повседневности отвергнутые — центростремительные силы нации. В исследовательской литературе уже отмечалось, что в образной структуре романа, при всей исторической точности воспроизведения эпохи восстания Пугачева, обнаруживаются черты народной волшебной сказки, своеобразной утопии»¹⁵⁸. Словом, в этот период Пушкин ищет некий идеал национальной «рыцарственности».

С этим связано и стихотворное упоминание Пушкиным Бовы Королевича в стихотворении «С Гомером долго ты беседовал один...» (1832):

[Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены,]
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,

И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы иль Еруслана. (III, 286)

С недавнего времени вновь вошла в моду идея Н. В. Гоголя (из статьи «О лиризме наших поэтов») о том, что этот поэтический манифест Пушкина обращен к «монарху вообще» и к Николаю I в частности... Обыкновенный адресат — переводчик «Илиады» Н. И. Гнедич — отвергается как раз на основании последнего стиха: Гнедич никогда не занимался «лубочными» сюжетами... Между тем, как убедительно доказали исследователи разного времени¹⁵⁹, это послание Пушкина, опубликованное посмертно, является ответом на стихотворение Гнедича «А. С. Пушкину, по прочтении его “Сказки о царе Салтане”» (датированное 23 апреля 1832). В черновой редакции этот «поэтический манифест» заканчивался так:

И с детской радостью меж тем внимает он
О подвигах царя Салтана (III, 889)

Упоминание Бовы в окончательном варианте кажется многозначным и многозначительным. В нем, например, показательны два момента:

Во-первых, в сознании Пушкина «Бова иль Еруслан» и «царь Салтан» становились явлениями одного ряда — знаками «вольности лубочной сцены» и «забавы площадной».

Во-вторых, в данном случае Пушкин, развивая излюбленную мысль о том, что «поэт сам избирает предметы для своих песен» (VIII, 268), использует уже привычный тип поэтического противопоставления. Ср. «Надпись к портрету Жуковского» (1817) К. Н. Батюшкова:

Под знаменем Москвы, пред падшею столицей,
Он храбрым гимны пел, как пламенный Тиртей;
В дни мира, новый Грей,
Пленяет нас задумчивой цевницей.

Раньше, как мы помним, Пушкин неукоснительно *разделял* сферы «лиры» и «цевницы» (в двух посланиях к Батюшкову 1814—1815 гг.). Теперь он не только принимает батюшковскую позицию «единства» того и другого поэтического «инструмента» в творческом облике одной личности, но еще более «парадоксализирует» ее: поэт, «беседующий» с Гомером, оказывается способен «с дивной легкостью» устремляться «во след Бовы иль Еруслана». Ибо «Бова Королевич», да и всякая «забава площадная», не только не противостоит «высокому» творчеству (Гомеру!), но становится неотъемлемой его частью.

Замысел последнего пушкинского «Бовы», таким образом, мог быть замыслом во многом «синтетическим». Он предполагал создание некоего *героико-сатирического* произведения, ориентированного на «мировую» источник, ставший русской национальной книгой. Такого рода произведение действительно могло быть написано «между» «Сказкой о золотом петушке» и «Капитанской дочкой». Имя одного из персонажей плана — Дадон — было уже использовано в «Петушке» и употреблялось там с неизменным сатирическим оттенком. «Сражения» Бовы ориентировались, напротив, на героическое начало. И одно не противоречило другому: тот принцип реализации черт на-

циональной утопии, который был продемонстрирован в «Капитанской дочке», мог быть применен и в «Бове»...

«Документальность» особого рода создавалась уже самим обращением к «массовому» лубочному сюжету. И. Д. Сытин, обобщая свою многолетнюю издательскую деятельность, писал: «В русской литературе нельзя, кажется, указать ни одного произведения, которое прожило бы 300 лет и не потеряло бы своих читателей. Жизнь книги почти так же коротка, как и жизнь человека: 50, 75, очень редко 100 лет — и затем наступает забвение и смерть». Единственным исключением в этом отношении становится, по мысли Сытина, именно лубочная литература, «книги о Бове Королевиче, о Еруслане Лазаревиче...»¹⁶⁰ Именно этот феномен живучести и устойчивости отправной литературной данности, близкой всем потенциальным читателям, и обеспечивал возможность обращения к «Бове» как к особого рода *документу*: сказочные подвиги героя за многолетнюю жизнь его в сознании русских людей преобразовались уже во *вторую, литературную реальность*, которая для Пушкина представляла интерес на «следующем» уровне переосмысления и периодически требовала всё нового обращения.

Но в этом случае последний пушкинский «Бова Королевич» действительно должен был стать принципиально иным «родом сочинений», чем его литературные сказки или «Конек-Горбунок» Ершова. Пушкин искал тот новый жанр, который еще доселе, кажется, не реализовался в русской литературе.

ЦАРЬ САЛТАН

Уже в начале «Сказки о царе Салтане» (1831) заявлен один, поначалу не очень понятный, «календарный» мотив. Царь, подслушав (стоя «позады забора») разговор «трех девиц» и выбрав в жены последнюю, предлагает ей: «Будь царица», но тут же ставит условие:

И роди богатыря
Мне к исходу сентября.

Именно этот срок чем-то особенно важен для Пушкина. В цензурной рукописи писец, переписывая этот текст, заменил сентябрь на «исход октября». Пушкин исправил — «сентября» (III, 1078): это ему почему-то принципиально важно.

Исследователи обычно истолковывают эту реплику царя Салтана как «шутливую»¹⁶¹. Но герои сказки относятся к «исходу сентября» вполне серьезно: царь поспешил с женитьбой («В тот же вечер обвенчался»),

А царица молодая,
Обещанье выполняя,
С той же ночи понесла
(III, 1078).

Это единственное место пушкинской сказки, которое вызвало недовольство высочайшего цензора — Николая I, отчеркнувшего приведенные стихи: подобное «обещанье» показалось ему непонятным и неприличным. П. А. Плетнев (издатель) исправил два стиха: «Дела вдаль не отлагая, // С первой ночи понесла» (III, 507). Но мотив «обещанья» сохранился (ср. ниже: «Наступает срок родин»). Почему-то для автора очень важен именно этот срок...

Впрочем, причина особенной важности для Пушкина этого календарного указания очевидна. Герои его сказок живут и действуют по тем порядкам, которые приняты у людей обыкновенных. Для того, чтобы женщине (хотя бы и «царице») выносить и родить ребенка, требуется некоторый срок, который тот же Пушкин указал в «Сказке о мертвой царевне...»: «Девять месяцев проходит...» (III, 541). А если отнять эти «девять месяцев» от «исхода сентября», то получится, что действие «Сказки о царе Салтане» начинается в «исходе декабря» — то есть в начале русских Святков, праздновавшихся от Рождества (25 декабря) до Крещения (6 января). И с этой «календарной» установкой вся атмосфера «Сказки о царе Салтане» приобретает устойчивый «святочный» оттенок.

Святки на Руси почитались особенным временем, универсальным праздником годового календарного цикла. «Смысловое и обрядовое богатство святочного цикла, — пишет современный исследователь, — объясняется тем, что этот период вобрал в себя семантику, по крайней мере, трех

праздников, принадлежащих к различным календарным системам. Первоначально на Руси к концу декабря приурочивался языческий праздник Коляды (Авсения, Таусеня), языческого божества, персонифицирующего рождающееся солнце. С принятием христианства церковь 25 декабря начала отмечать день Рождества Христова, в результате чего на языческий праздник наложился (и переплелся с ним) церковный праздник Рождества. С 1700 года на этот же период времени Петр I, согласно европейской традиции, перенес и начало Нового года <... >. В результате совмещения различных календарных традиций возник сложный праздничный симбиоз, сожителство трех культурных традиций, приуроченных к одному и тому же промежутку времени. Эти традиции переплелись причудливым образом, оказывая друг на друга влияние, так что порою бывает трудно вычленить элементы, связанные с какой-то одной из них»¹⁶².

Русские святки были «многофункциональным» праздником, воплощавшим разные уровни «праздничного» поведения. Так, они, при всей исходной «святости», издавна считались временем наибольшего разгула inferнальной («нечистой») силы, — временем «светлым» и одновременно опасным. Они оказывались на «календарном» рубеже «старого» (уходящего) и «нового» (нарождающегося) и осознавались как время, когда можно узнать (и даже разом переменить) свою судьбу. И знаменитые святочные гадания явились одновременно и символом «узнавания», и символом «перемены»:

Настали святки. То-то радости!
Гадает ветреная младость,
Которой ничего не жаль,
Перед которой жизни даль
Лежит светла, необозрима;
Гадает старость сквозь очки
У гробовой своей доски,
Все потеряв невозвратно;
И все равно: надежда им
Лжет детским лепетом своим
(VI, 100).

Святки были временем сборов, вечеринок, «игрищ», посиделок, что придавало этому празднику атмосферу веселья и озорства. От этого они превращались в наиболее благоприятное время для улаживания матримониальных дел: знакомств, выбора невест и т. п. И, наконец, обязательной принадлежностью святочного поведения считалось ряжение. Способы и формы переряживания могли быть самые разные: «Наряжались животными и птицами, бытовыми типами и персонажами социальной сатиры, цыганами, свадебными чинами, стариками и старухами, скоморохами, калекками, разбойниками и полицейскими, женщины — мужчинами, а мужчины — женщинами и пр.»¹⁶³.

Все эти данности святочной мифологии и святочного поведения самым естественным образом закрепились в пушкинской сказке. Действие «Салтана» начинается на святочных посиделках, тут же, соответственно, улаживаются и матримониальные дела. При этом жених (царь) выбирает невесту, что называется, «по первому слову», но само «сло-

во» очень необычно и «выламывается» из традиций посиделок. Две первых девушки, собираясь стать царицами, тут же обещают совершить (помимо основного супружеского «дела», которое разумеется само собою) что-то «еще», что-то «рукотворное» (приготовить «пир», наткать «полотна»). И лишь третья почитает важнейшим и единственным делом женщины рождение достойного наследника мужу. Говорить об этом открыто на русских посиделках не принято, но именно потому данное нарушение условностей и оказывается привлекательным. Именно потому царь тут же (после «здравствуй») делает предложение и венчается «в тот же вечер». Возникает редчайший случай обоюдного осознания того, что встретились два человека, «предназначенные» друг для друга, — и им тут же необходимо решить свою судьбу. Героиня «Онегина» тоже сразу ощущает свою «предназначенность» герою: «То в Вышнем суждено совете... / То воля неба: я твоя...» (VI, 66), но герой, в отличие от Царя Салтана, не может проникнуться столь же быстрым ответным чувством. Подобное возможно, пожалуй, только раз в году — в «сгущенной» святочной атмосфере.

А потом в эту атмосферу вмешиваются inferнальные силы. Именно они создают «остров Буян» и «новый город со дворцом», противопоставленный исконному «царству славного Салтана». Возникновение чудесного города Гвидон объясняет просто: «... вижу я: / Лебедь тешится моя» (III, 511). С помощью тех же inferнальных сил и «чудес» царство Гвидона обеспечивается постоянной

прибылью («Князю прибыль, белке честь» (III, 517) и необходимой внешней охраной («Тридцать три богатыря... — И той стражи нет надежней...» (III, 524). «Лебедь-птица», обернувшись царевной и ставши женой Гвидона, однако, не становится «просто» женщиной и уж, во всяком случае, не собирается посвящать себя исключительно тому, чему собиралась посвятить (и посвятила) свою жизнь «третья сестрица», — родить и воспитать «богатыря» для своего любимого мужа. Жизненные отношения на «острове Буяне» вообще приобретают иной — в сравнении с «царством славного Салтана» — смысл и оттенок.

Подобный «особенный мир», совмещающий разные инфернальные данности, — характерная примета «святочного рассказа» 1830-х годов. Вот наиболее яркий пример такого рассказа — «Ночь перед Рождеством» Гоголя, создававшегося, как и пушкинская сказка, в конце 1831 года. Главный герой повести, кузнец Вакула — сын ведьмы Солохи, которой, впрочем, ничто не мешает, будучи ведьмой (и даже летая по ночам верхом на метле), оставаться «доброй хозяйкой» и кокетничать одновременно и с чертом, и с дьяком... А сыну ведьмы ничто не мешает быть «богобоязливым человеком» и даже «писать образа святых», изображать «испуганного черта» на картине Страшного суда и использовать инфернальные способности этого черта в личных интересах. Такое немислимое смешение языческих и христианских примет оправдывается у Гоголя только мотивом «святочной», «одной-единственной» ночи, в которую не-

чистая сила еще гуляет по свету, и все действие, таким образом, получает характерную «календарную» окраску.

Но точно так же ничто не мешает представительнице доброго «волшебства», Царевне Лебеди, предстать перед «иконой чудотворной» и принять обряд венчания. И это не какая-то сказочная условность (в народной сказке подобные противоречия, как правило, отсутствовали: на такого рода деталях просто не концентрировалось внимание, в отличие от Пушкина), это условность «святочного» времени, не только допускавшего, но и предполагавшего подобного рода смешение.

И установка на «переодевание» в пушкинской сказке реализована вполне. В inferнальном мире «острова Буяна» оно предстает «оборотничеством». «Чародей» и добрая царевна-волшебница «переодеваются» птицами:

Ты не лебедь ведь избавил,
Девицу в живых оставил;
Ты не коршуна убил,
Чародея подстрелил (III, 511).

А князь Гвидон поочередно «оборачивается» то комаром, то мухой, то шмелем... Впрочем и исходное «царство славного Салтана» не лишено стремления к переодеванию: «три девицы» в начале повествования мгновенно «переодеваются» «бытовыми типами» — «царицы», «ткачихи» и «поварихи».

Собственно сказочные образы тоже неожидан-

ны. Вот «тридцать три богатыря». В пушкинской записи сказки Арины Родионовны, ставшей основным источником замысла, 33 «подводных» отрока — родные братья самого Царевича (т. е. Гвидона): «... Царица благополучно разрешилась 33 мальчиками, а 34-й уродился чудом...»¹⁶⁴. Эти 33 отрока были брошены в море отдельно от Царицы и Царевича, и последнему приходится вырабатывать хитроумный план, чтобы избавить их от чар злого «старика», стерегущего их в море... Остатком от этого злого старика стал в тексте сказки «дядька Черномор» (имя «седого чародея» в «Руслане и Людмиле», взятое Пушкиным из «богатырской поэмы» Н. М. Карамзина «Илья Муромец»). Однако в пушкинском тексте сказки Черномор предстает всего лишь добрым «дядькой» — а сами богатыри оказываются «братья все родные» не Гвидону, а Царевне Лебеди! При этом Лебедь выступает по отношению к ним не столько как сестра, сколько как повелительница («Лебедь нас к тебе послала // И наказом наказала...» (III, 522)). А сами они существуют, несомненно, в ином мире, иной, водной, стихии: появляются «в чешуе», признаются: «Тяжек воздух нам земли» и возвращаются в море с авторской репликой: «Все потом домой ушли» (III, 522). Но если они — братья Гвидоновой жены, то сама она состоит в родственной связи, по крайней мере с «морским царем» или с «золотой рыбкой»... Впрочем, эти родственные связи мало волнуют и Гвидона, и автора.

А вот — странный «родственничек» в «царстве славного Салтана». Среди противников царицы

оказываются не только сестры-завистницы «ткачиха с поварихой», но еще и какая-то «сватья баба Бабариха». Как установил М. К. Азадовский, само сочетание «баба-бабариха» Пушкин взял из сборника Кирши Данилова¹⁶⁵. Там, в песне «Про дурака» встречается повторяющийся рефрен: «Доброты, баба, баба-бабариха, мать Лукерья, сестра Чернава! Потом я, дурень, таков не буду»¹⁶⁶. «Бабариха» в этом рефрене — не имя, а просто шуточно-ироничное обозначение «бабы». Пушкин, между тем, именует Бабариху сватьей, но по отношению к кому? Сват и сватья в «Словаре языка Пушкина» — это «родители и некоторые другие родственники каждого из супругов по отношению друг к другу»¹⁶⁷. Автор ничего не сообщает ни о родителях царя Салтана, ни о родителях Царицы — откуда же «сватья»? В «исходной» сказке Арины Родионовны все злые дела вершила царева «мачеха» из зависти к «своей невестке» (сестры царицы в интриге не участвовали). Вероятно, в память об этом сюжете Бабариха каким-то немислимым образом оказывается «бабушкой» князю Гвидону: «Но жалеет он очей // Старой бабушки своей...» (III, 525). Между тем, Бабариха действительно выступает «сватьей», правда, в ином значении: В. И. Даль отмечает, что на Севере сватьей «более прилично чувствуют сваху»¹⁶⁸. Но ведь именно «баба Бабариха» сообщает Салтану (и присутствующему рядом Гвидону) о прекрасной царевне, которая вскорости становится женой Царевича... Расширяя, трансформируя и «овеществляя» материал народной сказки, Пушкин сознательно не убирает возника-

ющих при этом противоречий. Бабариха в своем субъективном поведении не собирается выступать «свахой» Гвидона (скорее, это даже «анти-свах»), а между тем выступает, и весьма успешно. Она как бы воплощает образ «гадающей старости» (заданный в «Онегине») и «нагадывает» совсем не то, что получается.

Заметим еще, что «исходная» сказка Арины Родионовны была по сюжету своему значительно проще «Салтана». В ней вовсе нет Лебеди и нет какого-либо вмешательства inferнальных сил. Царевич, к примеру, попав на остров, сам «избрал место и с благословения матери выстроил город и стал в оном жить да править» (каким образом выстроил и кем именно правил — это, что называется, «не сказкино дело»: на то и богатырь!); потом сам «обратился в муху», сам «перенес перед дворец» указанные чудеса и т. д. Пушкину необходимо «овеществить» чудеса — и здесь он никак не может обойтись без фантастики. Но в «строительстве» чудесного города и в перенесении в него дальнейших чудес участвует Лебедь (причем, читатель так и не узнает, кто она и откуда). А «богатырские» способности Гвидона ограничиваются тем, что он «вышиб дно» и попал стрелой «в шею коршуна». Все остальные приобретения Гвидон попросту «выпрашивает» (как Старик в «Сказке о рыбаке и рыбке»: «Диво б дивное хотел // Перенести я в свой удел» (III, 521)). Примечательно при этом, что свой «чудный остров» Царевич рассматривает всего лишь как «удел» по отношению к «царству славного Салтана»! А сам, соответственно,

ощущает себя «удельным князем»...

Подобные логические «дисгармонии» пушкинского текста возникали не как результат какого-то «недосмотра», а как следствие особенных сложностей поэтической организации этой литературной сказки, соединившей в себе самые «пестрые» литературные традиции.

Давно уже установлено и описано, что в основе сюжета «Салтана» лежит восточнославянская версия волшебного-сказочного сюжета «Чудесные дети», которая к тому времени была опубликована в нескольких европейских и трех русских литературных переработках¹⁶⁹. От этих переработок и отправляются обыкновенно современные исследователи. Но от них же «отправлялись» и современники Пушкина, посчитавшие его сказки «поддельными цветами». «Я прочитал здесь “Царя Салтана”, — писал Е. А. Баратынский И. В. Киреевскому в июне 1832 г. — Это совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? <... > Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок и только»¹⁷⁰. «Попытки Жуковского и Пушкина в подражании русским сказкам — неудачны, — констатировал в 1834 г. Кс. Полевой, — по крайней мере, ниже своих образцов, дышащих всем простодушием доброй старины и оригинальностью рассказа неподражаемую»¹⁷¹. «Сказки Пушкина <...> — подытоживал в 1845 г. В. Г. Белинский, — были плодом довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны

так, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок»¹⁷². Первые читатели как будто «поверили» мнимо-наивной установке самого Пушкина о возможности превращения сказки в «поэму».

Но стоит только сравнить того же «Салтана» с исходным сюжетом народной сказки, как выясняется, что Пушкин немислимым для фольклорной сказки образом контаминирует самые разные сюжетные мотивы: помимо «чудесных детей» здесь присутствует и «оклеветанная жена», и «завистливые сестры», и «чудесная жена». И в этом отношении пушкинское создание сопоставимо не со сказкой народной, а со сказкой лубочной.

«Сказка о царе Салтане» может быть представлена специфической литературной вариацией на сюжет лубочной повести о Бове Королевиче. Выше мы приводили наблюдение о том, что так называемая «программа» этой сказки (ПД №832, л. 30 об. — «Царь не имеет детей...» и пр.) является, в сущности, программой одного из ряда пушкинских замыслов на сюжет «Бовы» (к этому сюжету Пушкин обращался многократно). Исходный мотив этой записи: царь, подслушивающий «трех сестер», — стал началом «Салтана». Но и по другим «внешним» признакам эта сказка не чужда «лубочным» установкам. Имена ее персонажей, как установил еще В. Чернышев¹⁷³, пришли именно из «Бовы».

Полное заглавие пушкинской сказки — «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» — было явной стилизацией

под «Сказку полную о славном, сильном, храбром и непобедимом витязе Бове Королевиче и о прекраснейшей супруге его, королевне Дружневне». В сравнении с народной сказкой Пушкин усиливает авантюрные детали, конкретизируя бытовых носителей этой авантюрности («ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой») выполняют ту же функцию, что и дворецкий царя Зензевея, посылающий Бову с «переправленным» письмом во вражеский стан). От лубочной повести идут и многочисленные «книжные» обозначения, типа: «витязь мой прекрасный» (князь Гвидон), «волшебницей» прямо именуется царевна Лебедь в первоначальной редакции (III, 1079). Оттуда же — «книжные» чудеса, вроде белки, грызущей «золотой орех», и т. п. Пушкин к началу 1830-х годов прекрасно знал, что источником сюжета лубочной сказки о Бове был средневековый рыцарский роман «Буово из Антоны» и вполне сознательно соединял в своем повествовании не только собственно русские, но и вполне европейские литературные образы и мотивы.

Поэтому в его попытке летом 1831 г. написать «нетрадиционное» произведение в русском духе не последнюю роль сыграла установка на «массовость» создания: его произведение предназначалось для непритязательного читателя, воспитанного на лубочной литературе. А подобное «массовое» чтение во все времена пробавляется тремя составляющими: предельно напряженным сюжетом, в котором четко обозначены противники и помощники героя, отчетливой и яркой любовной интригой и

счастливым финалом. При этом в массовом литературном произведении неминуемо оказывается ослаблена логическая и психологическая мотивировка поступков, а характеры, как правило, становятся нечетки и расплывчаты (тот же Бова в одних случаях выступает как вполне «голубой» и чрезвычайно нравственный герой, а в других — как незамысловатый эгоист). Этот «родовой» недостаток массовой литературной продукции грозил и «Царю Салтану». Пушкин «снимает» его, во-первых, ярким введением лирического начала (об этом очень точно пишет В. С. Непомнящий¹⁷⁴) и, во-вторых, введением привходящего и неявного «календарного» мотива святок. При этом, вводя «святочный» мотив, Пушкин поневоле должен вводить и «святочные» чудеса, и «святочные» матримонIALные отношения.

При этом создается особенная — «несерьезная» — атмосфера быстрых («в тот же вечер») свадеб и радостных «чудес». Вот к царю Салтану приезжает «подсланный» гонец и доносит ему явную неправду. Царь реагирует в соответствии со «сказочной» логикой:

В гневе начал он чудесить
И гонца хотел повесить
(III, 508).

Но «сказочная» логика уступает место логике «святочной» — и ожидаемого наказания обманщика-гонца не происходит. А «несерьезность» «чудес», идущих от лица царя Салтана, прово-

цирует и явную несправедливость — последующая казнь «царицы и приплода». Однако и эта ситуация оказывается «не последней»: логика любого бестселлера требует, чтобы герою в самой трудной ситуации оставался шанс на спасение. Поэтому в нарушение «ложного» поведения царя («Тайно бросить в бездну вод») «бояре» оставляют такой шанс и закупоривают героев в бочку, которую предварительно «засмолили». На этой смене собственно «сказочных», «святочных» и «массовых» мотивов и строится повествование в пушкинской сказке.

Введение же «святочного» мотива определяет ее особенное «настроение». Создавая особенную календарную атмосферу, Пушкин получает возможность открыто «веселиться» и попеременно невзначай обнаруживать то исходную «детскость» главного героя («Что я? царь или дитя? — / Говорит он не шутя...» — (III, 531), то оборотную сторону дворцовых отношений (неведомая «сватья» становится главной царской советницей), то издержки «ряженья» (свою злобу Гвидон, будучи комаром, может реализовать только «по-комариному»), то сокровенные глубины интимных отношений («Люди женятся; гляжу, / Неженат лишь я хожу» — (III, 526)). Именно святочный мотив не дает относиться к этой сказке «на полном серьезе» (как будто ждешь очередного «переодевания») и провоцирует веселый финал, соединяющий мотивы святочного «прощения» и святочного «упоения»:

Тут во всем они признались,
Повинились, разрыдались;
Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой.
День прошел — царя Салтана
Уложили спать вполпьяна.
Я там был; мед, пиво пил —
И усы лишь обмочил
(III, 533).

СВАТ ИВАН

В рабочей тетради Пушкина ПД №835 («третий альбом»), среди рукописей «Медного всадника» и «Анжело» (на л. 15 об.), сохранился любопытный набросок. Положение в тетради позволяет датировать его осенью (октябрем-ноябрем) 1833 года, временем второй «болдинской осени». В эту осень, как известно, Пушкин, среди множества других произведений, написал две сказки — «Сказку о рыбаке и рыбке» и «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях». На «сказку», кажется, похож и этот набросок. Приведем его полностью:

Сват Иван, как пить мы станем,
Неприменно уж помянем
Трех Матрен, Луку с Петром,
Да Пахомовну потом.
Мы живали с ними дружно,
Уж как хочешь — будь что будь —
Этих нужно помянуть,
Помянуть нам этих нужно.
Поминать, так поминать,
Начинать, так начинать,
Лить так лить, разлив разливом.

Начинай-ка, сват, пора.
Трех Матрён, Луку, Петра
В первый раз <?> помянем пивом,
А Пахомовну потом
Пирогоми да вином,
Да еще ее помянем:
Сказки сказывать мы станем —
Мастерица ведь была
И откуда что брала.
А куды разумны шутки,
Приговорки, прибаутки,
Небылицы, былины
Православной старины!...
Слушать, так душе отратно.
И не пил бы и не ел,
Всё бы слушал да сидел.
Кто придумал их так ладно?
Стариков когда-нибудь
(Жаль, теперь нам не досужно)
Надо будет помянуть —
Помянуть и этих нужно...
Слушай, сват, начну первой,
Сказка будет за тобой.

(III, 308—309)

Впервые этот пушкинский набросок был опубликован еще в 1855 г. П. В. Анненковым (публикатор назвал его «монолог пьяного мужичка»)¹⁷⁵, но до недавнего времени специально не изучался — комментаторы разве что отметили связь облика «Пахомовны» в этом наброске с образом реальной пушкинской няни Арины Родионовны¹⁷⁶. Недавно появилась специальная заметка об этом наброске, принадлежащая известному культурологу

и фольклористу А. Ф. Белоусову¹⁷⁷. Заметка эта представляет собой цепь гипотез: о том, что под «св. Иваном» Пушкин разумеет В. А. Жуковского, с которым они два года назад соревновались в сочинении «совершенно русских» (по выражению Н. В. Гоголя) сказок, и призывает продолжить это соревнование, что «пьяный мужичок», ведущий косноязычное повествование, — это «подставное лицо», за которым скрывается сам Пушкин, отрастивший в Болдине бороду и отнюдь не пренебрегавший рюмочкой-другой спиртного... Наибольший интерес в этой заметке представляют собственно фольклористические наблюдения автора о специфике пушкинского использования распространенного в фольклоре шуточного ритуального поминания «трех Матрен, Луки с Петром», о знакомстве поэта с известным фольклорно-песенным диалогом «Сидор Карпович» и т. п.

Но исходная посылка автора — о Жуковском как адресате наброска — всё же остается недоказуемой: по крайней мере, до тех пор, пока не отыщется письмо Пушкина к Жуковскому из Болдина с этим шутивным наброском... Нам представляется, что цель и задача его была несколько иной и что он связан не столько со «сказочным» соревнованием Жуковского и Пушкина летом 1831 года, сколько с другим, не менее интересным эпизодом из пушкинской биографии, относящимся к весне 1833 года, за полгода до создания приведенного выше наброска.

Об этом эпизоде вспомнила А. О. Смирнова-Россет в «Воспоминаниях о Гоголе» (1877): «Еще

заметить, что Гоголь давал своим героям настоящие имена, а не вздорные и бессмысленные, как в наших водевилях: *Ленский, Онегин и пр.* Он всегда читал в *“Инвалиде”* статью о приезжающих и отъезжающих. Это он научил Пушкина и Мятлева *вычитывать в “Инвалиде” имена*, когда они писали «Поминки». У них уже была накопана довольно длинная рацея:

Михаил Михайловича Сперанского,
И арзамасского почт-директора
Ермоланского,
Апраксина Степана,
большого болвана,
И князя Вяземского Петра,
Почти пьяного с утра.

Они долго искали рифму для Юсупова. Мятлев вбежал рано утром с восторгом: “Нашел, нашел”:

Князя Бориса Юсупова
И полковника Арапупова»¹⁷⁸

Воспоминание об этом необычном эпизоде коллективного творчества Пушкина и И. П. Мятлева весьма показательно и подтверждается другими свидетельствами. Об этой стихотворной «забаве», которая «продолжалась недели две», вспоминал и П. П. Вяземский (сын), отнеся ее к «зиме 1833—1834 годов» и указал, что и его отец, и он сам («Да и не я один») принимали участие в подборе фамилий и придумывании рифм¹⁷⁹. Смирнова-Россет называет жанр коллективного сочинительства

такого рода «рацеей» и «ченухой»; Павел Вяземский — «забавой» и «галиматьёй».

Вероятно, сочинительство в этом жанре было довольно обширно. В сохранившейся записке И. П. Мятлева к Пушкину от 1 марта 1833 г. читаем: «Бумаги мои готовы и тебя ожидают — когда ты прикажешь, мы за дело примемся. Готовы в мыслях и образцовые поминки...» (XV, 52; курсив наш). Эти «образцовые поминки» (то есть *поминовение* имени) стали чуть позже основой стихотворного экспромта, сохранившегося в составе шуточного письма П. А. Вяземского к В. А. Жуковскому от 26 марта 1833 г. Тональность письма показательна и напоминает былой тон писем «арзамасцев».

«Что, совершил свой геркулесовский подвиг, очинил свою палицу, написал письмо, да и баста! — выговаривает Вяземский Жуковскому. — Окаянный ленивец, хоть бы ради великого поста сделал богоугодное дело, но не даром Булгарин говорит, что ты безбожник и вольнодумец, все что хочешь, но не вольнописец». И далее — о «вольнописцах»: «А не поговорить ли о словесности, то есть о поэзии, например, о нашей с Пушкиным и Мятлевым, который в этом случае был *potre chef d'ecole*¹⁸⁰». Далее следует текст «образцовых поминок», состоящий из 96 стихов, написанных частью рукой Вяземского, частью (стихи 57—79) рукой Пушкина (III, 486—488), после чего Вяземский замечает: «Довольно ли с тебя? А у нас уже *набрано около тысячи*»¹⁸¹. Сохранившийся коллективный экспромт, таким образом, представляет лишь малую часть стихотворной игры, придуман-

ной известным светским острословом Мятлевым и долго занимавшей Пушкина.

«Образцовые поминки» открываются тем же фольклорным «присловьем», что и интересующий нас позднейший набросок:

Надо помянуть, непременно помянуть надо
Трех Матрен
Да Луку с Петром;
Помянуть надо и тех, которые...

Затем следует собственно поэтическое, написанное раешным стихом «поминание» лиц, существующих (или существовавших) в действительности:

Надо помянуть, непременно надо:
Московского поэта Вельяшева,
Его превосходительство генерала Ивашева,
И двоюродного братца нашего и вашего.
Нашего Вальтера Скотта Масальского,
Дон Мигуэля, короля Португальского
И господина городничего города
Мосальского...

При этом личности людей известных (А. П. Вельяшев, П. Н. Ивашев, К. П. Масальский), благополучно соседствуют с именами «короля Португальского» и вполне неизвестного авторам (даже и по фамилии) городничего городка Мосальска (Смоленской губернии). В основе «поминания» — рифма, при этом в рифму ставятся как лица вполне знакомые, так и те, фамилии которых почерпнуты из газеты «Русский Инвалид», публиковавшей

известия о приезжающих и отъезжающих. Таковы, например, в нижеследующем перечне имена Петрищева, Станищева и Канищева:

Надобно помянуть и тех, которые,
например, между прочими:
Раба Божия Петрищева,
Известного автора Радищева,
Русского лексикографа Татищева,
Сенатора с жилкою во лбу Ртищева,
Какого-то барина Станищева,
Пушкина, не Мусина, не Онегинского, а Бобрищева,
Ярославского актера Канищева,
Нашего славного поэта шурина Павлищева,
Сенатора Павла Ивановича Кутузова-Голенищева
И ради Христа всякого доброго нищего...

В этих поминках покойники (А. Н. Радищев, В. Н. Татищев) благополучно соседствуют с живыми, родные и близкие (вроде Н. И. Павлищева) с людьми совершенно незнакомыми. Рифма, объединяющая эти имена, иногда достаточно прихотлива:

Американца Монрое,
Виконта Дарленкура и его Ипсибое
И всех, спасшихся от потопа при Ное...

Или:

...покойника Винцегероде,
Саксонского министра Люцероде,
Графиню вицеканцлершу Нессельроде,
Покойного скрипача Роде,
Хвостова в анакреонтическом роде...

Но даже и в этих случаях особенных, трудных

и изысканных рифм, принцип составления «рацеи» не меняется: для нее непременно берутся имена *реальных людей* (для чего предпринимаются иногда специальные поиски в газетных объявлениях). В некоторых особенно трудных случаях в рифме употребляются не фамилии, а либо произведения авторов (роман Ш. В. Дарленкура «Ипсибое»), либо их иронические характеристики («Хвостова в *анакреонтическом роде*»). Соединение тех или иных имен вполне случайно — но соединение их создает яркий комический эффект:

Славного лирика Ломоносова,
Московского статистика Андросова
И Петра Андреевича, князя Вяземского курносого...

Или:

Бывшего камергера Приклонского,
Господина Шафонского,
Карманный грош князя Григорья Волконского
И уж Александра Македонского,
Этого не обойдешь, не объедешь...

К причудливому соседству разных «поминаний» примешиваются и характерные детали, обосновывающие специфическую ситуацию создания «образцовых поминок» — ситуацию «пития»:

Уездного заседателя города Ряжского
И отцов наших, державшихся вина фряжского...

.....
Графа, нашего приятеля Велегорского
(Что не любит вина горского)...

.....

Москетти, московского сопрано
И всех тех, которые напиваются рано...

Ситуация дружеского «пития» в данном случае вполне «извинительна»: 26 марта 1833 года, когда сочинялся этот экспромт, было Вербное Воскресенье¹⁸². В православной традиции этот «тихий» праздник связан с двумя обстоятельствами. Во-первых, за ним следует Страстная неделя Великого поста, требующая особенной кротости и благочестия. Во-вторых, ему предшествует «родительская суббота» (связанная с Воскрешением Лазаря), в которую положено поминать умерших родственников. По крайней мере, один из участников сочинения «рацеи», П. А. Вяземский, не мог «забыть» о празднике: он «по должности» в этот день должен был присутствовать на слушании Божественной Литургии в Большой церкви Зимнего дворца. И сам характер коллективного сочинения с этим праздником прямо связан: люди, попавшие в ситуацию «пития», пьют отнюдь не «безыдейно», а со знаком «поминовения» живых или умерших людей (но непременно людей, реально существующих!). А поскольку в данном случае людям, собравшимся выпить, все равно, кого «помянуть», Александра Македонского или «почтмейстера города Василисурского», то персонажами «образцовых поминок» становятся все подряд, кто только пришел в голову. А если собравшиеся — поэты, то путеводителем здесь становится не что иное, как «рифма — звучная подруга»...

За всей видимой «несерьезностью» коллектив-

ного экспромта и специфичностью ситуации, в которой он создавался, скрывается, однако, яркое литературное основание его, связанное с эстетической поэтического «именования» — предметом интереснейших литературных поисков 1830-х годов.

Дело в том, что этические нормы, применявшиеся в «допушкинской» литературе, не позволяли в составе художественного произведения (в особенности, произведения с сатирической окраской) употреблять подлинные имена и фамилии: это почиталось «личностью» и оценивалось как непристойность и нарушение определенных этических правил¹⁸³. Стремлением уйти от «личности» и определиться в способах литературного обобщения были, например, вызваны «говорящие» имена в сатирических произведениях XVIII века. Поначалу они образовывались по вполне классицистическому типу: «говорящее» имя персонажа как бы заменяло собой все три элемента русского национального именования (имя, отчество и фамилию); вместо них — г. Недоум, г. Самолюб, г. Простосерд, г. Злорад, г. Змеян и даже г. Стихотвор... Чуть позднее — а иногда одновременно с употреблением «говорящих» имен — явились «говорящие» фамилии: к подобным именам стал «приклеиваться» фамильный суффикс притяжательного прилагательного: Добросердов, Безмозглов, Плутягин, Непоседова, Беднякова и т. п. Различие между этими двумя способами именования заключалось не только в том, что в последнем способе был представлен показатель именно «русской» фамилии, но и в том, что приобретая «притяжа-

тельный» суффикс, носитель «отрицательного» характера утрачивал некую «непреложность» его представления: если *Простосерд* только и мог быть «простосердечен», то *Простосердов* был способен к проявлению и других черт. Среди подлинных русских фамилий немало и просто «смешных», и «говорящих», которые могли и не совпадать с существом человека, — и русское ухо привыкло к подобным несовпадениям. В пушкинскую эпоху именование подобного типа (сохранившееся в «нравственно-сатирическом» романе) выглядело уже анахронизмом — ср. язвительное наблюдение Пушкина: «Г. Булгарин наказует лица разными заетейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник Взяткиным, дурак Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно» (XI, 207).

Следующим шагом на пути усовершенствования литературных именовании стало прибавление к «говорящим» фамилиям подлинного русского имени. В XVIII столетии такие случаи весьма редки (*Тарас Скотинин* в «Недоросле» Фонвизина уже «имеет» имя, а *2-жа Простакова* еще нет). Полнозвучная русская форма именовании: имя-отчество в соединении с «говорящей» фамилией — появилась только в конце 1810-х начале 1820-х годов, в комедиях А. А. Шаховского («Своя семья, или Замужняя невеста», 1818) и, в особенности, в «Горе от ума» Грибоедова, в которой, в соответ-

ствии с «московской» традицией, герои особенно часто называют друг друга по «имени-отчеству» (в словарном составе пьесы эти обращения составляют около 2%¹⁸⁴).

Между тем, явилась и новая традиция именования, впервые возникшая в комедии Грибоедова и А. А. Жандра «Притворная неверность» (1818). Анонимный рецензент «Сына Отечества» указал: «Переводчики “Притворной неверности”, по примеру некоторых других новейших писателей, дали почти всем действующим лицам своим имена русские, заимствованные от собственных имен русских городов, рек и пр. (напр., Рославлев, Ленский и т. п.). По нашему мнению, они весьма хорошо поступили в сем случае. Несносно слышать на театре имена и обороты, чуждые обыкновенному обществу разговору и совершенно разрушающие очарование, как, напр., Стародум, Пламен, Честон, Милон, г-н Геронт, г-жа Люция, или те, о которых можно сказать: по шерсти собаке кличка дана, напр., Прямосердов, Добросердов, Правдин, Простаков. Некоторые писатели старались избежать сей странности, выводя на сцену одних князей, графов, баронов, и впадали в другую, еще большую»¹⁸⁵. Такого рода «новообразованные» по «русскому» типу фамилии скоро стали не только принадлежностью жанра «легкой комедии» (предшественницы водевиля), но и светской повести. Они же стали основой именника «Евгения Онегина»¹⁸⁶.

А. О. Смирнова-Россет очень точно назвала фамилии *Онегина* и *Ленского* «вздорными и бессмысленными» и соотнесла их с «водевилем» — хотя,

несомненно, вспомнила их прежде всего по роману в стихах Пушкина. Фамилия *Онегин*, так же, как и *Ленский* (один из героев комедии «Притворная неверность»), пришла из «светской» («легкой») комедии: она впервые упоминается в одноактной комедии Шаховского «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (1818)¹⁸⁷. Они стали «вздорными» именно потому, что невольно оказались в ряду таких сконструированных фамилий, как князь Холмский, графиня Лелева, Пронский, Фиалкин, Лионский и т. д. Они выглядели «бессмысленными», потому что не имели соответствий в «притязательном» ряду русских реальных именовании.

Фамилии *Онегин* и *Ленский* имеют в своей основе гидронимы — названия рек. Этот способ образования фамилий был непродуктивен в реальном языковом процессе: реки в России, как известно, никому не принадлежат¹⁸⁸. Сконструированная таким образом фамилия — Печорин, Волгин, Обоянский, Двинский, Нильский и т. п. — будучи вполне «русской» по форме, оставалась в то же время условной и, не нарушая границ между литературой и реальностью, не выводила на «личности».

Гоголь, по наблюдению той же Смирновой-Россет, уходил от «личностей» иным, парадоксальным способом. Так, мемуарист утверждает, что в произведениях Гоголя *нет ни одного выдуманного имени, все настоящие фамилии*. Утверждение звучит странно — если, например, применить его к фамилиям персонажей «Ревизора». Но Смирнова-Россет опирается, вероятно, на свидетельства са-

мого Гоголя, ибо, рассуждая о «смешных фамилиях», отмечает: «У него (Гоголя — В. К.) в родстве Боб и Чечевица, Пищи-Муха, Миклуха-Маклай, а в “Тарасе Бульбе” есть воевода Кисель <...>, есть Голопупенко, Белокопытенко, а в России есть Гнилосыров и Серопупов»¹⁸⁹. Гоголь опирался на реальные — но *экзотические* — русские фамилии, имеющие прямой комический эффект уже самим звучанием или значением. Именно эта намеренная экзотичность позволяла персонажам Гоголя не соотноситься с реальными лицами — и, таким образом, уводила от «личностей».

Для того, чтобы русский читатель привык в конце концов к «простым» русским именам, употребленным в литературном произведении (типа: *Петр Андреевич Гринев*), ему потребовалась длительная «школа» знакомства с «крайностями» русского именованья — с бытовой «экзотикой имени», опрокинутой в литературу.

Именословная поэтическая «игра», придуманная Мятлевым и подхваченная Пушкиным и Вяземским, была своеобразным и необходимым этапом на пути формирования некоего — простого и универсального — способа организации литературного «именника» вообще. Финал рассматриваемых нами «образцовых поминок» 1833 года очень показателен:

Надо помянуть:
Господ: Чулкова,
Носкова,
Башмакова,

Сапожкова,
Да при них и генерала Пяткина
И князя Ростовского-Касаткина.
(III, 488).

Реальные фамилии, возникающие в финале «рацеи», вроде бы включаются в некую систему: организация обуви и одежды вокруг «генерала Пяткина». А последнее «поминанье» разрушает эту мнимую систему и придает целому не только комический эффект, но и замечательную смысловую и поэтическую направленность. В самом деле: авторы демонстрируют установку на *имя*, закрепленное *рифмой*. Возникает некий *символ* реального человека (неважно — родного, знакомого, выдающегося или просто закрепленного в газетном объявлении), — символ, который сам по себе выступает как *поэтическая ценность*.

Наконец, оказывается показателен и сам жанр *рацеи*. В словаре В. И. Даля отмечены два значения этого слова: «проповедь, назидательная речь» — и «колядка, речь певучим говорком при поздравлении». Пушкин очень широко рассматривал возможности этого жанра, а спустя полгода использовал его в иной бытовой и литературной ситуации.

Вернемся к тексту интересующего нас наброска. Скорее всего, в нем отразилось именно воспоминание об Иване Мятлеве отсюда «Сват Иван...»¹. Рисунок, сопровождающий в рукописи этот набросок (на л. 16 тетради), представляет собой характерную иллюстрацию: лохматый бородатый мужик с добродушной хмельной улыбкой сидит

за штофом водки... Этот мужик никоим образом не только не напоминает по внешности Пушкина или Жуковского, но даже не может ассоциироваться с ними. В рисунке, сопровождающем набросок, сохраняется лишь общая ситуация «образцовых поминок», примененная к «простонародной» среде. Литературно-бытовой основой как рисунка, так и словесного текста оказывается, как совершенно точно отметил А. Ф. Белоусов, «мас-терская стилизация фамильярно-соседской болтовни». И в рисунке, и в наброске изображается «балагур, говорящий весело и забавно, пересыпающий речь шутками и прибаутками» и создающий «стихию речевого балагурства», усугубленную к тому же «пьяным косноязычием», подчеркнутым «неожиданными изменениями в концовке стихотворения»². Это видимое «косноязычие», заметим, художественный прием, очень близкий «косноязычию» коллективного экспромта, написанного полгода назад.

Основным персонажем «поминания» в данном случае становится «Пахомовна» — в ней легко угадывается деревенская старуха — тип пушкинской «няни». Но именно *тип*, а не *портрет*. Так — по отчеству — зовут няню Владимира Дубровского (VIII, 199—201); таково в первоначальных редакциях «Арапа Петра Великого» имя «барской барыни в старинном шушуне и кичке» (VIII, 20, 512). Тип этот чрезвычайно многогранен: даже в нескольких строках ощущается его главная черта — «старинность» и некая изначальная «исконность». В этом смысле тоже показательно именование ге-

роини «по отечеству» — в пушкинских произведениях таким образом (Фадеевна, Филипьевна, Ефимовна и т. п.) именуется только пожилые простолюдинки.

Эти персонажи — балагурящий мужик, носитель речи, и «Пахомовна» — вполне «самодостаточны»: никакого «второго смысла» за этой данностью отыскивать, кажется, не стоит. Поминаемая «Пахомовна» переориентирует в конце концов и изначальную ситуацию хмельного «поминания» — не случайно она поминается не только «пирогам да вином», но и «сказками»: тем, что она любила больше всего. Финал отрывка особенно показателен:

Слушай, сват, начну первой,
Сказка будет за тобой.

Написанное тем же размером, что и большинство пушкинских сказок (четырёхстопный хорей со смежными рифмами), это «поминание» неожиданно превращается в некую «присказку», своеобразное «введение» к чему-то главному, которое должно последовать далее. И неожиданно почувствованная параллель ситуации «пития» с ситуацией «поминания» и «сказыванья» оказывается очень глубокой и точной по существу.

Хронологически этот пушкинский набросок стоит (и здесь наблюдение А. Ф. Белоусова абсолютно точно) «между» двумя пушкинскими сказками, написанными осенью 1833 года в Болдино — «Сказкой о рыбаке и рыбке» (закончена 14 октября) и «Сказкой о мертвой царевне и семи бо-

гатырях» (закончена 4 ноября). Он даже мог бы быть, во всяком случае, по стижу, «присказкой» ко второй из сказок, — но совершенно не совпадает с нею по общей тональности повествования: «Сказка о мертвой царевне...» с ее лирически-балладной основой попросту не может принадлежать пьяному мужику-сказителю.

Между тем, обратим внимание: в этих сказках, написанных в 1833 году, герои *не имеют имен* (в отличие от ранней «Сказки о царе Салтане...»): только «старик», «старуха», «рыбка», «царь», «злая мачеха», «чернавка» и т. п. В других сказках Пушкин предпочитал именовать персонажей «лубочными» именами: имена Салтан, Гвидон, Додон прямо взяты из «Повести о Бове-королевиче...». Единственный названный персонаж «Сказки о мертвой царевне...» (не считая пса Соколки) — жених царевны, королевич Елисей, назван не «лубочным», а вполне «православным» именем, хотя и редким. Здесь налицо основная цель литературного «именования», цель чисто «прикладная» — выделить жениха царевны из других «искателей». Это отсутствие имен в поздних пушкинских сказках (отличающее их, между прочим, и от традиции народных волшебных сказок) — характерная поэтическая деталь, демонстрирующая отличие собственно сказки от «рацеи» (которая в данном случае выполняет роль «присказки»). Они отличаются по принципу отражения мира. Мир «рацеи» — действительный быт, ориентированный на реальных людей и сохраняющий все реальные детали. Сказка воссоздает условный мир и соответ-

ственно условный быт, и даже описанная выше ситуация «пития» в сказке принципиально иная:

И никто с начала мира
Не видал такого пир.
Я там был, мед-пиво пил,
Да усы лишь обмочил.

К. С. Аксаков, исследуя «первобытную поэзию», замечал, что она некогда «заключалась в простом *именовании*, прямом *назывании* словом того, что есть»¹⁹². Искусственно созданная в процессе поэтической «забавы» ситуация *именования* создавала подобную модель «первобытного» творческого осмысления действительности. А следом за «именованием» возникал и сам сюжет, придуманный «так ладно»...

«БЕСЫ РАЗНЫ...»

1

Первоначальное православно-народное представление о *бесах*, отразившее характерные черты русского демонологического сознания, зафиксировано еще в «Повести временных лет...». Под 6523 (1015) годом летописец подробно рассказывает об убиении первых русских святых, Бориса и Глеба, и сравнивает их убийц, княжеских тиунов «Святополка окаянного», «законопреступников» — с бесами:

«Сици бо слугы беси бывают, *беси бо на злое посылаеми бывают*, ангели на благое посылаеми. Ангели бо человеку зла не творять, но благое мыслять ему всегда, паче же хрестьяном помагають и заступають от супротивнаго дьявола; а *беси на злое всегда ловять, завидяще ему*, понеже видять человека Богом почтена, и завидяще ему, на зло слеми скоры суть. Золь бо человек, тшася на злое, хуже есть беса; *беси бо Бога боятся*, а золь человекъ ни Бога боится, ни человекъ ся стыдить; *беси бо креста ся боять Господня*, а человекъ золь ни креста ся боить»¹⁹³.

Как видим, в представлении летописца бесы — существа, в чем-то похожие на ангелов, но про-

тивопоставленные им по нравственным параметрам: если ангелы — носители «доброе», то бесы посылаются на «злое» и на этом зле «ловят» человека. И тут же — показательное уточнение: злой человек «хуже беса» — и спастись от него гораздо сложнее, чем от беса, который боится Бога и креста Господня...

Это православно-народное представление, ставши представлением *поэтическим*, определило и сущностное обличие собственно литературного «беса», тот его образ, который, например, отразился в позднейшей поэме М. А. Волошина «Святой Серафим» (1919, 1929), созданной на основе глубокого изучения русской житийной литературы. Описывая искушения инока, поэт пытается определить их истоки и существо — и пишет о «бесах-искусителях»:

Ибо бесы паче всякой твари
Милосердьем голодны, и негде
Им искать его, как в человеке.
Бес рожден от плоти человечесьей:
Как сердца цветут молитвой в храме,
Как земля весной цветет цветами,
Так же в мире есть цветенье смерти —
Труп цветет гниеньем и червями,
А душа, охваченная тленьем, -
Бесами, — затем, что Дьявол — дух
Разрушенья, тленья и распада.¹⁹⁴

Литературное представление, как видим, уточняет и организует православно-народную антиномию «ангел — бес»: *бес* — то же, что *ангел*, но,

что называется, «с обратным знаком», и поскольку он служит не Богу, а Дьяволу, то его действия объективно злонамеренны и противопоставлены естественным человеческим устремлениям. Правда, тот же Волошин тут же оговаривается:

Русский бес паскудлив и озорист,
Но ребячлив, прост и неразумен.
Ибо плоть славянская незрела
И не знает всех глубин гниенья.¹⁹⁵

Оговорка эта абсолютно точно соответствует русским демонологическим представлениям. В народных поверьях бесы — очень широкое понятие. Чаще всего *бес* — родовое, обобщающее название нечистой силы вообще; иногда его воспринимают равнозначным *чёрту-дьяволу* (именно так его представляют, например, Ф. И. Буслаев и С. В. Максимов¹⁹⁶), хотя эти понятия для русского человека все же различались. Этимология слова *бес* не вполне прояснена. Современные мифологические словари возводят его к индоевропейскому *bhoi-dhos*, «вызывающий страх, ужас»; *бес* — того же корня, что слово «бояться». «Из языческой терминологии слово попало в христианскую традицию, где было использовано для перевода греч. *Daiboles* — *демоны*. В старых церковных поучениях против язычества слово *бесы* продолжало использоваться в первоначальном значении “злой дух”, хотя категория злых духов расширена за счет включения сюда старых славянских языческих богов»¹⁹⁷.

Между тем, в собственно народном употреб-

лении *бес*, как указал Ф. Рязановский, восходит к Библии «не столько логически, сколько творческо-психологически»¹⁹⁸. В Священном Писании демон — образ всепроникающего, двойственного в своих проявлениях *духа*, не имеющего плотской оболочки; в народном сознании *бес* наделен «безобразной» материальной внешностью: он обыкновенно бывает хром, крив («об едином глазе»), может ходить в «личинах», то есть оборачивается в жабу, мышь, волка, змея и прочую нечисть. Есть среди этой нечисти и существа женского пола («бесихи»), и дети («бесенята»). Этот «слитный» образ народной демонологии возник на стыке христианской и языческой, письменной и фольклорной традиций и уточнялся в русском сознании на протяжении столетий.

В. И. Даль в своем словаре перечисляет несколько десятков синонимов слова *бес* — иные из этих обозначений, книжные по происхождению, отражают некую «отторжимость» обозначаемого явления от православного человека (*змий, вельзевул, вражья сила, недобрый, нечистый, ненаш, черная сила* и т. п.), другие, более близкие к устной традиции, напротив, оказываются примером некоторой своеобразной «ласковости»: *блазнитель, игрец, луканька, морока, неладный, некошной* и даже *шут*...Наличие таких странных наименований «злых духов» заставляет как будто усомниться в их неперменной и всегдашней «зловредности».

Конечно же, бесы созданы на злые дела: они вредят скотине и людям, пугают и путают их, соблазняют и даже сожительствуют с женщинами;

они вездесущи, разносят или вызывают болезни; они стремятся «вселиться» в человека, овладевая его телом и принося «порчу»; они мучают и соблазняют в особенности очень праведных людей, монахов-отшельников и святых, испытывая их силы; они многолики, распоряжаются разными областями жизни людей, могут воздействовать даже на человеческую судьбу... Но в народных верованиях (которые иногда становятся и литературными сюжетами) бесы далеко не всегда и не ко всем однозначно зловредны.

Порою, они даже полезны: с ними можно заключить договор, их можно «заклясть» крестным знаменем, заручиться их помощью. Эта «полезность» бесов отмечена даже в древнерусской агиографической литературе: бес может сторожить у пустытника репу; бесы, по заклинанию Федора Печерского, помогают ему носить дрова, чтобы отстроиться после пожара; бес, закрещенный в умывальнике Иоанном Новгородским, в одну ночь свозил его в Иерусалим и обратно... Последний сюжет был использован Пушкиным в лицейской поэме «Монах»¹⁹⁹ и, в трансформированном виде, Гоголем в «Ночи перед Рождеством».

Образ библейского демона, трансформировавшегося в народных представлениях в беса, оказался «сниженным», сугубо материальным, сближенным с образами персонажей «низшей» мифологии, а главное — не «страшным», в чем-то даже «домашним» — той исконной «обыкновенностью», с которой проще помириться, чем бороться. Так, Ф. И. Буслаев обратил внимание на изображения

бесов в книжных миниатюрах XVII века: «...бес пьянства напоминал обрюзглого силена; бес обжорства протягивал свое свиное рыло; бес лихвы держал мешок с деньгами; блудный бес сладострастничал; бес гнева и ярости грозил дубьем и т. д.»²⁰⁰. Всё, в конечном счете, сводилось к тому тезису начальной летописи, который приведен нами в начале статьи: бесы как люди...

2

Стихотворение Пушкина «Бесы», открывшее творчество знаменитой «болдинской осени» (датовано в автографе «1830 7 сентября Болдино») и опубликованное впервые в «Северных цветах на 1832 год», давно вошло в обиход изучения и преподавания Пушкина. Еще Белинский включил его в ряд «простонародных баллад», воссоздающих мир «русско-народной поэзии» (наряду с балладами «Жених» и «Утопленик») и оценил его как «дивную поэму, наполовину фантастическую, наполовину фактически-положительную», особенно порекомендовав читать это стихотворение детям²⁰¹. До революции оно непременно изучалось в школе, но толковалось лишь как «блестящий образец художественного оформления народного предания о бесах, кружащих в поле путника»²⁰².

Впервые, кажется, обратил внимание на «второй», символический смысловой план этого стихотворения М. О. Гершензон в книге «Мудрость Пушкина» (1919). Стоило исследователю включить этот текст в биографический план первой «бол-

динской осени» — как сразу же обнаружались некоторые существенные неувязки и проблемы:

«Итак, “Бесы” написаны в начале сентября, когда нет никаких метелей, ни снега, когда вообще в помине не было той реальной обстановки, которая изображена в этом стихотворении. Пушкин никогда не выдумывал фактов, когда излагал их автобиографически; напротив, в этом отношении он был правдив и даже точен до йоты. Он был бы неспособен в солнечный и теплый день ранней осени, лежа на канапе, выводить пером такие строки:

Мчатся тучи, выются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна...

Уже одно это соображение об элементарной честности поэта должно было насторожить критиков и читателей. Притом, сам Пушкин надписал над заглавием “Бесы” другое заглавие: “Шалость”, которое и до сих пор печатается как подзаголовок пьесы, во всех изданиях его сочинений, даже в самых дешевых. Ясно, что в “Бесах” Пушкин вовсе не хотел изобразить зимнюю поездку, и вьюгу, и настроение путников, как простоудушно думают критика и публика, а ставил себе другую цель. Какую?»

Отвечая на этот вопрос, Гершензон попробовал прояснить ситуацию написания «Бесов», исходя опять-таки из пушкинской биографии: «Слишком густо сдвинулась, обступила его со всех

сторон липкая, темная существенность, загоралась ему жизненный путь, по которому он когда-то шел так легко и беззаботно. Он чувствовал себя точно в плену у этой косной стихии; вся эта семья Гончаровых, дедушка, теща, “тетушки, бабушки, сестрицы”, московские сплетни о нем, приданое, мучительная мысль о деньгах, раздел Болдина, холера — хватали его цепкими когтями, дразнили красными языками, манили как блуждающие огни и поминутно снова оставляли во тьме. *Судьба и людская толпа*, как он уже давно о них мыслил, сплелись вокруг него в бесовской пляске: так представилось ему теперь его положение...»²⁰³. Исходя из этого «биографического» подтекста стихотворения Гершензон, прямо сопоставил его с повестью «Мятеж» (именно так именовал свою повесть Пушкин, см. ниже): и в «Бесах», и в «Мятели» сходно трактуется символическая роль Судьбы в жизни частного человека.

Эссе Гершензона побудило исследователей к полемике, в процессе которой пушкинское стихотворение раскрыло много новых сторон. Н. В. Измайлов уточнил: «“Бесы” — пьеса, которую нельзя понимать только как балладу о путнике, попавшем в метель и под влиянием суеверного ямщика видящем вокруг себя рой бесов: угнетенное состояние путника в какой-то мере выражает ощущения человека, поэта, одинокого и захваченного вихрем пустой и мертвящей жизни; здесь не символика (которую видел М. О. Гершензон, но которая вовсе не свойственна Пушкину), но образное воплощение психологического состояния, имеющего глу-

бокие общественные основания»²⁰⁴.

Д. Благой в раннем исследовании о Пушкине, напротив, оценил поиски Гершензоном «символического смысла» «Бесов» и писал лишь об «упрощенно-биографическом» истолковании этого смысла. Стихотворение, по его мнению, выглядело для современников «психологически странным» потому, что в нем разделяются «бесы ямщика» и «бесы поэта»: «Бесы ямщика — обыкновенная “злая сила”, затевающая с проезжими недобрую игру, сбивающая их с пути и т. д. Бесы поэта сами являются обреченной жертвой, гонимой кем-то, куда-то, в какую-то неведомую даль. Бесы ямщика “злятся”, — бесы поэта “плачут”, жалуются, “жалобно поют”. Ямщик проецирует во вне свой страх, поэт — боль, великий надрыв, чувства какого-то всеобщего ущерба, обреченности»²⁰⁵.

Тот же исследователь в 60-е годы писал о смысле пушкинского стихотворения как о выражении общественных условий «подекабрьского тупика»: «В стихотворении Пушкина мрачное, безотрадное созерцание получает своего рода космический размах, приобретает характер некоего всеохватывающего философского символа <...> Все сущее предстает как некий вихрь мировой бессмыслицы. Сами злые духи, сбивающие с пути путников, совсем не рады успеху своей бесовской игры»²⁰⁶.

Подобное истолкование смысла «Бесов» показалось Г. П. Макогоненко чересчур «пессимистическим» — и он предложил другое, откровенно социологическое: «Разгром декабристов и, главное, наступивший кризис декабристской идеоло-

гии в условиях обострившихся социальных противоречий крепостной России и усиливавшегося деспотизма самодержавия поставили перед всеми мыслящими людьми трудные, драматические вопросы о будущем родины. Каков путь России? “Что делать” в создавшихся обстоятельствах? История не давала ответа на эти вопросы. Не знал его и Пушкин — в этом и была его драма. Но уже в “Бесах” он ставил вопрос: «Сбились мы. Что делать нам!» <...> Именно тогда рождалась вера, что спасение в народе, в демократизации идеалов. Вера и определила народно-поэтический стиль “Бесов” и символический смысл образа коней, которые лишь на минуту “стали” в “мутной ночи”, а затем, преодолев испытания злой вьюги, “снова понеслися”...»²⁰⁷

Сейчас подобного рода рассуждения, бывшие явной данью времени, вызывают усмешку — между тем, они были восприняты, что называется, «на полном серьезе»: в известном мультфильме А. Хржановского «Рисунки Пушкина» в видеоряде, сопровождающем текст «Бесов», перед путником возникают и фигуры из светского общества, взятые из рисунков поэта, и профиль самого Николая Первого...

Позднейшие истолкования и анализы этого стихотворения столь же субъективны, сколь и произвольны. Э. В. Слина настаивает, что «Бесы» — это баллада и предлагает анализировать его исходя из специфики жанра²⁰⁸, а В. А. Грехнев, напротив, называет отнесение его к балладе (идушее от Белинского) «ошибкой» и рассматривает его как образец принципиально иных жанровых критери-

ев²⁰⁹. М. Н. Эпштейн воспринимает его как образ зимней природы и «зимней стихии»: «В ней со- вмещаются черты зверя и дитяти, она мучит и жалуется, то есть страдает от собственного буй- ства, бездушия, непросветленности. Даже страш- ные и безобразные бесы издают *жалобный* визг: они не просто мучат заблудившегося путника, они сами есть воплощенная мука»²¹⁰. Тут уже остается только восхищаться, каким образом автору уда- лось поставить знак равенства между *природой* и *бесами*...

Между тем, в ряде исследований был найден ряд объективных моментов, которые нельзя не учи- тывать при анализе этого «загадочного» стихотво- рения. Предметом нашего интереса явятся четыре таких наблюдения:

1. Н. В. Измайлов, исследуя черновые рукописи «Бесов», пришел к выводу, что они датируются «октябрем — началом ноября 1829 г.»; во время болдинской осени проведена только «окончатель- ная отделка стихотворения». Это текстологическое наблюдение, в частности, помогает ответить на «вопрос» Гершензона о том, почему Пушкин во время теплой осени вдруг стал писать о метель- ной зиме...

2. С. А. Фомичев обратил внимание на то, что стихотворения, написанные Пушкиным осенью 1830 г. в Болдине, вступают в своеобразную мо- тивно-тематическую параллель со стихотворения- ми михайловского периода: в них «драматизиру- ются прежние темы и заново осмысляются плоды духовного опыта поэта» (параллелью к «Бесам» ис-

следователь называет «Зимний вечер»)²¹¹.

3. Никто из исследователей пока не дал удовлетворительного объяснения подзаголовку «Бесов» (или другому заглавию, возникшему в беловом автографе, но впоследствии отмененному Пушкиным) — «Шалость» (III, 834). В. А. Грехнев, правда, предположил здесь некую полемику поэта с его литературным предшественником, Жуковским, и с «балладной концепцией мира» вообще²¹².

4. Наконец, кажется, следует вспомнить подмеченную еще Гершензоном параллель: «Бесы» — «Мятель». В «Мудрости Пушкина» эта параллель выглядит очень прямолинейно: и в том, и другом тексте метель, вьюга исполняет специфическую роль орудия Судьбы, сопрягаемой с судьбой самого поэта... Это, конечно, наивно, — но отнюдь не бессмысленно.

3

«Откуда дьяволы разные?» Так назывался доклад выдающегося этнографа и лингвиста Н. И. Толстого на одном из тартуских симпозиумов²¹³. В этом докладе, опиравшемся на огромный материал славянских и балтийских языков, ученый точно отвечал на этот, кажущийся случайным и сакраментальным, вопрос. Различение нечистой силы в славянском народном сознании связано не с теми деяниями, которые производит тот или другой «нечистый», а прежде всего с местом их обитания (*домовой* обитает в *доме*, *леший* — в *лесу*, *водяной* — в *воде* и т. д., по этому принципу). «...для древней-

ших и более поздних дохристианских мифологических представлений славян было характерно ощущение населенности всей окружающей природы духами, основными дифференциальными признаками которых были не столько различия функциональные (они и нам относительно плохо известны), сколько различия по месту обитания. Если подумать о том, что для древнего (и почти для современного нам) славянина небо было также населено духами, то можно предположить, что различие между так называемыми низшими мифологическими существами и высшими <...> следует искать прежде всего в различных местах их обитания <...> Различия среди духов земных, взятых отдельно, и духов небесных, в общем, были не резкими, а их иерархия — очень слабой и потому трудно установимой. Впоследствии духи небесные были почти полностью вытеснены христианскими представлениями, а духи земные, на основании тех же представлений, перешли в разряд нечистых, но не стерлись из памяти народной. Об исчезавших духах небесных мы можем во многом судить по оставшимся духам земным».

Соответственно этим народным демонологическим представлениям, Пушкин выделяет и особенное *пространство*, определяющее основное действие в стихотворении «Бесы», — *метельное пространство*. Основным признаком этого пространства является ощущение всеобщей «сдвинутости», перемешанности, смуты: «*Мутно* небо, *ночь мутна*», «*В мутной* месяца игре»... В повести «Мятедь» еще точнее зафиксирован основной признак это-

го пространства: «В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле *мутной* и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; *небо слилось с землею*» (VIII, 79).

«Небо слилось с землею» — это, помимо всего прочего, и указание на то, что в пределах «метельного пространства» перемешались «духи земные» с «духами небесными». Бесы в «мутном» мире как будто стронулись со своих естественных мест и очутились в едином, чуждом каждому из них вьюжном вихре. Возник демонологический хаос: вокруг путника закружилась действительно *вся* нечисть. И этой нечисти не менее неуютно, чем путнику:

Закружились *бесы разны*,
Будто *листья в ноябре...*

«Этот в высшей степени своеобразный ноябрьский *листопад*, вернее “листолет” бесов, — заметил Д. Благой, — сообщает стихам Пушкина совсем особый колорит»²¹⁴. Но дело не только в своеобразии сравнения, которое в вариантах стихотворения реализовывалось еще ярче:

Полетели *бесы разны*,
Как летит осенний лист... (III, 836)

Существо дела именно в том, что этот бесовский «листолет», сравнивается не просто с «осенним», а с *ноябрьским* листопадом. Листопад «в ноябре» — совсем не то, что листопад сентябрьский: листья здесь уже не *разные*, а вполне одинаковые: все потемневшие, сморщенные, «скукожен-

ные», похожие один на другой — как будто приготовленные к неизбежной зимней смерти...

Собранные вместе в едином «метельном пространстве», пушкинские бесы ведут себя весьма странно:

Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?..

Предположенные деяния бесов — противоположны по существу: похороны и свадьба. Ведут же они себя на этих торжествах одинаково: «жалобно поют». Если бы они вели себя по «человеческой» логике, то «жалобное» пение возникало бы только на похоронах — на свадьбе было бы нечто иное. Но если бы они жили по «обратной», «бесовской» логике, то и в этом случае не могли бы вести себя одинаково на противопоставленных ритуальных действиях. В ранних вариантах этот эпизод был также расширен конкретными указаниями на отдельных бесов:

Что за звуки!.. аль бесенок
В люльке охает, больной,
Или плачется козленок
У котлов перед сестрой
Али мертвых черти гонят —
Не русалки ли поют?
Домового ли хоронят
Ведьму ль замуж выдают —
(III, 837)

Пушкин отказался от этого «расширения»: оно сбивало воспринимающего его «бесовскую» картину читателя с основной мысли — *бесы* настолько утратили в этом «метельном пространстве» какие бы то ни было ориентиры, что вполне запутались в собственных «бесовских» функциях и уже сами не знают, как себя вести...

Представления Пушкина о *бесе*, в целом, соответствовали образу беса в народной демонологии. Они включали себя и библейское представление о «Князе Тьмы» (в «Сцене из Фауста» Фауст называет Мефистофеля «бесом» — II, 439), и вполне «домашнее» представление о «шаловливом» бесе (в балладе «Утопленик» отец называет своих детей «бесенята» — III, 117), и представление о бесе как о языческом боге (в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» статуи Аполлона и Диониса обозначены как «двух бесов изображенья» — III, 255).

В ранних произведениях Пушкин, в основном, выводит «блудного беса» — в лицейской поэме «Монах» (1813) и в «Гавриилиаде» (1821). Этот «блудный бес» организован вполне по законам народной демонологии: он, как и положено «соблазняет» монаха то чтением «усыпляющего» Боброва (I, 12), то видениями женской юбки:

«Проклятый бес! как? и в моих руках
Осмелился ты думать о женах!..»

(I, 20)

Этот «блудный бес» несет героям «гибель» (IV, 121), но остается все же по-своему симпатичным и очень учтивым.

И говорит: «Любимица небес!
Не убегай, — я пленник твой послушный...»
Возможно ли? О чудо из чудес!
Кто ж говорил Марии простодушной,
Кто это был? Увы, конечно, бес...

(IV, 126)

Представления народной демонологии не были чужды и Пушкину-лицеисту, хотя проявлялись, порой, весьма причудливо и опосредованно. Так, С. А. Фомичев пишет о поэме «Монах»: «Имя пушкинского беса, Молок, как справедливо полагают, пришло в его поэму из “Потерянного рая” Мильтона, но русское ухо неизбежно услышит в нем знак женского начала (молоко). При обнаружении же беса монах называет его Мамоном (“Ага, Мамон! дрожишь передо мною”) — в церковном словаре слово это означает богатство, пожитки, земное сокровище, которыми бес пытается прельстить монаха (“Богатства все польют к тебе рекою”). Но в разговорном языке мамон — брюхо, желудок; мамонить — соблазнять, прельщать; мамоха, мамошка — любовница»²¹⁵.

Эпитеты и сравнения, употребленные Пушкиным при «представлении» каждого из его «бесов», позволяют создать некое подобие «бесовской» типологии: «мрачный бес» (IV, 51, 131), «лукавый бес» (IV, 127), «грешный бес» (IV, 133), «умен как бес» (Черномор в «Руслане и Людмиле»: IV, 47), аап-«вожатый» (а «Царе Никите...» один из гонцов добивается успеха потому, что «видно, вел его сам бес» — II, 251). Можно наметить и опреде-

ленную эволюцию в восприятии Пушкиным беса.

Если в «Гавриилиаде», в соответствии с церковной традицией, бес не только противопоставлен ангелу, но и борется с ним (IV, 132—133), то в «Онегине» бес и ангел совмещаются в одной неординарной личности:

Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес...
(VI, 149)

Но самое интересное то, что у Пушкина, как и в народной демонологии, бес всегда *материален*, имеет свой «бесовский» облик, вполне соотносящийся с «обликом дьявольским» в народной демонологии²¹⁶. Это представление о материальности беса у Пушкина, подчас, доходит до крайностей. Так, в «Сказке о попе и работнике его Балде», написанной той же болдинской осенью, бесы предстают не только вполне материальными (ср.: «Бедненькой бес/ Под кобылу подлез, / Понатужился, / Понапружился...» и т. д. — III, 501), но и весьма симпатичными персонажами. В. С. Непомнящий специально указал, что в их облике «нет никакой inferнальности», а маленький бесенок, состязающийся с Балдой, «больше всех вызывает наше душевное участие»²¹⁷.

Пушкинские бесы оказываются «в одном измерении» с людьми — и подчас вступают с ними в неординарные отношения. К началу 1820-х годов относится пушкинский замысел повести (или поэмы) о *влюбленном* бесе — характерна расстановка действующих лиц в его плане: «Старуха, две

дочери, одна невинная, другая романтическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный; другой В<любленный> б<ес>. В<любленный> б<ес> любит меньшую и хочет погубить молодого человека» — и т. д. (VIII, 429). Бес в этом плане равновелик «молодому человеку» и даже является его «приятелем»...

Точно так же бес способен исполнять и другие человеческие функции. Вот рассуждение о Бесовском болоте в «Истории села Горюхина»: «Рассказывают, будто одна полуумная пастушка стерегла стадо свиней не далече от сего уединенного места. Она сделалась беременною и никак не могла удовлетворительно объяснить сего случая. Глас народный обвинил болотного беса...» (VIII, 134—135). Точно так же осмысляется Пушкиным и собственно бытовой обиход жизни бесов. Они живут и действуют вполне по «человеческим» правилам. Любят карты — и играют в те же игры, что и люди, только более увлеченно и бескорыстно:

Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!
(II, 382)

Они собираются, как и люди, на балы — и так же суетятся перед балом бесовские слуги. Ср. в набросках к замыслу о Фаусте (1825):

Сегодня бал у Сатаны —
На именины мы званы —
[Смотри, как эти два бесенка
Усердно жарят поросенка],

А этот бес — как важен он,
Как чинно выметает вон
Опилки, серу, пыль и кости...
(II, 381)

Правда, быт людей и бесов отличается в их нравственном существе. Те увлечения, которые оказываются для бесов естественны — карты или «бордель» (VIII, 429) — в кругу людей осуждаются. Бесы изначально живут по нормам «сниженной» морали — и в этом логика их обыденной жизни вполне соответствует характеру тех «соблазнов», которые они устраивают людям:

Не спится графу. Бес не дремлет
И дразнит грешною мечтой
В нем чувства... (V, 9)

Даже если бес «вселяется» в человека (здесь Пушкин развивает прямые народно-демонологические представления), то и в этом автор не видит ничего особенно противоестественного. «Или бес в тебя ввернулся? / Или ты с ума рехнулся?» — гневно вопрошает царь Дадон из «Сказки о золотом петушке» своего старого мудреца в ответ на естественную просьбу выполнить данное им обещание. Царь Дадон в этом случае не менее аморален, чем «ввернувшийся» бес. При этом сам Пушкин даже предполагает, что «вселение» беса может быть вполне благодетельным для человека и особенно поэта:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы.
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат...
(VI, 56—57)

В перебеленной «болдинской» рукописи «Бесов» находим существенное уточнение облика того беса, который кружит путников в метели:

Бес ночной нас водит видно
Да кружит по пустякам (III, 835)

Это указание на *беса ночного* заставляет вновь обратиться к той народной «типологии» бесов, которая определилась в книжно-житийной и устной традиции. Бесы в православном сознании разделялись не только по *месту* своего обитания, не только по *функциям*, назначенным им, но и по предпочтительному *времени* своего активного действия. В этом отношении выделялись бесы «утренний», «полуденный», «вечерний» и «полуночный». За ними закреплялись строго определенные задачи — вот как истолковывает, к примеру, задачи последнего М. А. Волошин в упоминавшейся выше поэме «Святой Серафим»:

Бес полуночный наводит страхи,
Из могил выходит мертвецами,
Шевелится за спиной, стучится в окна,
Мечет вещи, шелкает столами,

На ухо кричит, колотит в двери,
Чтоб отвлечь сознание от молитвы.²¹⁸

Этот появляющийся у Пушкина «бес ночной» оказывается прямо родственен «мрачному бесу», введенному в русскую поэзию В. А. Жуковским.

4

Основой эстетического эффекта баллад Жуковского стало особым образом представленное в них страшное и ужасное. Именно поэтизация страха, с одной стороны, обеспечила популярность его баллад среди читателей начала века, с другой — оказалась мишенью для его литературных противников. Интересно пародирование мотивов «страшного» в его балладах, представленное в пьесе, премьеры которой стала поводом к созданию «Арзамаса», — в комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1814). Жуковский представлен в ней фигурой «балладника» Фиалкина. В пятом действии комедии Фиалкин появляется с репликой «О страх!» и на вопрос слуги: «Чего вы испугались?» — начинает рассуждать о благотворном воздействии литературных страхов и ужасов на людей. Предметами, вызывающими литературный страх становятся мертвецы, привидения, фантастические демоны и пр.:

И полночь, и петух, и звон костей в гробах,
И чу!.. всё страшно в них; но милым всё приятно,
Всё восхитительно! хотя невероятно.

Покидает Фиалкин сцену с не менее броским восклицанием: «Природа, ужаснись!»²¹⁹ «Страшное» приобретает свойство неожиданно оборачиваться смешной стороной. Но это «страшное» — предмет знаменитой баллады Жуковского «Людмила» — имеет отношение именно к «бесу полунощному», особенно любящему выходить из могил в виде мертвеца...

Показательно, что предметом первых пушкинских насмешек над Жуковским-балладником стала именно эта «ужаснувшаяся» природа:

Друзья мои, вы все слышали,
Как бесу в древни дни злодей
Предал сперва себя с печали,
А там и души дочерей... (IV, 51)

Передав (в начале четвертой песни «Руслана и Людмилы») сюжет баллады Жуковского «Двенадцать спящих дев», Пушкин обратил особенное внимание на те мотивы «ужасного», которые составляют существо баллады. Среди этих мотивов выделен мотив *мрачного беса*:

Сии чудесные виденья,
Сей мрачный бес, сей Божий гнев,
Живые грешника мученья
И прелесть непорочных дев... (IV, 51)

Этот «мрачный бес» у Жуковского назван Асмодей — имя демонического существа в иудаистических легендах, отсутствующее в каноне Ветхого завета. В балладе он предстает «привиденьем» с характерной внешностью:

Старик с шершавой бородой,
С блестящими глазами,
В дугу сомкнутый над клюкой,
С хвостом, когтями, рогами...

Этот облик дьявольский «антропозооморфен» — получеловек-полуживотное. Согласно наблюдениям Н. И. Толстого, «это облик очень поздний и заимствованный, судя по всему, из Западной Европы»; это — собственно *литературный* облик беса, далекий от народных демонологических представлений²²⁰. Ниже в балладе Жуковского этот облик «беса» уточняется, дополняясь еще более характерными деталями:

И змеи в пламенных власах
Клубясь, шипят и свищут;
И радость злобная в очах —
Кругом, сверкая, рыщут;
И тяжелой цепью он гремел —
Увлечь добычу льстился...²²¹

«Змеи» в волосах, да еще неизвестно откуда пришедшая «цепь» нужны, собственно, для усиления эффекта «ужасного». Этот же эффект нагнетается и при обрисовке «нечистиков» рангом пониже Асмодея:

Чудовищ адских грозный сонм;
Бегут, гремят цепями,
И стали грешника кругом
С разверзтыми когтями...

Эту «нечисть» Жуковский часто описывал очень

романтически и лирично — Пушкин возражал именно против этого «олитературенного» лиризма. В упоминавшейся уже балладе «Людмила» (1808), вольном переводе немецкой баллады Бюргера «Ленора», Жуковский, например, так передавал знаменитую «пляску бесов», развернувшуюся вокруг скачущей Людмилы и ее мертвого жениха:

Слышат шорох тихих теней:
В час полуночных видений,
В дыме облака, толпой,
Прах оставя гробовой
С поздним месяца восходом,
Легким, светлым хороводом
В цепь воздушную свились;
Вот за ними понеслись... и т. д.²²²

Пушкин (по крайней мере, в 30-е годы) предпочитал другое переложение той же баллады — «Ольгу» П. А. Катенина (1816), в которой те же бесы определялись весьма нелестным словом:

Сволочь с песнью заунывной
Понеслась за седоком,
Словно вихорь бы порывный
Зашумел в бору сыром...²²³

«...Сия простота и даже грубость выражений, сия *сволочь*, заменившая *воздушную цепь теней* <...> неприятно поразили непривычных читателей...» (XI, 221) — констатировал Пушкин в 1833 году, явно симпатизируя именно катенинскому переложению баллады. Нарочитая грубость Катенина в данном случае более соответствовала народной демоноло-

гии, чем изысканный лиризм Жуковского.

Тот же мотив «мертвого жениха» и «беса полуночного» возникает и в знаменитой балладе Жуковского «Светлана» (1812) — только в ней он восстанавливается на «зимнем» пейзаже, ибо действие баллады происходит «в крещенский вечерок», во время «страшного гадания». Там сонмы «бесов» заменяет «черный вран»:

Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Ворон каркает: *печаль!*
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Подымая гривы...²²⁴

Приведенный фрагмент из баллады «Светлана» стал эпиграфом (точнее: частью эпиграфа) к пушкинской повести «Мятедь», написанной той же болдинской осенью 1830 года (датирована в рукописи «20 окт<ября>»). В тексте эпиграфа (отсутствовавшего в рукописи и появившегося уже в издании «Повестей Белкина») — неточность: вместо стиха «Ворон каркает: *печаль!*» читаем некий вариант, отсутствовавший во всех изданиях баллады Жуковского и, кажется, появившийся явно по ошибке: «Вещий стон гласит печаль!» (VIII, 77)²²⁵. Но как объяснить эту пушкинскую ошибку?

Скорее всего, это просто аберрация памяти, свидетельствующая о том, что Пушкин цитировал «Светлану» Жуковского наизусть. Но его вари-

ант примечателен тем, что на месте балладного черного ворона появляется некий «вещий стон», имеющий прямое отношение к демонологии как таковой (*вещба*— заговор; *вещунья*— ведьма; *вещим стоном* в народных поверьях бесы предсказывали будущие беды и несчастья). Пушкину как будто недостаёт фантастики в самой балладе Жуковского.

Нам представляется, что эта пушкинская неточность имеет косвенное отношение и к стихотворению «Бесы».

5

Метельное пространство Пушкина, независимо от того даже, в прозе или в стихах поэт описывает его, вполне одинаково. Топография местности, где происходит метель, однообразна и уныла: безлесное поле с оврагами. «Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные оврагами и холмами. Всё покрыто было снегом» («Капитанская дочка»: VIII, 286); «Владимир ехал полем, пересеченным глубокими оврагами <...> он ехал, ехал, а полю не было конца» («Мятедь»: VIII, 80). То же а «Бесах»: «Еду, еду в чистом поле...», «Средь неведомых равнин...», «...в овраг толкает / Одичалого коня...». Однообразная «горизонтальная» поверхность — к тому же почему-то «неведомая», — хотя она должна быть известна, по крайней мере, ямщикам, управляющим движением. Такого рода топографию пушкинский Онегин охарактеризовал весьма эмоционально: «Какие глупые места!» (VI, 53) — и само движение по ним мо-

жет быть охарактеризовано разве что унылым повторением простейшего глагола движения: «...он ехал, ехал...» («Мятель»), «Еду, еду...», «Едем, едем...» (ранняя редакция «Бесов»)...

В этой унылой, горизонтальной топографии и случается метель — и она, по контрасту, вносит нечто особенное, заставляющее предположить прямое вмешательство нечистой силы. Пушкин здесь вносит гораздо больше «сигналов» демонологического ряда, чем это кажется на первый взгляд. Вот «Капитанская дочка»: «Ветер завыл; сделалась мятель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Всё исчезло. <...> Я выглянул из кибитки: всё было мрак и вихорь» (VIII, 287).

В последнем предложении — два опорных демонологических сигнала. *Мрак* (*морок, морока*) — так в разных местностях России обозначали «ночного беса», склонного к мнимому оборотничеству и «миражу», к тому, чтобы *морочить*, то есть заставлять видеть то, чего нет на самом деле. Многочисленны сказки и побывальщины о *моробе* — чарах, которые наводит на людей тот или иной бес (колдун)...

Еще показательнее *вихорь*. По определению Н. И. Толстого, вихорь — это «нулевоморфный, невидимый облик черта, демонстрирующий лишь его силу и злую направленность». Сильный, стремительный ветер русские крестьяне издавна считали живым существом, призванным к разрушению и аналогичным бесу: в нем «пряталась» нечистая сила и вредила людям самым причудливым образом. «В вихре суеверный славянин видит свадь-

бу черта с ведьмой, сватов черта (ср. у А. С. Пушкина — «Ведьму ль замуж выдают?»), чертовскую пляску после попойки и т. п.»²²⁶. Заметим, кстати, что альтернатива ведьминой свадьбы — похороны домового — тоже не сулят ничего хорошего, ибо, по народным понятиям, означают не менее, как разрушенный дом. *Вихорь* имеет отношение и к бесам, и к людям, проклятым бесами, последние носятся в вихре вместе с ними.

Пушкинские «сигналы» подобного рода многозначны. Они подчеркиваются строением фразы: «*всё* было мрак и вихорь»; *Всё* оказывается, с одной стороны, «морочкой», чем-то как будто несуществующим, — с другой — изначально злым, бесовским, требующим выхода...

∴ Поэтому в метельном пространстве нечистая сила по-своему управляет человеческой судьбой. Одному пушкинскому герою, Петру Гриневу, она посылает волшебного помощника, Вожатого, а помощник этот вскоре становится всевластным Пугачевым, и «метельная» встреча с ним помогает герою избежать гибели в гибельных обстоятельствах. Другого героя, Владимира из «Мятели», та же сила заводит в волшебный лес и отнимает будущее счастье, предрекая смерть...

Подобные многозначные символы находим и в стихотворении «Бесы»:

Кони стали... «Что там в поле?» —
«Кто их знает? пень иль волк?»

Пень, неожиданно возникающий посреди до-

роги — это одна из обыкновенных проделок *лешего*, — тем более, что существо, возникшее на пути коней — движется и по-особому светится («Вот уж он далече скачет, / Лишь глаза во мгле горят»). Так что это не неподвижный пень, а некое воплощение беса. Это и не обыкновенный волк (который нападает на коней), а тоже демоническое существо, зовущееся *волкодлак*, то есть волк-оборотень, из породы тех же бесов. Он не приносит особенного вреда ни путнику, ни ямщику — он лишь «пугает»: естественное деяние беса в метельном пространстве.

Само употребление слова *метель* у Пушкина не вполне обычно. Обратим внимание на авторское название его повести — «Мятель». Пушкин употреблял обе формы — *метель* и *мятель* — но отдавал предпочтение второй. Литературной нормой в его время считалась форма *метель*, — и поэтому в первом издании «Повестей Белкина» название повести было исправлено. Но в подавляющем большинстве текстов он предпочитал употреблять форму *мятель*, и это необычное «тяготение» отметил В. А. Соллогуб, который в 1849 году напечатал собственную повесть под тем же заглавием, сделав к ней примечание: «Пушкин написал повесть под заглавием «Мятель». Я не посмел изменить принятого им написания»²²⁷.

Между тем, разные формы одного слова могут сигнализировать о его разном этимологическом (а следовательно, и семантическом) «соседстве». *Метель* соседствует со словами «мести», «метла» и т. п.; *мятель* — со словами «мятеж», «смятение»,

«смута». В древнерусском языке существовали два различные понятия: *мести* и *мясти*, впоследствии сближенные орфографически. Пушкин же явно предпочитал, в отношении к понятию *мятель* семантику второго ряда, осознавая ее прежде всего как «смятенное» природное состояние. В окончательной редакции «Бесов» слово «метель» ни разу не употреблено (в черновых вариантах — только «мятель»: III, 830, 833), но зато многократно упоминается «соседнее» слово из семантики «мятели» — *мутно* («Мутно небо, ночь мутна...»; «В мутной месяца игре...»).

В народных демонологических представлениях мятель «производят черти, чтобы сбить с дороги путника. В мятель они справляют свадьбы или похороны, на которые слетаются со всех сторон и кружатся в снежных вихрях вместе с ведьмами и колдунами. В мятель вылетают чародеи, чтобы поплясать над трупом сбившегося с пути и замерзшего человека. Мятель поднимается над мертвым телом, ее вой — заплачки нечистой силы. Во время мятели черти выносят из воды трехгранную дугу, ставят ее в снег и прыгают через нее. Эта дуга сделана из черного дерева, растущего на дне моря. Разыгравшись, бесы катают вокруг дуги колесо — вплоть до конца мятели <...> В мятель бесы с мертвецами-колдунами заводят путников в темные леса. Но сила их — до первых петухов, после этого они возвращаются в болото и могильные ямы»²²⁸.

Нетрудно заметить, что здесь обозначены все ведущие мотивы той бесовской кутерьмы, которая развита в мире баллад Жуковского. Правда, за

исключением «Светланы».

Метельное пространство «Светланы» изначально сконструировано как сказочное, игровое, «невсамделишное», как будто развернувшееся прямо в «светлице» за столом, накрытым «белой пеленою». Горизонтальное пространство не уныло: здесь присутствуют, сменяя друг друга и «степь» («Степь в очах Светланы...»), и «поляны», и «бугры» («Кони мчатся по буграм...»); исходная пространственная горизонталь разнообразится то «Божьим храмом», то «хижинкой под снегом»; а само метельное пространство вскорости сменяется пейзажем красавицы-зимы:

Снег на солнышке блестит,
Пар алеет тонкий...
Чу!.. в дали пустой гремит
Колокольчик звонкий;
На дороге снежный прах...

Если «обнажить» сюжет баллады Жуковского, то он окажется не чем иным, как литературной «шалостью». Сама героиня, идеальная Светлана, абсолютно бездеятельна. Во время гадания подруг она «молчалива и грустна»; на предложение спеть подблюдную песню отвечает, что ей «судьбина умереть в грусти одинокой»; ее уговаривают погадать, и только тут «с тайной робостью она в зеркало глядится». Как отмечает современный исследователь календарной словесности, Светлана смешивает два несовместимых способа гадания: «гадание на зеркале» и «приглашение суженого на

ужин» (последнее — из разряда так называемых «страшных гаданий»). Остальное — сон: «Явившийся жених увозит ее сначала венчаться, а затем в свой дом — ситуация, вполне возможная в быличке. <...> В доме, куда привозит жених гадалщицу, стоит гроб, а в гробу она видит своего жениха-мертвеца. <...> Согласно распространенному мнению о том, что святочные сны являются вещими, читатель может предположить, что увиденный героиней сон предвещает горе. Именно это он и ожидает в финале баллады. Но предсказанный финал отменяется. Оказалось, что вместо горя к Светлане пришло счастье: вернулся целым и невредимым ее жених. Так, пользуясь сюжетными ходами быличек, Жуковский разрушает их жанровую структуру непредсказуемыми поворотами и превращает их в легкую, изящную шутку: «О, не знай сих страшных снов, / Ты, моя Светлана!»²²⁹.

Самое замечательное, что при этом Жуковский умудряется сохранить и поэзию *страшного*: страх, робость становятся неотъемлемой принадлежностью характера самой Светланы, что подчеркивается на всем протяжении баллады: «Чуть Светлана дышит...», «Робко в зеркало глядит...», «Занялся от страха дух...», «Сердце вешее дрожит...», «Пуще девица дрожит...», «Входит с трепетом, в слезах...», «Под святыми в уголке / Робко притаилась...» и т. д. Это так называемый *вольный* страх, который даже нравится и героине, и читателю.

В пушкинских «Бесах» тоже страх, но другой: «Страшно, страшно *поневоле...*». Эта *невольность*

(=нежелательность) поэзии страшного сообщает поэтической интонации пушкинского создания принципиально иной характер и обнаруживает иную художественную «шалость» автора. Пушкин дает «перевернутую» игровую ситуацию. «Светлана» протекает в атмосфере необычного (мотивированного сном) действия и *мажорного* страха. «Бесы», в основе поэтической экспозиции которых обыденное и унылое путешествие по «глупым местам» (а не поездка на «конях борзых» вместе с суженым), представляют иной тип поэтически страшного, которое не может быть легким и шутивным уже потому, что остается до конца *неопытным*.

В мире «Светланы» не должно быть бесов — Жуковский в данном случае избегает всякого упоминания о них. В кругу пушкинского стихотворения они обязательны... Но от этого само стихотворение не перестает быть *игрой*, «шалостью» навыворот.

6

В. А. Грехнев сделал в связи с «Бесами» любопытное наблюдение: в конце 1820-х годов проблема *пародирования* баллад Жуковского вставала не только перед Пушкиным. Показательно, что в этот период она прямо ассоциировалась с «бесовщиной». Февралем-мартом 1828 г. датируется письмо к Пушкину Е. А. Боратынского, в котором тот, в частности, сообщает о московских новостях: «Василий Львович пишет романтическую поэму. Спроси о ней у Вяземского. Это совершенно балладное

произведение. Василий Львович представляется мне парнасским Громобоем, отдавшим душу *романтическому бесу*. Нельзя ли пародировать балладу Жуковского?» (XIV, 6)

Речь идет о поэме В. Л. Пушкина «Капитан Храбров» (опубл. 1829—1830). По жанру это была ироническая стилизация под «байронические» поэмы, во многом ориентированная на роман в стихах «Евгений Онегин» — но Пушкин-дядя, бывлой ревностный «арзамасец», «шаловливо» задевал в ней и балладную демонологию Жуковского, выведя «кладбищенские» образы «расступившейся» могилы и мертвеца в саване, хохочущую сову, «мышь крылатую»:

Я, право, обойтись не мог,
Чтоб не представить сновиденья;
Романтики такого мненья,
Что тот поэт не удалец,
Кому не видится мертвец.²³⁰

Сам Боратынский тоже создал специфическую пародию на «романтического беса», опубликовав в «Северных цветах на 1829 год» стихотворение «Бесенок (“Слыхал я, добрые друзья...”»». Появляющийся в нем образ бесенка (противопоставленного Асмодею из «Громобоя» Жуковского) «символизирует собой спасительный дух поэзии»²³¹.

Но жажды к злату не имея,
К себе не кличу Асмодея,
Кому пожертвовал душой
За деньги древний Громобой.

Узнайте: ласковый бесенок
Меня младенцем навешал
И колыбель мою качал
Под шепот легких побасенок...²³²

И далее откровения «бесенка» противопоставляются той «свободе глупости и зла», которую поэт видит в окружающем его «свете»... Лирические признания Боратынского опирались на художественную логику *сказки* — и покоились на многочисленных «сказочных» образах, введенных в его «шалость» поэтом: «сивка-бурка», «шапка-невидимка», «коврик-самолет», «жар-птица» и т. д. Эта «сказочная» логика предполагала и несколько снисходительное отношение к исходному образу — бесенка...

С конца 1820-х годов мотивы «бесовщины» активно использует П. А. Вяземский в цикле своих иронических стихотворных «путешествий», которые были уже непосредственно связаны с замыслом пушкинских «Бесов»²³³. В них многочисленные бесы дали возможность иронических художественных сопоставлений, типа:

И всё, что небо обрекло
На сон вещественная смерти,
Движеньем облакают черти
Страдальцу горькому назло.
Подушки, отдыха приюты,
Неугомонную возней
Скользят, вертятся под тобой,
Как будто в них бесенок лютой,
Иль шерстью с зверя царства тьмы
Набил их адский пересмешник,
И, разорвав свой саван, грешник
Дал ведьмам наволки взаймы...

В стихотворном цикле Вяземского «Зимние карикатуры» (1828), посвященном шутливому описанию «зимней поездки в степных губерниях», подобные «бесовские» мотивы становятся определяющими. Вот описание метели, внешне напоминающее пушкинское, но усиленное дополнительным пафосом внутренней иронии:

Снег сверху бьет, снег веет снизу,
Нет воздуха, небес, земли;
На землю облака сошли,
На день насунув ночи ризу.

Появление среди такой метели лешего — дело совершенно естественное, даже вполне обыкновенное и обыденное:

Тут выскочит проказник леший,
Ему раздолье в кутерьме:
То огонек блеснет во тьме,
То перейдет дорогу пеший...²³⁴

На стихотворение «Бесы» Вяземский откликнулся стихотворением «Ещё тройка (“Тройка мчит-ся, тройка скачет...”» (1834), в котором те же разнообразные бесы являются как прямое следствие поэтического звона колокольчика:

По дороге голосисто
Раздается яркий звон,
То вдали отбрякнет чисто,
То застонет глухо он.
Словно леший ведьме вторит
И аукается с ней,

Иль русалка тараторит
В роще звучных камышей.
Русской степи, ночи темной
Поэтическая весть!
Много в ней и думы томной,
И раздолья много есть...²³⁵

Являющиеся у Вяземского «нечистые» (леший, ведьма, русалка и пр.), кажется, напоминают пушкинских бесов. Но есть два важных отличия.

В стихах Вяземского бесы не исполняют какого-либо значительного дела (один «аукается», другой «тараторит»). Они являются как будто «просто так»: то ли поугагать, то ли насмешить. Пушкинские бесы даже в вихре исполняют нужные и важные для них дела (похороны? свадьба?) — и не являются «просто так»...

В стихах Вяземского бесы не несут в себе никакой загадочности: во время метели леший выскакивает на дорогу — естественное дело!.. У Пушкина *кто-то* непонятный оказывается на дороге — и на вопрос, *кто там в поле?* — возникает единственный ответ: *кто их знает*... Бесы, становясь персонажами фантастического описания, не перестают осознаваться как собственно фантастические существа: *кто их знает*, есть они на самом деле или нет?.. В этом смысле Пушкин использует особый тип фантастического, когда грань между фантастикой и реальностью неотличима (это хорошо показал Ю. В. Манн на примере «Пиковой дамы»²³⁶). В «Бесах» любой эпизод можно истолковать и как отражение реального «присутствия» бе-

сов — и как субъективное «видение» путника.

Именно это создает особенный трагизм пушкинской интонации: Пушкин игнорирует логику *сказки* (согласно которой любой фантастический персонаж должен быть представлен как реальный и действующий наравне с человеком) — и представляет на ее место логику *обиходного отношения* славянина к нечистой силе: то ли эти самые «бесы» на самом деле есть, то ли это причудливые игры сознания, *кто их знает* — а на всякий случай лучше поберечься...

В. С. Непомнящий обратил внимание на то, как в черновиках «Бесов» прослеживается, что «в процессе писания стихи стремятся стать иными, чем были замыслены сначала». Это иное заключается как раз в последовательном освобождении Пушкина от деталей «сказки» и, соответственно, от сказочной логики. «Сначала, вероятно, мерещились какие-то вариации на темы народных поверий и сказочных мотивов: тут и “волчий глаз во тьме горит”, и бес-озорник, который, “кувыркаясь, толкает одичалого коня”, и “вьюга как бесенок плачет”; “аль мяукает котенок...”, “аль [Аленушку] сестру свою козленок призывает пред бедой...”»²³⁷. Всё это Пушкин убирает, оставляя, по существу, «оголенное» и освобожденное от деталей «сказки» повествование с открытым финалом. Психологически это очень точно — именно для создания колорита «страшного». Человек более всего пугается именно неизвестности и «открытости» — поэтому современникам автора «Пиковой дамы» хотелось узнать, спросить у него, существует

ли «на самом деле» тайна «трех карт» или она возникла лишь в горячем воображении Германа?.. Поэтому читателям «Бесов» тоже хочется ясности: действительно ли эти самые бесы сбивают путников с дороги, или это только так кажется вовлеченному в мятель путнику? Бесы так и остаются не до конца проясненными фантомами, и чем кончится это путешествие, *кто их знает...*

««Шалости» не вышло», — так констатировал свои наблюдения над текстом «Бесов» В. С. Непомнящий. Почему же? Шалость — это невинная шутка, проказа; и ничто в стихотворении Пушкина не противоречит этому странному подзаголовку.

Перед нами «шалость» уже с точки зрения представленного событийного ряда. Сначала ямщику, потом путнику «мерещатся» бесы. При этом ямщик видит беса-«игруна», который «играет», «дует, плюет», пытается «толкать» в овраг «одичалого коня» (но не столкнул!), оборачивается то «верстою небывалой», то «искрой малой»... Затем для ямщика этот бес «пропал» — но появился для путника; возникли «бесы разные» со своими «бесовскими» делами — и провоцируют «жалостливо» к ним, нечистым, относиться. Два несовместимых облика «бесов» так и остаются не совмещенными.

«Шалостью» стихотворение Пушкина остается и в собственно «пародическом» отношении, ибо внутренне оно не утрачивает пародийности (в широком смысле) по отношению к ситуации «Светланы». Светлое и активно-радостное чувство баллады Жуковского должно быть опровергнуто чем-то противоположным. Прозрачная ясность содер-

жания «Светланы», ее завершенность — подвергается «пародическому» испытанию незаконченностью. Сам стих «Бесов» — четырехстопный хорей — напоминает стиховой рисунок Жуковского (особенно в лирических его стихотворениях типа «Пловец», «Элизиум», «Рай», «Утешение», «Жизнь», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель»), — но контрастирует с содержанием, заключенным в этот рисунок.

Это несомненная «шалость» и в собственно жанровом отношении: «Бесы» непохожи ни на балладу, ни на «не-балладу». Если соотнести его с жанровой системой русского фольклора, то перед нами некое *заклинание, заговор*. Механический «шаманский» ритм, усиленный прямыми повторами и параллельными конструкциями чуть ли не в каждом стихе («Мчатся тучи, вьются тучи...», «Мутно небо, ночь мутна...», «Еду, еду в чистом поле...», «Страшно, страшно поневоле...» — это только в первой строфе!) нагнетает некую неестественность — и вполне соответствует смысловому заданию: кажется, что путник, герой стихотворения «заклинает» себя от нечистой силы. А если учесть, что признаки «заклинания» опрокинуты все-таки на балладу, — то чем не «шалость»!

И в отношении символического подтекста перед нами — «шалость». Этот символический подтекст интерпретировался, как мы помним двояко: либо в проекции на биографию самого Пушкина (тогда «бесы» ассоциировались с той семейной ситуацией, в которую поэт попадал после женитьбы на Гончаровой), либо в проекции на об-

шественную жизнь николаевской России (тогда акцент делался на стих «Сбились мы. Что делать нам!», и возникало сопоставление с фразой из письма к Пушкину П. Я. Чаадаева от марта-апреля 1829 г.: «Я убежден, что вы можете принести бесконечную пользу несчастной, сбившейся с пути России» (XIV, 394). Последующие интерпретации в этом направлении были весьма широки, вплоть до сближения упомянутой автором «безобразности» и интерпретаторской «безобразности» пушкинских бесов²³⁸ (хотя бесы, как указывалось выше, по определению не могут быть «безобразны»).

Нам представляется, что этот символический контекст «Бесов» тоже по-своему «шаловлив». Бесы как люди — и поэту (в финале стихотворения) их попросту *жалко*. Жалко безобразных, перепутавшихся в мятели, сбившихся со своего пути, собравшихся «среди белеющих равнин» этих «нечистых», но по-своему трогательных фантомов. Жалко — хотя, казалось бы, это чувство в отношении к бесам должно быть чуждо православному христианину...

Жалко именно потому, что «бесовские» невзгоды так естественно связаны с невздами окружающих людей, по большому счету независимых ни от семейных, ни от общественных проблем. Их «гонят» куда-то, они «жалобно поют», воют — и летят наперекор естественному смыслу их «бесовского» бытия. Вот и всё — но в этом слышится неизбывная тоска, которую, как в любом символе, трудно дешифровать простым усилием рассудка. Тоска, которая, в сущности, открывает бесконеч-

ную смысловую перспективу.

Нам представляется особенно значимым сопоставление «Бесов» и «Зимнего вечера», возникающее при изучении творческой эволюции Пушкина. Эти лирические шедевры могут быть сопоставлены и по размеру (не просто четырехстопный хорей, но усиленный намеренной монотонностью звучания), и даже по наличию «демонологических» образов (в «Зимнем вечере» это *буря*, прямо сопоставимая с «Бурей Великой» народных поверий). А главное — по символической основе, явленной в характерном, дважды повторенном, призыве:

Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей. (II, 440)

А ведь ни в том, ни в другом стихотворении *горя*-то, собственно, никакого и нет, только мятель, окружающая в одном случае «ветхую лачужку», в другом — едущую «тройку». «Лачужка» стоит (и устоит!) под натиском бури; «тройка» продолжает «нестись» (и доедет, несмотря на «вьюгу»!).

А сердце все равно надывается...

«Топот бледного коня...»

Исследователи уже обращали внимание на знаменательную стилевую переключку в двух разновременных письмах Пушкина, отделенных друг от друга почти десятилетием:

Пушкин — А. И. Тургеневу, 7 мая 1821, Кишинев:
«В руце Твои предаюся, Отче! вы, который сбли-

жены с жителями Каменного острова, не можете ли вы меня вытребовать на несколько дней (однакож не более) с моего острова Пафмоса? я привезу вам за то сочинение во вкусе Апокалипсиса и посвящу вам, христоролюбивому пастырю поэтического нашего стада...» (XIII, 29)

Пушкин — М. П. Погодину, начало ноября 1830, Болдино: «Посылаю вам из моего Пафмоса Апокалиптическую песнь. Напечатайте где хотите, хоть в Ведомостях — но прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять *никому* моего имени» (XIV, 121—122).

Подобный синхронный перифраз — весьма редкий случай в пушкинской эпистолярной литературе. Остров Патмос (Пафмос) в Евангелии — место заключения Иоанна Богослова, место создания знаменитого новозаветного текста «Откровение Иисуса Христа, которое дал ему Бог, чтобы показать рабам Своим, чему надлежит быть вскоре», который обыкновенно именуется Апокалипсис и завершает текст канонического Нового Завета. Более того, буквальное повторение Пушкиным в 1830 году фразы о Патмосе и некоем «апокалипсическом» сочинении — это, скорее всего, автореминисценция: оказавшийся в болдинском «заточении» поэт иногда возвращался в своих размышлениях «к началу жизни молодой» — ко времени своей южной ссылки.

В обоих эпистолярных упоминаниях «Пафмос» мотивирован биографически: в первом случае он связывается с невольным пребыванием в Кишиневе, во втором — в Болдине. В обоих случаях это

упоминание предполагает, что поэта посетило некое «откровение», результатом которого явилась «апокалипсическая песнь» и «сочинение во вкусе Апокалипсиса».

Во втором письме этим перифразом названо, несомненно, стихотворение «Герой», и такому называнию, казалось бы, есть все основания. Предмет стихотворения — смертельная болезнь и «герой», эту болезнь преодолевающий, дата под ним — «29 сентября 1830. Москва» (III, 253) — день приезда Николая I в холерную Москву и т. п.

Комментируя первое письмо, Б. Л. Модзалевский «сочинением во вкусе Апокалипсиса» назвал поэму «Гавриилиада»²³⁹, которую сам Пушкин, посылая в 1822 году П. А. Вяземскому, поименовал «поэмой в мистическом роде» (XIII, 44). И тот, и другой перифразы (да еще на фоне приведенной выше неожиданной параллели двух писем), примененные к «Гавриилиаде», кажутся, по меньшей мере, странными. Фривольная история, пародийно и насмешливо отражающая мотив Благовещения, не очень вяжется ни с Апокалипсисом, ни с мистикой.

Существует несколько интерпретаций стихотворения «Герой» как «апокалипсической песни»²⁴⁰. В последней по времени обширной статье Н. Н.²⁴¹, где представлена попытка модного ныне истолкования Пушкина как благочестивого христианина, поклонника русской Церкви и митрополита Филарета (с гомилетическими опытами которого прямо связывается анализируемое стихотворение), отмеченная эпистолярная параллель тоже приве-

дена, — но о поэме «Гавриилиада» автор предпочел не упоминать вовсе...

В. С. Листов, тонко исследовавший миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина²⁴², поставил под сомнение комментарий Модзалевского и попытался доказать, что под «апокалипсическим сочинением» в первом из цитированных выше писем Пушкин разумел вовсе не «Гавриилиаду». Вкратце аргументы исследователя сводятся к следующему:

— «Мотивов благовещения и рождества, пародируемых в “Гавриилиаде”, нет ни в Евангелии от Иоанна, ни тем более в упоминаемом Пушкиным Апокалипсисе».

— «Сомнительна и возможность посвящения “Гавриилиады” А. И. Тургеневу», ибо корреспондент Пушкина был камергером и директором департамента духовных дел, умеренным либералом, которого подобное посвящение «подвергало бы опасности».

— Упомянутый Пушкиным «остров Пафмос» — это не что иное, как аналогия к «Каменному острову», помянутому выше. В Каменноостровском дворце часто проводил лето император Александр I; там же, вблизи царя, старались находиться и министры («жители Каменного острова»). Эта аналогия скрывала, по мнению В. С. Листова, ещё и исторический намек на цареубийство: император Домициан, сославший апостола Иоанна, боролся за власть с императором Веспасианом, своим отцом (отсюда параллель: «Александр I — Павел I»).

Исходя из этого, исследователь приходит к вы-

воду, что «ответить на вопрос, о каком “сочинении во вкусе Апокалипсиса” идет речь в письме 1821 г., пока не удастся. Не исключено, что это какое-то произведение, до нас не дошедшее, а то и вовсе не написанное...»²⁴³.

Система доказательств В. С. Листова — очень тонкая и изысканная — всё же не выглядит убедительной и даже несколько настораживает. В последнее время стало модным представлять Пушкина таким «всезнайкой», творцом-демиургом, ориентированным и во всемирной истории, и в сравнительной филологии, и в философских системах, способным моментально «выстроить» систему аллюзий и сложных намеков даже и в составе «мимоходом» брошенных фраз дружеского письма.

Думается, что на ситуацию этого письма необходимо смотреть проще. Его дата свидетельствует: прошел *ровно год* со времени высылки поэта из Петербурга; миновал тот срок ссылки, который был первоначально обещан Пушкину. Тот же Александр Тургенев сообщал, что желание Александра I, сообщенное им Н. М. Карамзину, состоит именно в высылке Пушкина *на год*²⁴⁴. Сейчас, в Кишиневе, поэт напоминает своему влиятельному старшему товарищу: «обещанный» год истек! Ему было обещано: «однакож не более» — именно такой «двойной» смысл получает заключенная в скобках фраза: бессмысленно из-за «нескольких дней» пребывания в Петербурге совершать путешествие через пол-России!

К А. И. Тургеневу Пушкин обращается в данном случае даже не как к камергеру и директору

департамента, а как к признанному «неформальному» главе литературного общества «Арзамас» — «христолюбивому пастырю поэтического нашего стада». Большинство членов «рассеянного» общества жили в Петербурге, и тот же Тургенев неоднократно сокрушался об этом «рассеянии». Показательно, что Пушкин пишет свое письмо в «стиле», приятном для его корреспондента — на специфическом «арзамасском наречии»²⁴⁵, которое отнюдь не чуждалось ни шуточного использования библеизмов и библейских реалий, ни подобных «крамольных» сопоставлений — они прямо входили в культуру «арзамасского» общения, ориентированного на деизм и на «вольтерьянское» остроумие. Конечно же, Пушкин несколько не думал «всерьез» посвящать свою пародийную поэму Тургеневу: в пределах «арзамасского наречия» такие обещания «посвящений» были расхожими словесными тирадами, не более того.

Кроме того, в данном случае мы всё-таки не должны, как предлагает В. С. Листов, оставлять «клеточку 1821 года» незаполненной. Если не «Гавриилиада» — то что?

В системе литературных ценностей «Арзамаса» истинно значимой была отнюдь не «безделка», а непременно произведение большой формы — исходная поэма, неосуществленный предмет мечтаний Жуковского и Батюшкова, реализованный «победителем-учеником» Пушкиным²⁴⁶. Адресат письма — Тургенев — в 1818—1820 гг. активно интересовался ходом работы над «Русланом и Людмилой», способствовал скорейшему появлению

поэмы в печати и вообще стал одним из преданных «друзей Людмилы и Руслана». Если бы возвращение Пушкина в Петербург в 1821 году состоялось, то он должен был бы представить Тургеневу именно поэму, причем, не поэму «Кавказский пленник», далекую и от Библии, и от эстетических устремлений «Арзамаса». К поэме «Руслан и Людмила» оказалась близка именно «Гавриилиада». «Она разрабатывает те же фривольно-эротические мотивы в тоне той же игривой, легкой болтовни. В ней так же используются сверхъестественные, мифологические образы, приводимые в движение проказливым божком любви, которые интерпретируются таким образом, что теряют свой серьезный, таинственно-чудесный характер, наполняясь обыденными чертами хорошо всем известных персонажей реального мира. Только в «Руслане и Людмиле» использовалась мифология языческой сказки, а здесь библейская и евангельская мифология. Поскольку шуточной обработке подвергается евангельский миф о чудесном зачатии девой Марией от святого духа, являющийся догматом церкви и предметом веры для объединяемых ею христиан, — шутка превращается в издевку над религией, в кощунство, и шалость становится озорством»²⁴⁷.

Но это «озорство» в дружеской атмосфере начала 1820-х гг. отнюдь не воспринималась как «невозможное». «Гавриилиада», в сущности, не очень выделялась из круга «арзамасской» пародийности и в глазах «фрондирующего» кружка столичной молодежи не казалась «кощунственной». Вяземский, получивший в конце 1822 г. список «Гаври-

илиады», назвал ее «прекрасной шалостью» и процитировал ее в письме к тому же Тургеневу, что не вызвало в последнем никакого ужаса...²⁴⁸ Слова же Пушкина (в письме к Вяземскому) по поводу «поэмы в мистическом роде»: «я стал придворным», — связаны с тем, что в начале 1820-х гг. и сам Александр I, и близкие к нему придворные (особенно министр народного просвещения А. Н. Голицын) предались религиозному мистицизму. Еще П. В. Анненков отмечал, что «Гавриилиада» явилась «ответом на корыстное ханжество клерикальной партии»²⁴⁹. В интересующем нас письме к Тургеневу Пушкин упоминает о своем «апокалипсическом» сочинении сразу после упоминания «жителей Каменного острова» — Александра I и его министров... Так что Б. Л. Модзалевский, указав на «Гавриилиаду», был все-таки прав.

Однако В. С. Листов справедливо подметил, что в Апокалипсисе нет мотивов Благовещения, а в «Гавриилиаде» (названной «сочинением *во вкусе* Апокалипсиса») нет апокалипсических мотивов... Но к этому видимому противоречию мы должны подходить не столько с «богословской», сколько с исторической точки зрения.

XX век выработал устойчивое и, в целом, светское представление об Апокалипсисе: «Христианская церковная книга ... содержащая пророчества о конце мира»²⁵⁰. В пушкинскую эпоху Апокалипсис отнюдь не ассоциировался с чем-то страшным и ужасным. Даже в конце века, в популярной «Библейской энциклопедии» архимандрита Никифора его содержание истолковывалось так: «В один воскресный день Иоанн был в духе, и в этом

сверхъестественном состоянии тайновидения явился ему Господь Иисус Христос и повелел описать для семи малоазийских церквей представляющиеся видения, открыл ему будущую судьбу христианской церкви в различных символических образах. Цель откровения — утешить верующих среди гонений и рассеять заботливые описания их на счет будущности христианства ... Предмет его — брань змия, древнего искусителя, с Агнцем-искупителем, полная, окончательная победа Агнца и будущее обновление всего мира»²⁵¹. Перед нами — простой пересказ Апокалипсиса без привнесения в него дополнительных культурных смыслов. Места для «конца мира» в этом представлении не оказывается...

«Кошунственным» в упоминании острова Патмоса в письмах Пушкина было разве что некое отождествление себя с апостолом (именно поэтому в 1855 года цензура долго не пропускала к печати приведенное выше второе письмо²⁵², убоявшись прямого отождествления лирического стихотворения и новозаветного текста). В самом деле, Пушкин ведь тоже мог в один прекрасный день проснуться «в духе» (именно так он истолковывал сверхъестественное состояние вдохновения) и предстать носителем какого-то высшего откровения... И, соответственно, записать «Гавриилиаду».

«Гавриилиада» была далеко не первым образцом пушкинского «апокалипсического кошунства»: ироническое отношение к новозаветному тексту было спровоцировано и литературной, и бытовой атмосферой его воспитания. Вот показательный в этом отношении пример.

В 1815 г. Пушкин-лицеист пишет сатиру «Тень Фон-Визина». В состав этой сатиры была включена пародия на державинский «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» (СПб., 1813). Как отмечено в последнем академическом комментарии к лицейским стихотворениям Пушкина, пародист почти не изменил текста Державина: он лишь намеренно хаотически соединил содержащиеся там стихи.

Пародия Пушкина

Стихи
из «Гимна» Державина

Открылась тайн священных дверь!..

Открылась тайн священных дверь (21)

Из бездн исходит Люцифер

Иshed из бездн огромный зверь (22)

В плоти седьмглавый Люцифер (326)

Смиренный, но челоперунный

Смиренный, кроткий, но челоперунный(36)

Наполеон! Наполеон!

Наполеон! Наполеон! (246)

Париж, и новый Вавилон,

О новый Вавилон, Париж! (363)

И кроткий агнец белорунный,

А только агнец белорунный, (35)

Превосходясь, как дивий Гог,

Превозносясь, как некий дивий Гог, (71)

Упал, как дух Сатанаила,

Упал в душе своей, как дух Сатанаила, (407)

Исчезла демонская сила!..

Упала демонская сила! (339)

Благословен господь наш Бог!

Благословен господь наш Бог! (1)²⁵³

Между тем, сам «исходный» текст пародии — державинский «Гимн...» — был построен как аллюзия апокалипсических мотивов, опрокинутых на реалии 1812 года. Множество стихов Державин снабдил подстрочными примечаниями из Библии (преимущественно из Апокалипсиса), приводя соответствующие стихи типа: «Зверь исходит от бездны (Апокалипсис, гл. 11, ст. 7 и гл. 13, ст. 1)», «Змей с агнцем брань сотворит, и агнец победит его (Апокалипсис, гл. 17, ст. 14)» и т. д., объяснив, кто таков Аввадон, Сатанаил, Гог... К стиху о Наполеоне («Таинствен — числ зверь») Державин даже привел математический расчет того, что имя Наполеона — это и есть «число зверино 666» (причем, для верности, этот расчет давался в двух вариантах!)²⁵⁴.

Примечательно, что Пушкин для своей пародии отобрал из огромного державинского текста преимущественно те стихи, которые снабжены «апокалипсическими» примечаниями. Получившийся в результате этой операции коллаж демонстрировал всю абсурдность подобного замысла, родившегося в голове престарелого поэта... Апокалипсис воспринимается при этом как собрание «темных» и вполне бессмысленных символов — «откровение», которое тем «откровеннее», чем непонятнее...

Это восприятие сохранилось у Пушкина и позднее. В 1835 г. в записях «разговоров» Н. К. Загряжской, он приводит ее остроту по поводу Жильберта Ромма, члена французского Конвента: «... это была крепкая голова, большой мастер на вся-

кие рассуждения; у него сам *Апокалипсис* стал бы вам ясным» (XII, 174; перев. XII, 478). Представление об изначальной «туманности» новозаветного откровения было частью восприятия Библии светской культурой пушкинской эпохи.

«Апокалиптическое сочинение» в пушкинском восприятии — это прежде всего то сочинение, идеология которого восстанавливается на пересечении сложных смыслов, связанных с «таинственным» ощущением «откровения». В том же «Герое» разные исследователи находят и аллюзии, построенные на реминисценциях из четвертого Евангелия и Апостольских деяний, и новое решение темы Наполеона, и идею «нас возвышающего обмана», и новое отношение к Николаю I, приехавшему в холерную Москву, и ответ на речь Филарета... Каждая из возможностей рассмотрения этого стихотворения предполагает новое прочтение его, но отнюдь не исчерпывает глубинного символического смысла.

«Гавриилиада» названа произведением «*во вкусе* Апокалипсиса» — и это определение тоже, в сущности, очень точно, несмотря на то, что в Апокалипсисе нет мотивов Благовещения. Как и Апокалипсис, она представляет новое «откровение» об известных вещах. Еще В. Ф. Ходасевич, рассматривавший пушкинскую поэму как дань настроением Ренессанса и сравнивший ее с живописью П. Веронезе, отметил в ней прежде всего «языческую радость, любование “бесовскою” прелестью мира, внесение в разработку библейских и евангельских тем»²⁵⁵. Пушкин, травестируя евангельс-

кий сюжет в духе французской поэзии, действительно создавал сочинение «во вкусе Апокалипсиса»: он рисовал как бы новое «откровение», ориентированное на «откровения» прежние, но уточняющие их. В этом он, как и апостол Иоанн, должен был апеллировать к «голосу свыше», особым образом санкционировавшему тот «обман», который противопоставлялся «тьме низких истин».

В этом смысле Апокалипсис был для Пушкина еще и образцом *литературной смелости*, которая не боится ни видимого «кошунства», ни возможностей двойного, тройного и т. д. толкования единого текста. Особенно интересен здесь апокалипсический образ, сохранившийся в черновиках «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Черновик этих стихов создавался практически одновременно с «Героем» — осенью 1830 г. в Болдино; при подготовке их к печати, Пушкин значительно сократил болдинский черновик и убрал, в частности, открытый «апокалипсический» мотив. Вот окончательный пушкинский текст:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?

От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...
(III, 250)

Хаос бессонных впечатлений передан поэтом во вполне, кажется, «хаотических» бытовых образах: «мрак и сон», «ход часов», «скучный шопот», «мышья беготня», «бабье лепетанье»... Но эти бытовые образы реализуются в неожиданных соединениях: не просто «бабье лепетанье», но «*Парки* бабье лепетанье», — «бабы» воспринимаются в контексте «богинь судьбы» из греческой мифологии и русской поэтической традиции (ср. у Батюшкова: «Когда же Парки тощи / Нить жизни допрядут...»). Не просто «мышья беготня», но «*жизни* мышья беготня», выводящая рядовое наблюдение на иной уровень «откровения» — на вечные понятия: укоризна, ропот, зов, пророчество и, наконец, *смысл жизни*²⁵⁶...

В черновиках стихотворения была деталь, которая очевидно укрупняла этот перечислительный «бессонный» план:

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня
*

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья беготня
(III, 860)

«Топот бледного коня» — это воспоминание знаменитого апокалипсического образа: «И когда Он снял четвертую печать, я слышал голос четвертого животного, говорящий: иди и смотри. И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя “смерть”, и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли — умершвлять мечом и голодом, и мором, и зверями земными» (*Откр.*, 7—8).

Но этот евангельский образ смерти воспринят, собственно, по-пушкински. В Библии конь и всадник — очень частые образы, — но образы прежде всего *зрительные*. В книге пророка Захария представлены четыре основные масти коней: рыжие, пегие, белые и вороные (*Зах.*, 1, 8, У1, 2—6); в Песни Песней возлюбленная сравнивается с грациозной кобылицей (*Пес. Пес.*, 1, 8); в книге Иова конь описывается как символ красоты, силы, смелости (*Иов*, XXXIX, 19—25). Пушкин, напротив, часто выделял именно *звуковые* ассоциации, связанные с конем: *ржание* («Что ты ржешь, мой конь ретивый?..») и особенно *топот* («конский топ»), причем, последний воспринимался им как некое предвещание, динамически — звуковая картина будущего: «И где опустишь ты копыта?»; «За ним повсюду всадник медный / С тяжелым топотом скакал...»

Именно «топот» отделяет пушкинского «бледного» коня от апокалипсического. Конский топот не мог быть слышен Иоанну: по условиям его «откровения», видение исходит с небес и являет ряд лишь *зрительных*, «неозвученных» картин. По ус-

ловиям пушкинского «откровения», оно возникает ночью и опирается лишь на *звуковые* образы: ход часов, мышья беготня, скучный шепот и т. п. Указание «бледного коня» не противоречит этому условию: в отличие от трех других «апокалипсических» коней («конь белый», «конь рыжий», «конь вороной») образ смерти как бы не имеет «масти»... Он оказывается неизмеримо величественнее, чем номинация жизни, а видения «бессонницы» прямо указывают на возможность символического истолкования: тут возникает и «тайный шепот», «вечный шепот» (III, 860, в окончательном варианте: «скучный шепот»), и «вечности бессмертной трепет», и «Парки-пророчицы...»

Однако все эти высокие детали, присутствовавшие в «болдинском» черновике, Пушкин предпочел в окончательной редакции снять, оставив лишь оценочные «кочки» житейского хаоса, в пределах которого человеку надлежит искать смысл жизни. Ушла из стихотворения и апокалипсическая реминисценция — ушла именно потому, что Пушкин поставил *собственную* «апокалипсическую» задачу: дать не литературное, а «бытовое» («ночное») откровение, не соотносимое напрямую со знаменитыми образцами этого ряда и не дающее навязчивых аналогий. Осторожно введенный апокалипсический мотив был столь же осторожно снят — именно как «чужое слово», «чужой образ», оставшись одной из возможностей использования Пушкиным евангельского текста.

Знаменитый образ «бледного коня», представ-

ленный в прямой соотнесенности с авторской мыслью, стал сначала двигателем собственно авторских «откровений», а потом оказался лишним в структуре целого. Выстраивая это целое, Пушкин убрал собственно *источник* размышлений — тот евангельский сигнал, который оказался ненужным в системе «равнозначительных» сигналов другого ряда. С точки зрения церковной этики Пушкин совершил некое «кошунство», ибо таким образом он воспринимал себя самого и апостола Иоанна как творцов *равноправных* «откровений». Убирая обязательную библейскую ссылку («ибо сказано...»), он убирал и собственную «вторичность».

Подобного рода «кошунство» отразилось, между прочим, и в стихах «каменноостровского» цикла. Оно составило неотъемлемую собственно пушкинскую позицию, в данностях которой причудливо соединялись самые разные возможности. В не столь давнее время исследователи пытались улучшить Пушкина, отыскивая в его творчестве черты «несомненного атеизма»; сейчас же пытаются представить поэта столь же «несомненным» православным человеком. В обоих случаях его творческие поиски «загоняются» в пределы какой-то одной возможности. А это, по большому счету, не имеет научного смысла.

«КАК С ДРЕВА СОРВАЛСЯ...»

Рассматривая историю интерпретаций в «советскую эпоху» хрестоматийных пушкинских текстов, Е. Г. Эткинд приходит к парадоксальному выводу: «Мы прошли путь от социальности, переходившей в абсурд, через историко-стилистическую интерпретацию текста до другой, противоположной предельности, в которой исчезли последние следы литературно-языковой материи. В то же время это и путь от преувеличенного рационализма до столь же преувеличенной иррациональности; от желания всё до конца понять и истолковать — до намерения всё только угадать, иначе — до сакрально-молитвенного преклонения». Это парадоксальное движение интерпретаторских установок объясняется, по мнению исследователя, весьма просто: «русские — советские — литературоведы всякий раз всеми силами стремились приспособиться к господствовавшей в данный исторический момент идеологической системе»²⁵⁷: что ж делать, если эта система в недавний момент совершила немислимый пируэт в обратную сторону?

Модную нынче проблему «Пушкин и христианство» сплошь и рядом пытаются истолковывать как проблему не столько литературоведческую, сколько «провиденциальную», определяющую национальное движение на современном этапе. Путь рассуждений тут несложен. В пушкинские времена «вехи Священной истории, евангельские события, выражения, формулы и образы Ветхого и Нового Заветов, слова псалмов и посланий, Деяний апостолов и Апокалипсиса, православных молитв и литургического обихода — всё это входило в язык русской культуры, в наш духовный состав с тою же необходимостью и естественностью, как кислород в состав воздуха». В XX веке эти «вехи» оказались «вырванными», нация устремилась по пути «самоотрицания», — а «возрождение» оказалось возможным именно «под знаком» Пушкина, ибо именно Пушкину «было дано *чувствовать и мыслить по-христиански*», восстанавливая «не только букву христианства, но прежде всего его дух»²⁵⁸... Не отрицая общей публицистической направленности подобных пассажей, все же хотелось бы отметить, что Пушкина вряд ли стоит рассматривать таким «универсальным» христианином — во всём, даже и в обращениях к религии, он предпочитал прежде всего оставаться Пушкиным и частенько шел не только в унисон с «духовной» традицией, но и прямо наперекор ей.

В декабре 1834 г. Пушкин записал в дневнике литературную новость:

«Ценсор Никитенко на обахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в Биб-

л<иотеке> Смирдина перевод оды В. Юго, в которой находится следующая глубокая мысль: Если бы я был бы Богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены или Хлои. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. — Отселе буря. Крылов сказал очень хорошо:

Мой друг! когда бы был ты Бог,
То глупости такой сказать бы ты не мог.

Это всё равно, заметил он мне, что я бы написал: когда б я был Архиерей, то пошел бы во всем облачении плясать французский кадрили. А всё виноват Глинка (Феодор). После его ухарского псалма, где он заставил Бога говорить языком Дениса Давыдова, цензор подумал, что *Он* пустился во всё тяжкое...

Псалом Глинки уморительно смешон» (XII, 335).

Пушкинская запись точно передает события: о них подробно рассказывает в своем дневнике сам «пострадавший» цензор А. В. Никитенко (приводя и злополучное стихотворение В. Гюго «Красавице» в переводе М. Д. Деларю)²⁵⁹. Но особенно показателен его отзыв о традиции переложений псалмов — здесь Пушкин фактически соглашается с И. А. Крыловым в оценке «ухарского» и «уморительно смешного» псалма Ф. Н. Глинки. Причем, и Пушкин, и Крылов имеют в виду не столько конкретное стихотворение Глинки «Слова Адонаи к мечу (из Исаии)» (1832), сколько общую линию новой «духовной поэзии», творчеством Глинки представленную.

Священное Писание искони представало для поэта пушкинской эпохи своеобразным арсеналом «вечных» образов и художественных средств, уже несущих на себе помету «высокого стиля». В ту же эпоху «духовная поэзия» предстала специфическим литературным направлением — «это принцип некоторых младших, которые держатся за старинность и духовность как за самостоятельность и противодействие»²⁶⁰. Поэтому не случайно уже через год после гибели Пушкина появилась статья Н. А. Полевого «О духовной поэзии»²⁶¹, в которой отвергался именно *принцип* — возможность «осовремененного» использования библейских образов. Новейшая «светско-духовная» традиция литературного переосмысления священных мотивов неприемлема, по мнению Полевого, уже потому, что современный человек не обладает теми внутренними ресурсами человека древнего, которые позволили бы его поэтическим устремлениям легко и свободно вылиться именно в *духовную* песнь: «Ошибки так называемой духовной поэзии доныне состояли в том, что поэзия эта не постигает простоты форм христианства, что она искала ученых искусственных образов для своих созданий»²⁶². Об этом же, в сущности, писал десятилетием раньше и Пушкин: «духовная поэзия» приобретала в его размышлениях характер некоей «вторичности» и даже «дополнительности» по отношению к истинной поэзии.

Так, Пушкин указывал на то, что в системе увлечений Ломоносова поэзия была «чаще должностным упражнением», что определило, в част-

ности, и ее жанровую специфику: «Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения. Слог его, ровный, цветущий и живописный, заемлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния его с языком простонародным. *Вот почему переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения*» (XI, 33; курсив наш — В. К.). Переложения псалмов остаются в данном случае «вечными памятниками русской словесности» и основой для изучения русского языка — «но странно жаловаться, что светские люди не читают Ломоносова»... (XI, 33). Признавая безусловное эстетическое значение священных текстов, Пушкин как поэт, однако, предпочитал оставаться на некотором «отдалении» от них.

В этом смысле особенно показательно отношение Пушкина к Псалтири, традиционно считавшейся «вечным источником поэзии» (XI, 271). В России еще Симеон Полоцкий переложил силлабическими стихами всю Псалтирь; В. К. Тредиаковский также перевел стихами все псалмы, хотя издано из них лишь десять текстов. Ломоносов, еще в детстве читавший переводы Полоцкого, переложил стихами несколько псалмов; Сумароков переложил всю Псалтирь; за ними идут и Державин, и Н. П. Николев, и многие другие. При этом каждый поэт истолковывал ветхозаветную книгу священных песен в духе своего мировоззрения и своей поэтики. Известны «подражания» некоторым

псалмам И. А. Крылова, собеседника Пушкина, иронически отозвавшегося об «Опытах Священной поэзии» Федора Глинки... Среди друзей Пушкина, не чуждых этого жанра, находим и Жуковского, и Дельвига, и Языкова...

И. Ю. Юрьева, специально исследовавшая отражения Псалтири в творчестве Пушкина, насчитала полтора десятка стихотворных текстов, в которых использованы мотивы и образы псалмов²⁶³. Ни один из этих текстов не несет в себе даже намека на то, что он специально направлен на *переложение* какого-либо фрагмента из Псалтири — их использование Пушкиным было весьма осторожным и многосмысленным.

Наиболее простое из обращений к Псалтыри — прямое *называние* какого-то известного псалма. Так, в черновой редакции второй главы «Онегина», рассказывая о воспитательных устремлениях няни сестер Лариных, Фадеевны, автор упоминает, что она «Помилуй мя читать учила...» (VI, 288). Имеется в виду знаменитый «покаянный» 50-й псалом: «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей...» — упоминание его оказывается простым указанием на особое распространение этого псалма в народе, на использование его в качестве молитвы.

Другой тип такого рода аллюзий — «расширенное» использование библейских образов. Так, В. С. Листов подметил, что заключительные стихи последней строфы главы «Странствие» (не включенные в окончательный текст «Онегина»): «Там ветру в даль на темну ель / Повесил звонкую сви-

рель» (VI, 506) — заключают в себе не только напоминание об известном эллинистическом мифе об эоловой золотой арфе, поющей от дуновения ветра, но и отсылку к известному 136-му псалму («При реках Вавилонских...»), в котором певцы-пленники оставляют свои арфы на вербах в обетованной земле. При этом Пушкин сохранил свободную ориентацию собственного текста: он равно связан и с античным мифом, и с христианским текстом. «Гора, где повешена свирель, может тяготеть к образу эоловой арфы. А может быть осознана и как священный холм, вспоминаемый в некоем пленении, сходном с вавилонским. Обстоятельства “северного уезда”, в который ссыльный Пушкин приезжает в 1824 г., дают материал для осторожных параллелей»²⁶⁴. При этом не исключаются «параллели» как из «языческого», так и из «христианского» ряда.

Исследователи уже давно заметили, что в пушкинском цикле «Подражания Корану» (1824) воплотились не только собственно мотивы Корана (известного Пушкину по переводу М. Веревкина), но и мотивы библейских псалмов, и традиция русских переложений псалмов (Б. В. Томашевский определяет ее как «традицию русских “духовных од” XVIII в., представлявших собой в основном переложения псалмов»²⁶⁵). Один из текстов этого цикла — пятое подражание Корану («Земля недвижна — неба своды...»: II, 354—355) — представляет собою, в сущности, прямое переложение 103-го псалма, с учетом его «ломоносовской» интерпретации²⁶⁶. Однако *целое* Пушкин предпочел, уже в

заглавии, прямо ориентировать на экзотический для его читателей *Коран* (а не на близкую к ним Библию, и тем более не на Псалтирь). Псалтирь был обиходным в ежедневном церковном служении — и это мешало восприятию его как «смелой поэзии» (II, 358). Для поэтического воссоздания собственной системы воззрений на мир и человека, Пушкину потребовалось «отдалиться» от необходимого церковного быта и уйти в экзотику «чужой» религии... Именно потому он и не пробовал прямо «перелагать» христианские псалмы.

При этом формы использования Псалтири у Пушкина были достаточно причудливы и прихотливы. Рассмотрим их на примере одного из самых «загадочных» его стихотворений последнего года — «(Подражание италиянскому)»:

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
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
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

(III, 418)

Это стихотворение в последние годы включают в так называемый «каменноостровский» цикл 1836 г., связанный с поэтическим воспоминанием о событиях Страстной недели²⁶⁷. Посвящено оно,

как явствует из содержания, наказанию Иуды Предателя и ориентировано на «четверг» Страстной недели, день предательства. Еще П. В. Анненков установил источник стихотворения — сонет об Иуде итальянского поэта-импровизатора Франческо Джанни («Sogna Iuda»); Б. Б. Томашевский считал, что этот сонет был известен Пушкину по французскому переводу Антони Дешана («Supplice de Judas dans l'enfer») ²⁶⁸ — но к обоим текстам Пушкин отнесся довольно свободно, прибавив ряд вполне оригинальных деталей.

В последнее время этот текст, в составе цикла, был детально проанализирован американским славистом Сергеем Давыдовым ²⁶⁹. Вполне принимая этот анализ, уточним ряд моментов, касающихся непосредственных «библейских» источников пушкинского стихотворения.

Ещё Д. Ф. Штраус отметил, что новозаветные рассказы о смерти Иуды Предателя изначально противоречивы. «По словам Матфея (27: 3—10), Иуда, узнав, что Иисус осужден (как будто он не мог предвидеть этого раньше), и раскаявшись, возвратил 30 сребреников первосвященникам, бросив их во храм и говоря: “Согрешил я, предав кровь невинную”. Затем Иуда “вышел (из храма), пошел и удавился” (от отчаяния), а первосвященники, взяв сребреники, не сочли возможным вложить их в церковную сокровищницу, так как эти деньги были “цена крови”, и потому купили на них землю горшечника для погребения странников, вследствие чего земля эта “до сего дня” называется “землей крови”. Но, по свидетельству ав-

тора Деяний апостолов (1: 16—20), где Петр говорит о кончине Иуды и о замещении его вакансии в апостольской коллегии, Иуда не вернул первосвященникам полученных им денег, но сам купил себе землю, а затем “низринулся” (случайно свалился) с высоты в глубокий овраг, вследствие чего “рассеклось чрево его и выпали все внутренности его”, а когда это сделалось известным всем жителям Иерусалима, земля эта названа была “землей крови” (Акелдама), т. е. землей, всосавшей в себя кровь предателя»²⁷⁰. Эта «двоякая легенда» о наказании предателя и «земле крови» выглядит противоречиво. Идет ли речь о самоубийстве Иуды — или просто о его неосторожности? Использовал ли предатель для себя те 30 сребреников, за которые предал Христа? Что, собственно, кроется за этим «наказанием»?

Отметим, что Пушкин уже первым стихом снимает (в отличие от Джанни — Дешана) видимое противоречие новозаветных версий: его «предатель ученик», как и в Деяниях апостолов, *сорвался* — но не с обрыва, а *с древа*, то есть, вероятно, после того, как «удавился»... Пушкина как будто не волнует возможность «раскаяния» Иуды — его интересуют дальнейшие события, в Священном Писании не отраженные.

Трагическая мистерия, развернутая здесь, значительно отличается от итальянского оригинала. «В отличие от Джанни и Дешана, у которых Иуда оставался трупом во время испытаний, Пушкин воскресил Иуду. Затем он заменил “железные вилы” (которых не было у Джанни) менее угро-

жающими и более привычными “рогами”. Пушкин также избавил Иуду от адского огня: вместо шипения мяса и костей в пушкинском аду раздастся смех, которого не было ни у Джанни, ни у Дешана. Ослабив пиротехнические эффекты в первых двух эпизодах, Пушкин значительно повышает жар в последнем. У Джанни и Дешана сатана просто целует Иуду, пушкинский же сатана “лобзанием насквозь прожигает уста” своего ученика»²⁷¹.

Но здесь есть и еще одно важное отличие. В итальянском подлиннике сатана просто «возвращает» Иуде поцелуй, которым тот предал Спасителя — то есть по-своему благодарит, награждает его за содеянное:

Poi fra le braccia si reco quel tristo,
E con la bocca fumigante e nera
Gli rese il bacio, ch'avea dato a Cristo.

(«И приняв несчастного в свои объятия, дымящимися, черными устами он возвратил ему поцелуй, данный им Христу»).

У Пушкина эта последняя сатанинская «награда» оказывается самым страшным, физически ощутимым наказанием, постигающим предателя:

И Сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

Сатана в лексике стихотворений «каменноостровского» цикла аналогичен Богу-отцу: тот в стихотворении «Отцы пустынноики и жены непороч-

ны...» назван «владыко дней моих...» — этот выступает как «проклятый владыко» и, соответственно, «князь тьмы» (а не «дней»). И тот и другой «владыко» выражают благодарность и награду своему верному слуге — но если «владыко дней» приносит в жизнь грешника «дух смирения, терпения, любви», то «проклятый владыко», даже и в порыве благодарности не умеет *не наказывать*... Поцелуй его — знак любви — как и поцелуй Иуды, оборачивается страданием ближнего.

Согласно Деяниям апостолов (1: 15—20), отцы церкви видели пророчество об Иуде Предателе в содержании 108-го псалма. К этому же псалму обращается и Пушкин, строя свою причудливую мистерию наказания «предателя ученика»:

«6. Поставь над ним грешника и диавол да станет одесную его.

7. Когда будет судиться он, да выйдет осужденным, и молитва его да будет во грех...»

Ведущий мотив этого псалма — мотив *дьявольского* суда, изначально противопоставленного суду *Божью*. «Одесную» грешника становится не ангел-хранитель, а «диавол»; а молитва оказывается не во искупление, а «во грех». Вся судьба предков и потомков предателя изначально оборачивается «беззаконием», которое убивает и самого его носителя:

«17. И возлюбил он проклятие, — и оно постигнет его, и не восхотел благословения, — и оно удалится от него. —

18. И облекся он проклятием, как одеждою, и оно вошло, как вода, в утробу его и, как елей, в кости его. —

19. Да будет оно ему, как одежда, в которую он одевается, и как пояс, которым он всегда опоясывается...»

В этой «наоборотной» логике сатанинского действия деяния, исходящие от Бога, приобретают противоположный смысл и вид — и эта противоположность в данном случае организует оксюморонную структуру пушкинской мистерии; оксюморонную не только в языке, но и в житейской логике. То, что происходит после смерти с «предателем учеником», — это, в сущности, действия, «наоборотные» таинствам воскресения, вознесения и преображения Господня. Всё стихотворение — это развернутое метафорическое отображение того состояния, когда *благословение* заменяется *проклятием*.

«Как с *древа* сорвался...» Никакого «древа», как мы помним, не было в евангельских источниках о смерти Иуды — в данном случае «древо» появляется в *pendant* тому «животворящу древу»: так именуется крест, на котором был распят Христос в «соседнем» стихотворении цикла «Мирская власть» («Когда великое свершалось торжество...»).

Иуда в пушкинском стихотворении не «вознесся», а «сорвался» — и далее был брошен вниз — «в гортань геенны гладной». *Низвержение* прямо противопоставлено *вознесению* — возникает тот «вертикальный» мир, в котором, согласно наивным христианским представлениям, по одной «вертикали» расположены и царство света, и противостоящее ему царство тьмы. Этому *низвержению* предшествует особого рода *воскрешение* пре-

дателя, при котором «дьявол» (противостоящий «ангелу-хранителю») «дхнул жизнь в него», но, несмотря на это, грешник так и остался «*труп живой*» — то есть некий «одушевленный» фантом... Этот фантом, избравший «проклятие», проходит по особому «ранжиру» персонажей, установленных в аду: от «дьявола» к «бесам», а от них к «проклятому владыке». От последнего — Сатаны — он и получает награду, оборачивающуюся ужасным наказанием и заключительным «преображением»: «труп живой» награждается знаком сатанинской «любви», «насквозь» прожженными устами...

Вся эта мистерия совершается в атмосфере общей радости и веселья: «там бесы, *радуясь и плеща...*», «прияли с хохотом...», «Сатана, привстав, с *веселием на лице...*». Но эта радость оказывается противоестественной: для тех же бесов гораздо естественнее оказывается существование с «визгом жалобным и воем» (как в стихотворении 1830 г.) безотносительно от того где они присутствуют: на похоронах «домового» или на свадьбе «ведьмы». «*Радуясь и плеща*» в «наоборотном» сатанинском мире означает нечто совсем иное. Атмосфера веселья вроде бы соответствует таинствам воскресения и вознесения, — но на фоне последней награды-наказания от «лика» Сатаны и заключительного упоминания «предательской ночи» Христа эта атмосфера оказывается как будто недействительной...

Организирующей поэтической доминантой этого стихотворения Пушкина оказывается, таким образом, именно 108-й псалом. Пушкин не использует ни цитат из этого псалма, ни каких-либо ал-

люзий из него — он лишь берет *логику* целого, применяя ее к иному сюжету. А сам сюжет (*подражание италиянскому*), будучи рассмотрен в этой измененной логике, по-иному представляет исходный источник и дает вполне оригинальную картину. Именно такое — не прямое и комплексное — отражение поэтики псалмов в стихотворениях Пушкина оказывается наиболее плодотворным и интересным для историко-литературного изучения.

«АРЗРУМ НАГОРНЫЙ...»

«Противоположность Востока и Запада, — отмечал П. М. Бицилли в одной из своих “евразийских” работ, — ходячая формула со времени еще Геродота. Под Востоком подразумевается Азия, под Западом — Европа, — части света, “два материка”, как уверяют гимназические учебники; “два культурных мира”, как выражаются философы истории: антагонизм раскрывается как “борьба начал” свободы и деспотизма, стремления вперед (“прогресса”) и косности и т. д. В разнообразных формах длится вечный конфликт, прообраз которого дан в столкновении Царя Царей с демократиями Эллады». ²⁷²

Политическая, историософская и культурологическая контраверза «Восток—Запад» стала своеобразным пробным камнем русской общественно-литературной и философской мысли 1830-х годов: именно ее, в разных нациях, использовали и «любомудры», и Чаадаев, и славянофилы, и радетели «официальной народности». Собственно, каждая из этих идеологических моделей предполагала противопоставление «православного» (и

одновременно «застывшего») Востока «цивилизованному» (и одновременно «еретическому») Западу, определение «начал» восточной и западной цивилизаций, проекцию «из прошлого» на будущие судьбы двух миров — Запада и Востока.

Не миновал этой бинарной оппозиции и Пушкин. Ключевым в этом отношении оказывается стихотворение, которое в исследованиях, ему посвященных, характеризуется как «неясное», «странное» и «загадочное». Приведем его целиком.

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,
Как змия спящего, раздавят
И прочь пойдут и так оставят.
Стамбул заснул перед бедой.
Стамбул отрекся от Пророка:
В нем правду древнего Востока
Лукавый Запад омрачил—
Стамбул для сладостей порока
Мольбе и сабле изменил.
Стамбул отвык от поту битвы
И пьет вино в часы молитвы.
Там веры чистый луч потух:
Там жены по базару ходят,
На перекрестки шлют старух,
А те мужчин в харемы вводят,
И спит подкупленный евнух.
Но не таков Арзрум нагорный,
Многодорожный наш Арзрум:
Не спим мы в роскоши позорной,
Не черплем чашей непокорной
В вине разврат, огонь и шум.
Постимся мы: струею трезвой
Одни фонтаны нас поят;

Толпой неистойой и резвой
Джигиты наши в бой летят.
Мы к женам, как орлы, ревнивы,
Харемы наши молчаливы,
Непроницаемы стоят.
Алла велик!
К нам из Стамбула
Пришел гонимый янычар —
Тогда нас буря долу гнула,
И пал неслыханный удар.
От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,
Скликая псов на праздник жирный,
Толпой ходили палачи;
Треща в объятиях пожаров,
Валились дома янычаров;
Окровавленные зубцы
Везде торчали; угли тлели;
На кольях скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернели.
Алла велик. — Тогда султан
Был духом гнева обуян. (III, 247—248)

Стихотворение было написано во время знаменитой Болдинской осени. На белой рукописи его—помета: «17 окт<ября> 1830 »; а ниже—загадочная сокращенная запись: «Предч. разб. ст.». Сама эта запись и возможности ее расшифровки стали предметом полемики американского слависта У. Викери и Р. Е. Терebeneиной.²⁷³

Впервые это стихотворение монографически изучал Н. И. Черняев. В его обширном этюде «Стамбул гяуры нынче славят...» исследуется преимущественно протеизм Пушкина, способного при-

нимать облик представителя чужого народа и предсказывать будущее. Поэт-де выдавал это стихотворение за перевод с турецкого, но никакой турецкий поэт «не написал бы ничего более турецкого и более восточного, чем “Стамбул гяуры нынче славят”. Каждый стих этого превосходного стихотворения проникнут чисто турецким религиозно-национальным фанатизмом, чисто турецкой гордостью, самоуверенностью, воинственностью, чувственностью и апатией. Каждый стих этого стихотворения носит отпечаток полусонной важности и неподвижности ума. Здесь уже нет и тени пламенной арабской фантазии: здесь мы имеем дело с духовным миром совсем иного закала, и как бесподобно передал поэт все самые, сокровенные помыслы завязтого турка, не тронутого европейской цивилизацией»²⁷⁴ Далее Н. И. Черняев представил обширный комментарий ко второй части «Стамбула...», посвященной бунту янычар и кровавому его подавлению в июне 1826 года султаном-преобразователем Махмудом II.

Подробный анализ «Стамбула...» дал Д. Д. Благой в лучшей своей книге «Социология творчества Пушкина». Он обратил преимущественное внимание на политическую подоплеку второй части, указав на «странное сближение»: «Бунт янычар произошел ровно через полгода после восстания декабристов—в ночь с 14 на 15 июня 1826 года. Мало того, самый ход этого бунта до поразительного напоминает выступление декабристов на Сенатской площади».²⁷⁵ Это обстоятельство позволило исследователю провести ряд параллелей и соот-

ветствий (в политике Махмуда II и Николая I, например), говорить о «тайнописи» Пушкина и т. д. Позже концепцию Д. Д. Благого поддержал (чуть более осторожно) Н. Я. Эйдельман²⁷⁶ и — еще более осторожно — М. И. Гиллельсон.²⁷⁷

Отдельные наблюдения Д. Д. Благого, действительно, точны и интересны (о них — ниже). Но в целом его рассуждения о пушкинской «тайнописи» не вполне корректны. Дело в том, что *первая* часть «Стамбула...» (до описания разгрома янычар) вошла в текст пятой главы «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года», была опубликована в I томе «Современника» и представлена там как «начало сатирической поэмы, сочиненной янычаром Амином-Оглу» (VIII, 478). Д. Д. Благой использовал атрибуты этого представления и контекст «Путешествия...» для доказательства политической силы *второй* части стихотворения, в публикацию не вошедшей и при жизни Пушкина читателю неизвестной.²⁷⁸ В конечном итоге, «декабристские» аллюзии «Стамбула...» оборачивались у Д. Д. Благого неправомерными подменами типа: «... весьма характерно и приписывание Пушкиным своих “сатирических” стихов именно янычару. Уцелевший в разгроме декабризма поэт-Арион не зря влагает их в уста гонимого янычара», уцелевшего в страшной катастрофе, постигшей его товарищей».²⁷⁹ Но никакого «гонимого янычара» в публикации «Современника» попросту не было...

В относительно недавнее время к монографическому исследованию «Стамбула...» обратился Д.И. Белкин. Он уточнил источники сведений

Пушкина о быте турецкой столицы, об обстоятельствах кровавого разгрома янычар (это журнальные материалы о Турции, затрагивавшие сходные темы и события, и ориентальная литература 30-х годов) и предположил, что «Стамбул...» — это начало большой «ориентальной» поэмы, которая не была продолжена потому, что Пушкин познакомился с сочинениями О. И. Сенковского «касательно Востока» (XII, 96) и решил не конкурировать с видным ориенталистом.²⁸⁰ Предположение это — не более чем гипотеза, весьма слабо аргументированная.

Поэтому, кажется, в анализе этого «загадочного» пушкинского стихотворения о «древнем Востоке» и «лукавом Западе» необходимо исходить из двух следующих посылок.

1. Существуют *два текста* этого стихотворения: «текст 1830 г.» (оставшийся в рукописи) и «текст 1836 г.» (ставший фрагментом прозаического «Путешествия в Арзрум...»). *Первый текст* двухчастен и включает развернутое сопоставление «разнузданного» Стамбула и «благочестивого» Арзрума, в контраст к которому дана картина подавления бунта арзрумских янычар. *Второй текст* содержит только первую часть и обозначен как сочинение мистифицированного турецкого поэта-янычара. Оба текста суть *вполне законченные произведения*: характерно, что в публикации Пушкин изменил финальные стихи первой части.

2. Это стихотворение не является ни откликом на текущие политические события (хотя бы и такие важные для Пушкина, как восстание декаб-

ристов), ни «кукишем в кармане» для николаевской цензуры. Его идеологический смысл непосредственно связан прежде всего с бинарной оппозицией Запада и Востока и поисками *места России* в этом соотношении.

Осознание контраверсы «Восток — Запад», проникая в русскую культуру пушкинского времени, неизбежно осложнялось вопросом: к какой из двух социокультурных моделей принадлежит Россия?

Собственно, на этот вопрос логически возможны только два варианта ответа:

— Россия суть восточное образование с тяготением к Западу;

— Россия суть европейская (западная) социокультурная система с тяготением к Востоку.

Между тем именно вокруг этих «двух вариантов» возникла и активная общественная борьба (до сих пор еще не затихшая), и самобытная русская историософия — от Хомякова до Бердяева и Плитирима Сорокина. Оба варианта могли быть обоснованы исторически — обращением к началу русской государственности и «крещению Руси».

У истока русской государственности оказывался «пришлец могучий Скандинав» (VI, 477). Карамзинская историческая традиция в целом признавала «варяжскую теорию» происхождения государства на Руси и представляла Русь изначально в качестве исконно «западного» образования, близкого к социальному и экономическому укладу средневековой Чехии или Польши. Характерно, что история «призвания варягов» изложена Карамзиным с явно «западнической» установ-

кой: «Варяги или Норманы должны были быть образованнее Славян и Финнов, заключенных в диких пределах Севера; могли сообщить им некоторые выгоды новой промышленности и торговли, благодетельные для народа. <... > Тогда граждане вспомнили, может быть, о выгодном и спокойном правлении Норманском: нужда в благоустройстве и тишине велела забыть народную гордость...»²⁸¹

Но западные славяне в свое время приняли католичество—Русь же изначально предпочла «восточное» православие. Показательно, что тот же Карамзин, повествуя о «крещении Руси», представлял историю «выбора веры» как исключительно личную инициативу «князя пышного» Владимира и относился к этому выбору весьма неодобрительно.

Наиболее отчетливо это изначальное противоречие «западно-восточной» ориентации древней Руси выразил Чаадаев в своем «Философическом письме» (1829): «В то время, когда среди борьбы между исполненным силы варварством народов Севера и возвышенной мыслью религии воздвигалось здание современной цивилизации, что делали мы? По воле роковой судьбы мы обратились за нравственным учением, которое должно было нас воспитать, к растленной Византии, к предмету глубокого презрения всех народов».²⁸² По Чаадаеву, беды России идут именно «с Востока» и определяются изначалью «ложной» религиозной ориентацией. Понятие «Восток» рождало в сознании человека пушкинской эпохи представление о

крупных, «растленных» деспотических государствах, о некоем «застывшем» единстве национального бытия, опирающегося на традиции и неохотно «впускающего» в себя все новое, о философском смирении и сосредоточении, об изначальном предпочтении властного начала жизни отдельной человеческой «единицы» и т. п. «Запад» же, напротив, ассоциировался с представлением о небольших, но мобильных организациях, в которых больше простора для конкретного человека, больше свободы, в которых демократические начала одерживают верх над инстинктами повиновения и не жизнь следует за традицией, а традиция пересматривается жизнью. По Чаадаеву, «Запад» мыслился как архетип более молодой организации, а российские противоречия — как следствие изначальной «отстраненности» от него: «До нас же, замкнутых в нашей схизме, ничего из происходившего в Европе не доходило. Нам не было дела до великой всемирной работы. <... > Вопреки имени христиан, которое мы носили, в то самое время, когда христианство величественно шествовало по пути, указанному Божественным его основателем, и увлекало за собой поколения людей, мы не двигались с места. Весь мир перестраивался заново, у нас же ничего не созидалось: мы по-прежнему ютились в своих лачугах из бревешек и соломы. Словом, новые судьбы человеческого рода не для нас совершались».²⁸³

«Восток» в этом случае однозначно воспринимается как «дикость», «татарщина», «жестокость». Характерно, что идеологическое официозное

противостояние «чаадаевщине» шло без учета этого сознания «Востока» и выстраивалось по законам прямой антитезы: «гнилой», «эгоистический» Запад—«могучая», «православная» Русь. Именно такого типа противопоставление содержалось в классических статьях «официальной народности»: «Взгляд Русского на образование Европы» С. П. Шевырева (1841) и «Параллель русской истории западных европейских государств относительно начала» М. П. Погодина (1845). В первой статье прямо провозглашалось: «Запад и Россия, Россия и Запад — вот результат, вытекающий из всего предыдущего, вот последнее слово истории, вот два данные для будущего».²⁸⁴ Введение третьего «данного»— Востока—изначально разрушало всю концепцию, и потому стройная теория «официальной народности» предпочитала существовать без исторической и культурологической «географии»...

Идеология XVIII века предпочитала более четкие конструкции. «Вся послепетровская культура, — замечает Ю. М. Лотман, — от переименования России в “Российские Европии” в “Гистории о российском матросе Василии Кориотском” до категорического утверждения в “Наказе” Екатерины: “Россия есть страна европейская”, — была проникнута отождествлением понятий “просвещение” и европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку “правильными—согласно известному положению Декарта, — может быть лишь

одно”, всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков»²⁸⁵.

Но уже и в XVIII столетии жизненные реалии не вполне соответствовали этому «эталону»: многочисленные «преимущества» России в сравнении с Европой отмечал Д. И. Фонвизин в своих письмах из-за границы.²⁸⁶ На рубеже веков появляется осознание неистребимого *своеобразия* собственно русского начала, не позволяющего механически усваивать западные формы общежитности.

На основе этого осознания в предромантической эстетике родилась «дополнительная» бинарная оппозиция «Север — Юг», в которой Россия оказывалась «Севером» в сравнении с «благодатными» Францией, Грецией или Италией. Наиболее последовательно культурологический бинер «Север — Юг» был развернут в философском очерке К. Н. Батюшкова «Вечер у Кантемира» (1816). Полемизируя с теорией Монтескье о климатических зонах, Батюшков (устами А. Кантемира, воображаемого собеседника Монтескье) наполняет этот бинер важной содержательной установкой: Север, который «с успехами людскости и просвещения <... > прирастает к просвещенной Европе», несмотря на временную культурную неразвитость, обещает великое будущее. «... Что скажете, услыша, что при льдах Северного моря, между полудиких, родился великий гений?»²⁸⁷ Россия в границах этого бинера оказывалась тем «благодатным» краем, который, по закону единства противоположностей, был естественным и полноправным последователем блистательных успехов культуры «полуденных стран».

Бинер «Север — Юг» стал символом культурологических исканий 1820—1830-х годов. Именно в это время эпитет «северный» устойчиво вошел в название литературных периодических и неперидических изданий: «Северная пчела», «Северный Меркурий», «Северные цветы», «Северная лира», «Северный архив» и т. д. Этот эпитет содержал характерное указание на некоторое «отделение» от «стран полуденных»: может быть, эти «северные цветы» и не совсем зрелые, а «северная лира» не столь благозвучна — но они не лишены «милого» своеобразия, извинительного именно потому, что «Север» все-таки не «Юг»: «... наше северное лето, / Карикатура южных зим...». Для писателя в системе координат «Север—Юг» было все ясно.

Пушкин в 20-е годы также активно использует этот бинер: «Здесь *лирой северной* пустыни оглашая...» («К Овидию», 1821, П, 221); «Людмила *северной* красой... / Сынов Авзонии пленяет...» («Кто знает край...», 1828, III, 97); «... несколько цветов *северной элегической поэзии...*» («Опровержение на критики», 1830, XI, 143) и т. д. Это использование идет в рамках общего осознания «дополнительного» бинера.

Философские искания начала 1830-х годов передвинули «географию» этого осознания по другой оси координат, «Восток — Запад». Подобная операция существенно изменила самую психологию поисков. На «передвинутой» оси русский поэт уже не мог назвать свою «лиру» ни «западной», ни «восточной», он должен был определиться с возможными нюансами. Европа и Азия существовали

как две культурологические данности, но литературный журнал «Вестник Европы» не предполагал при своем возникновении литературной «параллели» вроде «Вестника Азии».

Тут все оказывалось непросто. В 1831 году И. В. Киреевский задумал издавать журнал с символическим названием «Европеец». А. И. Кошелев, приятель его по кружку «любомудров», узнав об этом предприятии, писал Киреевскому: «За имя твоего новорожденного хочется тебя жестоко побранить. Зачем было украсть его у Ксенофонта Полевого, который все твердит: будем же Европейцами! Я хочу написать статью Не будем же Европейцами» и пришлю ее для помещения в твой журнал».²⁸⁸ Но и здесь лозунг «Не будем европейцами» отнюдь не означал прямой «географической» антитезы: «Будем азиатами» — Кошелев вовсе не хочет выглядеть «азиатом»... В случаях обращения к «Востоку» русская культура предпочитала осторожные формулировки, «Хоть у китайцев бы нам *несколько занять* / Премудрого у них незнания иноземцев...». Блоковское «Да, скифы мы! Да, азиаты мы...» — могло возникнуть лишь в XX веке, но и тогда воспринималось как эпатирующий вызов.

В пушкинскую эпоху столкновение двух бинеров («Север — Юг» и «Восток — Запад») требовало особой осторожности и тонкости «ориентиров». Одним из этапов подобного «ориентирования» стало стихотворение А. С. Хомякова «Мечта» (1835):

О грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес...

В противовес этому «блистательному» и «величавому» в недавнем прошлом «Западу» (воспоминаниям о котором посвящено стихотворение) возникает уже нечто новое:

Но горе! век прошел, и мертвенным покровом
Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися, дремлющий Восток!

Ранее исходный бинер «Восток — Запад» представлял в ореоле иных оценок, но непременно со знаком «плюс» в отношении Запада («молодой Запад» — «древний Восток», «просвещенный Запад» — «дикий Восток», «свободолюбивый Запад» — «рабский Восток», «промышленный Запад» — «не развитый Восток» и т. п.). Хомяков представил обратный парадокс: «мертвенный Запад» — «дремлющий Восток». Оба члена получают возрастные характеристики «дряхления». Но если «Запад» оказывается жалким и пустым, погружившимся в «тьму густую», то «Восток» может еще и «проснуться»... Оценка опять-таки не столь однозначная, как в бинере «блаженный Юг» — «возрождающийся Север», но уже принципиально иная, чем в построениях Чаадаева.

Ю. М. Лотман обратил внимание на иную возможность переосмысления того же бинера, представленную в творчестве позднего Лермонтова. Наиболее последовательно он проведен в стихотворениях 1841 года «Последнее новоселье» и «Спор», отмеченных славянофильским влиянием.

Лермонтов, как и Хомяков, почитает состояние и современного Запада, и современного Востока состоянием культурной старости. «Старость Запада», — пишет Ю. М. Лотман, — «отмечена негативными признаками: грузом сомнений, раскаянием “без веры, без надежд”, сожалением — целой цепью отсутствий. Этим же объясняется, казалось бы, необъяснимый оксюморон “Последнего новоселья”: “Мне хочется сказать великому народу: / Ты жалкий и пустой народ!” Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная пошлость нынешнего Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока: “Из славы сделал ты игрушку лицемерья, / Из вольности — орудье палача...” Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении “Спор”: “Род людской там спит глубоко / Уж девятый век... Нет! не дряхлому Востоку / Покорить меня!...”»²⁸⁹

Собственно поэтому, по мнению Ю. М. Лотмана, Лермонтов ввел в пределы данной бинарной оппозиции третий член— «Север»: «Вот на Севере в тумане / Что-то видно, брат!» «Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между “старой” Европой и “старым” Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носительницей культурного синтеза...»²⁹⁰

Но как раз в культурологическом отношении эта лермонтовская «схема» оказывалась «не работающей»: третий, промежуточный, член (да еще взятый в отрыве от своей оппозиции: «Север» есть, а где же «Юг»?) не только *уничтожал* сам исходный бинер, но и не снимал *проблемы выбора*. Характерна, например, историческая *дата*, которой Лермонтов оканчивает «активную» историю Востока: «Род людской там спит глубоко / *Уж девятый век...*» Единственное активно значимое событие, происшедшее на Востоке 800—900 лет назад, — это разделение в 1054 году христианской церкви на Восточную (Православную) и Западную (Католическую). Апелляция же к этому событию, в свою очередь, отправляла к известной чадаевской антиномии.

Кроме того, субъективно, для себя Лермонтов искал совершенно конкретный выбор, исходя именно из внутренней специфики данного бинера. В последний год жизни, по свидетельству А. А. Краевского, он активно интересовался Востоком и заявлял: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны». «Но поверь мне, — обращался он к Краевскому, — там на Востоке тайник богатых откровений».²⁹¹

Нечто подобное испытывал и Пушкин — десятилетием раньше. В его политической и философ-

ской лирике 30-х годов мы тоже видим «столкновение» двух бинеров, а попытка сопоставить «Север» и «Восток» отчетливо проявляется в стихах 1828—1829 годов: «В прохладе сладостной фонтанов...», «Калмычке», «Олегов шит», «Опять увенчаны мы славой...», «Дон», «Делибаш». Всё это стихи, так или иначе связанные с турецкой кампанией 1828—1829 годов.

Отношение к этим кампаниям у Пушкина было двойственным. Он вполне осознавал их политическую ненужность для России (и отсюда отмеченные еще Тыняновым призывы типа: «Не бросайся в бой кровавый!...», «Эй, казак! не рвися к бою...»²⁹²) и одновременно ощущал, что в этих сражениях происходит нечто очень важное для национального самосознания. Его современник Хомяков, например, отправился на эту войну «за честь и веру праотцов». Война разразилась на Балканах, в православных турецких провинциях, и дело шло не о битве за какие-то территории, а о сражении за некий элемент русской духовности — за Православие (после Адрианопольского мира 1829 года христианские государства Сербия и Греция стали независимыми, а Россия получила формальное право вмешиваться в балканские дела для защиты православных христиан). В этом смысле кампания, свидетелем которой стал Пушкин, открывала обширное поле для раздумий как раз «на оси» Востока и Запада.

К этим раздумьям поэт приходит Болдинской осенью 1830 года.

В октябре, за день-два до написания «Стамбу-

ла...», Пушкин создает неоконченный набросок «Когда порой воспоминанье...», в центре которого — прямой бинер «Юг—Север»:

Тогда забывшись (?) <я> (?) лечу
Не в светлый кр<ай>, где н<ебо блещет>
Неизъяснимой) си<невой>,
Где <море) те<плюю волной>
На мрамор ветхой тихо плещет,
И лавр и тем<ный> ки<парис>
На воле пыш<но> разрослись...

.....
Стрем<люсь> привычную меч<тою>
К студеным север<ным> волн<ам>.
Меж белоглавой их толпою
Открытый (?) остров вижу там.
Печальный остров — берег дикой
Усеян зимнею (?) брусникой,
Увядшей тундрю покрыт
И хладной пеною подмыт.

(III, 243)

Стихотворение не окончено: привычная антиномия вдруг показалась Пушкину исчерпанной.

В этот момент — в конце второй декады октября 1830 года — Пушкин переживает душевный кризис. В тот же день, что и «Стамбул...», — 17 октября — написано «Заклинание», а через день сожжена 10 песнь «Онегина». Почему-то в этот период Пушкин обращается именно к восточной экзотике (имя возлюбленной в «Заклинании» — Лейла: III, 246). Двухчастный «Стамбул...» (текст 1830 года) — тоже дань этой экзотике, принимающей трагический характер и очень точно передающей существо му-

сульманского фатализма.

«Пушкинский турок, видимо, не сочувствует уничтожению того войска, на которое он привык смотреть с детства как на твердую опору ислама и падишаха, но он не ропщет, не негодует, не оплакивает жертв холодной мстительности и государственной дальновидности Махмуда II-го. Набросав яркую картину резни, которою ознаменовались первые шаги Махмуда на пути к военным реформам, он впадает в свою обычную, степенную и важную полудремоту, находя в благочестивом изречении, столь часто повторяющемся в Коране, разрешение всех своих дум и сомнений. Словами “Алла велик” турок хочет сказать, что против предопределения нельзя бороться и что Алле лучше, чем людям, известно, зачем нужно было погибнуть янычарам»²⁹³.

Между тем в составе целостного «текста 1830 г.» картина подавления бунта янычар имеет значение подчиненное. «Пушкинский турок» явно симпатизирует «правде древнего Востока» и не сочувствует проявлениям «лукавого Запада», идущим от султана. Но он, как и вообще «Восток», привык покоряться правителю: в его устах это описание кровавой резни и есть максимально возможное осуждение.

Давно уже отмечено, что два самых «страшных» стиха из описания подавления янычарского бунта: «На кольях скорчась, мертвецы / Оцепенелые чернели...»—дословно заимствованы Пушкиным из неоконченного стихотворения «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827; печаталось под заглавием

«Опричник»: III, 60). Это было начало баллады, посвященной эпохе Ивана Грозного: в нем тоже описывались последствия «вчерашней казни», учиненной русским властителем. Д. Д. Благой, указав на это заимствование, тут же пренебрег этим фактом, заметив, что «в порядке исторических аналогий бунт янычар соответствовал стрелецкому бунту» (хотя это далеко уже не времена «опричнины!»), и заявив, что на самом деле Пушкина интересуют «другие, более близкие воспоминания».²⁹⁴

Однако у Пушкина не бывает «случайных» повторений. В черновиках «Стамбула...» фигурируют другие «страшные» подробности: «Со всех концов... / Везли (в Стамбул) (?) мешки ушей», «Голов вонзенных на зубцы /... торчали» и т. п. (III, 855—866). Но в окончательном тексте он остановился на реминисценции из произведения трехлетней давности, явно из-за прямой исторической аналогии. Султан Махмуд II в те времена прямо назывался «турецким Петром Великим», «западником» на оттоманском престоле. Пушкин предпочитает иную аналогию — с фигурой, в русской истории не менее одиозной. «Гневный» султан оказывается таким же инородным (и следовательно, злоторным) явлением на ниве «Востока», как Иван Грозный на ниве русского самодержавия, — «свирепый внук» «разумного самодержца» Ивана III (VII, 87).

Соответственно этой аналогии историософская идея «текста 1830 г.» оказывалась предельно четкой: нарушение естественной жизни какого-либо социума (в данном случае Турции, верной «правде древнего Востока») приводит к кровавым по-

трясениям, за которыми не следует ничего хорошего: именно «западническая» политика Махмуда II и привела, в конечном счете, к русско-турецкой кампании 1828—1829 годов, начавшейся через два года после разгрома янычар и проигранной Махмудом... Пушкинский бинер «Запад — Восток» предстает в том же обличье, что, позже, у Хомякова: «лукавый Запад» — «неподвижный Восток» (в идеале, «молчаливый» и «непроницаемый», как харемы Арзрума).

Идея спасительной «непроницаемости» («премудрого... незнания иноземцев», по Грибоедову) была отнюдь не чужда позднему Пушкину. Именно она оказалась в центре стихотворения «Клеветникам России», политической основой которого стал призыв к Западу не вмешиваться в русские дела, для Запады непонятные и недоступные:

Оставьте: это спор славян *между собою*,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого *не разрешите вы*. (III, 269)

Такого же типа и упрек Мицкевичу в стихотворении «Он между нами жил» (1834): для поэта, который «ушел на Запад», чуждой стала близкая русским его друзьям идея «всеединства» народов («Когда народы, распри позабыв, / В великую семью соединятся...»). Пушкин сетует на то, что Мицкевич, «в угоду черни буйной» с Запады, стал «злым поэтом», и завершает свои рассуждения характерным православным призывом: «...Боже! освяти / В нем сердце правдою Твоей и

миром / И возврати ему...» (III, 331). В данном случае он оказывается весьма консервативен (в историсофском отношении) — и все охотнее «тянется» к Востоку.

Это «тяготение» стало определяющей причиной, побудившей Пушкина приняться за прозаическое описание своего путешествия на Кавказ в 1829 году. Само заглавие этого произведения — «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» — содержит в себе указание на символ магометанской неколебимости, отраженный в «тексте 1830 г.». Это, очень непростое, описание путешествия Пушкин опубликовал в первом — казовом — томе «Современника» и включил в него первую часть «Стамбула...».

«Текст 1836 г.» обнаруживает неожиданные отличия от первой части «текста 1830 г.». Так, незначительная правка зачем-то внесена в финальное семистишие:

Текст 1830 г. Текст 1836 г.

Постимся мы: струею трезвой
Одни фонтаны нас поят;
Толпой неистойвой и резвой
Джигиты наши в бой летят.
Мы к женам, как орлы, ревнивы,
Харемы наши молчаливы,
Непроницаемы стоят.

(III, 248)

Постимся мы: струею трезвой
Святые воды нас поят:
Толпой бестрепетной и резвой

Джигиты наши в бой летят.
Харемы наши недоступны,
Евнухи строги, неподкупны
И смирно жены там сидят.

(VIII, 479)

В результате «незначительной» правки из финального стиха исчезло ключевое слово «непроницаемы». Зато явились «святые воды» вместо нейтральных «фонтанов».

Стихотворение представлено как «начало (?) сатирической (?) поэмы, сочиненной янычаром (?) Амином-Оглу», — едва ли не каждое слово в этом «представлении» необычно. Почему «Амин-Оглу»? Больше он нигде в произведении не упоминается, так что внимательный читатель мог заподозрить мистификацию «невооруженным глазом». Образованный читатель мог к тому же догадаться, что условно «восточное» сочетание «Амин-Оглу» — это эквивалент известной русской фамилии «Аминов». А род русских дворян Аминовых вел свое начало от того же Ратши, что и род Пушкиных...

«Фон», окружающий это стихотворение в составе пятой главы «Путешествия в Арзрум...», необычен. Глава начинается с краткого описания Арзрума, который «почитается главным городом в Азиатской Турции» и имеет «чрезвычайно странный вид». Авторские наблюдения кратки и явно неблагоприятны в отношении к Арзруму.

«Главная сухопутная торговля между Европою и Востоком производится через Арзрум. Но товаров в нем продается мало; их здесь не выкладыва-

ют, что заметил и Турнфор, пишущий, что в Арзруме больной может умереть за невозможностью достать ложку ревеня, между тем как целые мешки оного находятся в городе.

Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь. Эта поговорка, вероятно, родилась во время крестовых походов <... > Ныне можно сказать: азиатская бедность, азиатское свинство, и проч., но роскошь есть, конечно, принадлежность Европы. В Арзруме ни за какие деньги нельзя купить того, что вы найдете в мелочной лавке первого уездного городка Псковской губернии» (VIII, 477).

И так далее. Пушкин описывает «азиатское свинство» глазами путешествующего европейца — и на европейцев постоянно ссылается. Основной тон описания: «... ничего изящного: никакого вкуса, никакой мысли...» (VIII, 478). В таком духе выдержано описание кладбища, рассказ о посещении Сераскирского дворца, о встрече с родственниками Осман-Паши и о «нечаянном» вторжении в гарем, — сопровождаемый ироническим замечанием: «Вот вам основание для восточного романа» (VIII, 481). «Фон», как видим, совершенно противоположен по смыслу идеологии включенного в него «текста 1836 г.» и являет откровенно «западническое» восприятие Востока.

Наконец, представленному «началу сатирической поэмы» предшествует загадочная фраза: «Между Арзрумом и Константинополем существует соперничество, как между Казанью и Москвою» (VIII, 478). Д. Д. Благой по этому поводу задается

вопросом: «Что это за соперничество между Казанью и Москвою? Никаких следов существования такого соперничества, насколько мы знаем, не сохранилось». И тут же пытается доказать, что Пушкин таким образом «завуалировал» действительное «соперничество между Москвой и Петербургом»²⁹⁵. Но опять непонятно: при чем тут, право, именно *Казань*?

И еще: почему Пушкин не опубликовал «текста 1830 г.» полностью? Цензура здесь ни при чем: известия о турецких зверствах (в том числе и о кровавой расправе султана над янычарами) совершенно спокойно печатались в 30-е годы и в «Московском наблюдателе», и в «Телескопе», и в других журналах. Во второй части исходного текста не было ничего «нецензурного» (если не считать того «кукиша в кармане», который *post factum* предположил Д. Д. Благой).

Попробуем отнестись к «тексту 1836 г.» так, как он представлен Пушкиным, не отыскивая «подводных камней».

Перед нами — прямой и открытый разговор о Востоке и Западе (Азии и Европе). «Соперничество» между Москвой и Казанью в XIX веке — нелепость; но исторически оно существовало во времена того же Ивана Грозного. Более того: в пушкинские времена оно еще было и живым литературным фактом, развернутым в «Россияде» Хераскова. «Казань» — это прямой символ Востока и Московской Руси, но и соперничающая с нею «Москва» в этом случае также оказывается исконно «восточным» образованием (только «просветив-

шимся», подобно Стамбулу).

В пределах этой, намеченной Пушкиным аналогии, действительно надо было сочинять именно «сатирическую поэму» (в pendant «эпической поэме» Хераскова), и «сатирическая поэма» эта, в ее проекции на русскую историю, действительно не скоро бы окончилась. «Янычар Амин-Оглу» в этой поэме становился тем же, чем «Тютюнджю-Оглу-Мустафа-Ага» в произведениях О. И. Сенковского, — никого не обманывающей литературной маской. А кровавый финал «текста 1830 г.» оказывался в данном случае неуместен, ибо противоречил изначально ироничному представлению мнимого «целого». Ненужной оказалась и идея «непроницаемости» социума — поэтому Пушкин изменил последние стихи.

Бинер «Восток — Запад» приобретал здесь весьма своеобразное наполнение. Пушкин предлагает заняться его осмыслением, начав с «экзотически»-упрощенной конструктивной параллели в возможном историческом повороте. «Стамбул», конечно, город передовой — но зато и славят его «гяуры» (иноверцы): у него есть опасность быть раздавленным «лукавым Западом». «Арзрум», его «соперник», — тоже, конечно, замечательный город, следующий традиции «древнего Востока», но зато там и «азиатская бедность, азиатское свинство»...

Когда-то, в 1821 году, Пушкин поздравлял своего возвратившегося с Востока приятеля «с благополучным прибытием из Турции чуждой в Турцию родную» (XIII, 31) — такого типа сопоставле-

ния вообще были распространены в пушкинские времена. Но эта «родная» Турция живет по тем же историческим законам, что и Турция «чуждая». А постижение этих законов не может быть простым.

В «Путешествии в Арзрум...» Пушкин упорно и сосредоточенно подготавливает читателя к восприятию своих идей. Уже в предисловии он упоминает имена «поэтов, бывших в турецком походе» — А. С. Хомякова и А. Н. Муравьева (хотя оба во время турецкой кампании воевали на Балканах). Тут же Пушкин уточняет: «Первый написал в то время несколько прекрасных лирических стихотворений, второй обдумывал свое путешествие к Святым местам, произведшее столь сильное впечатление» (VIII, 443). Это прямая отсылка к тем русским произведениям, в которых поднималась — поэтически и культурологически — бинарная оппозиция «Запад—Восток»: «Путешествие ко Святым местам в 1830 году» А. Муравьева (1832), «Прощание с Адрианополем», «Сонет», «Клинок», «Ода» А. Хомякова.

Именно Хомяков вскоре после смерти Пушкина выстроит ту же оппозицию философски — в статье «О старом и новом» (1838—1839): «старое» — условный «Восток», «новое» — условный же «Запад». Эта его статья станет началом славянофильской полемики и вызовет содержательный ответ И. В. Киреевского. Последний, тонко почувствовав ущербность прямого, «лобового» сопоставления («Восток — Запад»: «старое — новое»), уточнит: «Вопрос обыкновенно предлагается таким образом: прежняя Россия, в которой порядок вещей

слагался из собственных ее элементов, была ли лучше или хуже теперешней России, где порядок вещей подчинен преобладанию элемента Западного? <... > Силлогизм, мне кажется, не совсем верный. Если старое было лучше *теперешнего*, из этого не следует, чтобы оно было лучше *теперь*»²⁹⁶

В «тексте 1836 г.» Пушкин ставил проблему примерно таким же образом.

Летом 1836 года, на последней стадии работы над повестью «Капитанская дочка», Пушкин уничтожил черновик завершающих глав, оставив только одну главу — XII. При этом первоначальное обозначение: «Глава XII» — было зачеркнуто, и ниже автор написал новое название: «Пропущенная глава»²⁹⁷. По наблюдению Ю. Г. Оксмана, «эта глава (Гринев назывался в ней еще Буланиным, а Зурин — Гриневым) намечена была в одном из самых ранних планов романа о Шванвиче (“Последняя сцена — мужики отца его бунтуют, он идет на помощь...”»)²⁹⁸. Действительно, в главе этой изображено восстание крестьян в усадьбе Гринев-отца. Подоспевший сын приходит на помощь родителям и Марье Ивановне, которых взбунтовавшиеся мужики заперли в амбаре. Внезапно является Швабрин с отрядом пугачевцев, начинается схватка; восставшие одолевают (хотя Гринев-отец и ранит Швабрину). Последний приказывает повесить всё семейство, но верный Савельич, посланный молодым Гриневым, успевает уведомить об опасности правительственные войска, и примчавшийся отряд

гусар избавляет Гриневых от виселицы.

Почему эта глава в окончательной редакции «Капитанской дочки» оказалась «пропущенной»? «Причины, в силу которых эта глава изъята была из романа, точно не установлены, — пишет Ю. Г. Оксман. — Во всяком случае, это сделано было самим Пушкиным, то ли потому, что изъятые страницы без особой нужды замедляли к концу повествования его темп, то ли потому, что острота самой тематики этой части романа заставили автора, в предвидении цензурных осложнений, пойти на некоторую идеализацию крепостнической действительности, от которой сам же он поспешил затем отказаться» (ЛП, 293).

Уже у составителей комментария к «Капитанской дочке» эта аргументация вызвала сомнение²⁹⁹. Изъятые Пушкиным страницы отнюдь не «замедляют темп» повествования — напротив, действие в этой главе развивается стремительно, сюжетная линия «Гринев — Швабрин» оказывается предельно напряженной и завершенной. Что касается «идеализации крепостнической действительности», то здесь действительность эта представлена не более «идеализированной», чем, например, в описании бунта богучаровских крестьян в последнем томе «Войны и мира» Л. Н. Толстого. А «с цензурной точки зрения “Пропущенная глава” вряд ли была опасна»³⁰⁰...

Составители комментария предположили, что причиной «пропуска» главы стало упоминание в ней «виселиц», что «вольно или невольно могло вызвать ассоциацию с карательными мерами Ни-

колая 1 после 14 декабря». Эта причина тоже кажется весьма «натянутой», тем более, что «виселица» поминается и в других частях повести (в главе «Приступ», например), а Пушкин не очень чтит возможные «ассоциации» цензоров.

Г. В. Краснов предположил, что причиной «пропуска» этой главы стало то, что все «основные темы социально-нравственной коллизии» ее «уже заявили о себе в полный голос в предшествующих главах», а «Пропущенная глава» стала неким «повторением пройденного»: «Надо ли было повторять сцену с пленением Маши Мироновой? Что могли прибавить эпизоды, показывающие “Дон-Кишотов Белогорских” — Гринева и его отца, прострелившего “дряхлою рукою” Швабрина? Подобные ситуации уже были описаны, например, в главе “Приступ”, “Осада города”... Спасительная роль Савельича, упомянутая в “Пропущенной главе”, уже не раз возникала в предыдущих главах... Главным злодеем, бунтовщиком, отступником остается Швабрин. Бунт же мужиков был, как успокаивает себя молодой дворянин, их “заблуждение, мгновенное пьянство, а не изъявление их негодования”. Последующие эпизоды как бы подтверждают это размышление»³⁰¹. Подобное предположение высказывалось еще в прошлом столетии — и тогда довольно аргументировано было отвергнуто³⁰².

Кажется, никто из исследователей не обратил внимания на замечательный сам по себе — и исключительный — факт авторского «переназывания» интересующей нас главы, на ту ситуацию, которая заставила Пушкина зачеркнуть первона-

чальное указание «Глава XII» и (сохранив эту главу, единственную из всей «летней» редакции повести) переправить заглавие на «Пропущенная глава». Это — именно *заглавие*; в общей поэтике заглавий оно ориентировано на *дополнительный* текст (т. е. тот текст, который имеет смысл только при предварительном представлении основного текста и дополняет, объясняет некие сложные и спорные места его, по-особому выделяет авторскую мысль основного текста. Таким *дополнительным* текстом для «Онегина», например, являются «Отрывки из путешествия Онегина», для «Руслана и Людмилы» — пролог и предисловие, предназначенные для 2-го издания поэмы³⁰³ и переориентировавшие ее смысл и направленность.

Публикуя «Капитанскую дочку» (в 4-м томе «Современника» за 1836 год), Пушкин не мог не «предвидеть» критических отзывов на повесть — «Пропущенная глава» должна была стать своеобразным «откликом» на эти отзывы, уточнявшим общее отношение автора к «пугачевщине» и «русскому бунту» вообще — разговор, начатый еще в «Истории Пугачевского бунта» и последующем «дополнительном» тексте, «Замечаниях о бунте» (посланных царю вместе с дарственным экземпляром «Истории...»³⁰⁴). То обстоятельство, что «Пропущенная глава» стала известна читателю только в 1880 г.³⁰⁵, объясняется биографически. «Капитанская дочка» вообще оказалась последним произведением Пушкина, опубликованным при жизни. Она датирована 19-м октября 1836 г. — через две недели после этой «лицейской годовщины» Пуш-

кин получил известный анонимный «пасквиль»...

В связи с указанной направленностью «Пропущенной главы» особенное значение в ней приобретают морально-политические сентенции, характеризующие как мысли героя («автора» записок), так и «коренные» идеи самого Пушкина. Среди этих сентенций выделяется та, которая — единственная из всей главы — попала в окончательный текст повести. Эта знаменитая фраза: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (ЛП, 74). Она перешла в «главу XIII» («Арест») как фраза, не имеющая конкретной «прикрепленности» к какому бы то ни было эпизоду, как часть общих рассуждений (что называется, «замечание кстати») Гринева, повествующего о ходе разгрома пугачевского восстания.

Но и воспринятая в качестве «попутного» замечания, эта фраза никогда, даже в самые «социологические» времена литературоведения, не истолковывалась как выражавшая только позиции «среднего дворянина» Гринева. Несмотря на то, что в 1930—1940-е годы предпочитали смотреть на Пушкина как на «провозвестника коммунизма» и, соответственно, «друга декабристов», эту фразу истолковывали как собственно пушкинскую: «Пушкин также разделял это мнение о “русском бунте”, то есть о крестьянском восстании, мужицкой Жакерии. “Бессмысленным” ему казался народный мятеж не потому, что Пушкин не видел в нем социально-политической цели, внутреннего смысла: “Цель гнусного бунта была ниспровержение престола и истребление дворянского рода”, —

кратко и вполне исторично сформулировал автор «Капитанской дочки» свое понимание крестьянского движения XVIII в. Антидворянский характер этого движения, протест крестьянской массы против самодержавно-дворянского государства, — вот в чем, по мнению Пушкина, был смысл движения с точки зрения восставших. «Русский бунт» не был в глазах Пушкина без смысла, без определенных политических идей. Крестьянскую войну Пушкин обесмысливал тем, что признавал ее обреченность на неудачу и бесцельность кровавых жертв, ее бесполезность и неосуществимость выставленных лозунгов»³⁰⁶. В соответствии с этим Пушкину приписывался «факт неправильной трактовки» крестьянского восстания, несколько смягченный двусмысленным «признанием»: «Пушкин никогда бы не вложил в уста своего героя такой многозначительной фразы без важных на то соображений»³⁰⁷.

«Соображения» Пушкина становятся понятны, как только мы рассмотрим эту фразу в контексте всей «Пропущенной главы». Обратимся к ее содержанию.

Она, оказывается, непосредственно связана с первой главой, повествовавшей о детстве героя в родительском имении. Гринев (Буланин в «летней» редакции) попадает вновь в свое имение — и сразу же оказывается лицом к лицу со страшными и странными переменами, вдруг изменившими судьбы знакомых людей. Вот он на лодке подплывает к родному дому — и видит страшное зрелище: «К нам навстречу плыла виселица, утвержденная на

плоту, 3 тела висели на перекладине» (ЛП, 90). Эти тела повешенных герой осматривает с «болезненным любопытством»:

«Яркая луна озаряла обезображенные лица несчастных. Один из них был старый чуваш, другой русский крестьянин, сильный и здоровый малый лет 20-ти. Но, взглянув на третьего, сильно был поражен и не мог удержаться от жалобного восклицания: это был Ванька, бедный мой Ванька, по глупости своей приставший к Пугачеву. Над ними прибита была черная доска, на которой белыми крупными буквами было написано: *“Воры и бунтовщики”*. Гребцы смотрели равнодушно...» (ЛП, 90—91) «Бедный» Ванька, повешенный «бунтовщик», оказывается одним из тех «дворовых мальчишек», с которыми Гринев еще «три года» назад бегал по двору, «гоняя голубей и играя в чехарду» (ЛП, 8). Уже в этом наблюдении прослеживается сюжетная ситуация, известная, например, по «Донским рассказам» Шолохова — ситуация, когда «брат на брата» или «друг на друга» при «равнодушии» окружающих...

Начальная сцена «русского бунта» предстает во вполне «лубочном» освещении: «Лошади мчались во весь дух. Вдруг посреди улицы ямщик начал их удерживать. “Что такое?” — спросил я с нетерпением. “Застава, барин”, — отвечал ямщик, с трудом остановя разъяренных своих коней. В самом деле, я увидел рогатку и караульного с дубиною. Мужик подошел ко мне и снял шляпу, спрашивая пашпорту. “Что это значит? — спросил я его. — Зачем здесь рогатка? Кого ты караулишь?” —

“Да мы, батюшка, бунтуем”, — отвечал он почесываясь» (ЛП, 91—92). Поза «почесывающегося» русского мужика знакома по лубочным картинкам пушкинского времени...

Дальнейшее действие развивается по заданным «лубочным» законам. Гринев узнает, что отец, мать и Марья Ивановна посажены в амбар и посадил их местный предводитель «Андрюшка земский». Два мужика, охранявшие амбар, увидев молодого барина, «убежали, бросив дубины»; прибежал «Андрюшка земский» «и с видом надменным спросил меня, как я смею буяннить»; он стоит «гордо подбочась» и требует, чтоб его называли «Андрей Афанасьевич, а не Андрюшка»...

«Вместо ответа я схватил его за ворот и, притащив к дверям анбара, велел их отпирать. Земский было заупрямился, но *отеческое* наставление подействовало и на него» (ЛП, 92). Слово «*отеческое*» подчеркнуто в рукописи: восставшие мужики явно растерялись перед молодым баринном, хотя их много, а он один... Возникает феномен победы «лубочного» героя над «лукавым воинством».

Тут бы все и кончилось, но явился Швабрин, главный бунтовщик и «отступник» — тоже «барин». Он устраивает осаду амбара, происходит стычка, в результате которой «Андрюшка земский» зарублен Гриневым, а Швабрин упал, «простреленный дряхлую рукою отца моего», распорядившись повесить всех Гриневых... Героев, однако, выручает эскадрон «гусар с саблями наголо» (вновь «лубочная» поза), от одного вида которых «бунтовщики утекали во все стороны». Швабрина арестовали, и

гусарский командир «настоял на том, чтобы голова земского была несколько часов выставлена на шесте у кабака» (ЛП, 97). Упоминание русского «кабака» по-«лубочному» снижает эту страшноватую деталь.

Финал изображенного действия тоже очень показательен:

«На другой день доложили батюшке, что крестьяне явились на барский двор с повинною. Батюшка вышел к ним на крыльцо. При его появлении мужики стали на колени.

— Ну что, дураки, — сказал он им, — зачем вы вздумали бунтовать?

— Виноваты, государь ты наш, — отвечали они в голос.

— То-то, виноваты. Напроказят, да и сами не рады. Прощаю вас для радости, что Бог привел мне свидеться с сыном Петром Андреичем. Ну, добро: повинную голову меч не сечет. “Виноваты!” Конечно, виноваты. Бог дал ведро, пора бы сено убрать; а вы, дурачье, целые три дня что делали? Староста! Нарядить поголовно на сенокос; да смотри, рыжая бестия, чтоб у меня к Ильину дню все сено было в копнах. Убирайтесь.

Мужики поклонились и пошли на барщину как ни в чем не бывало» (ЛП, 97).

Пушкин здесь вовсе не «идеализирует крепостнические отношения». Дело не только в том, что «патриархальные отношения помещиков с крестьянами действительно имели место в некоторых поместьях»³⁰⁸. Этот эпизод получает символическое значение, будучи применен к «пугачевщине»

как таковой. «Русский бунт» оказывается прежде всего *экономически невыгоден* ни помещику, ни крестьянам, затеявшим «буйствовать» в самое «ведро». Но и какое-либо «настоящее», «страшное» наказание оказывается для помещика невыгодным — не случайно же отрубленная голова «Андрюшки земского» выставляется «на шесте у кабака» только по «настоянию» командира гусарского отряда. «Патриархальность» отношений, «старый добрый консерватизм» только и может дать естественный «рецепт» для выхода из ситуации «бунта». Барину важнее отнюдь не репрессии, а то, чтобы сено было убрано вовремя. Действуя в соответствии с этой «выгодой», он демонстрирует идеальную модель выхода из «бунта»: всякое «дополнительное» наказание, разрушающее рамки заданного «лубка», только усугубляет ситуацию... Вновь возникает тема литературы периода «гражданской войны» в России XX столетия, сопоставимая, например, с финальными главами «Тихого Дона».

2

Финалом «Пропущенной главы» становится серия нравственных сентенций от лица героя, за которыми явно проступает авторское «присутствие». Эти сентенции — предельно конспективны и выразительно отразились в событиях русской «гражданской войны» XX века. Поэтому прочитаем их «медленно».

«Не стану описывать нашего похода и окончания *Пугачевской войны*».

Здесь Пушкин впервые определяет «пугачевщину» не понятием *бунт*, а понятием *война*. При этом используется притяжательное обозначение *Пугачевская* — то есть «субъективно» организованная война, война изначально «необщая», «неотечественная», следовательно ненужная... Показательно, что первый перевод «Пропущенной главы» на французский язык было опубликован во Франции (с предисловием И. С. Тургенева) под заглавием: «Эпизод гражданской войны в России» («Un episode de guerre civile en Russie»)³⁰⁹

«Мы проходили через селения, разоренные Пугачевым, и *поневоле* отбирали у бедных жителей то, что оставлено было им разбойниками»

Намеченная картина заставляет вспомнить известное изречение «бедного жителя» из кинофильма «Чапаев»: «Белые пришли — грабят; красные пришли — грабят. Куды бедному крестьянину податься?» В указанном кинофильме эта антиномия разрешается вмешательством «сознательного» комиссара — у Пушкина же вставлено словечко *поневоле*: ведь и «нам» (правительственным войскам, призванным навести «порядок») тоже деваться некуда — и мы «поневоле» становимся на одну доску с «разбойниками». Бессмысленная война уничтожает прежде всего «бедных жителей» — неважно, крестьян или помещиков! Всё идет *поневоле* — и бессмысленно ставить проблему «революционного гуманизма», истинного либо ложного... Пушкин встает «над схваткой»: с естественной, «высшей» точки зрения, «мы» оказываемся ничем не лучше «разбойников». Для «бедных жителей» всё

едино — что «белые», что «красные»... Тем более, что положение их усугубляется и политически:

«Они не знали, кому повиноваться. *Правление* было всюду прекращено. Помещики укрывались по лесам. Шайки разбойников *злодействовали* повсюду».

Понятие *злодейство* представлено Пушкиным как антиномия понятию *правление*. Вся разница между властью «правителя» и властью «злодея» состоит в том, что правитель собирается править долго и потому должен определить некий порядок жизни «бедных жителей», а злодей должен как можно быстрее, пока позволяют созданные им обстоятельства «зла», ухватить для себя разбойничий «кусоч»...

«Начальники отдельных отрядов, посланных в погоню за Пугачевым, тогда уже бегущим к Астрахани, *самовластно* наказывали виноватых и безвинных. Состояние всего края, где свирепствовал пожар, было ужасно».

Словечко «самовластно» представляет «власть» в ее голом, неприкрытом виде: «кого хочу — помилую; кого хочу — казню»... Это — обратная сторона «злодейства» (ср. в оде «Вольность»: «Самовластительный злодей!..») — но носителями его становится уже противоположная сторона конфликта: правительственные войска. Таким образом, «правление» оборачивается «злодейством» с *обеих сторон* единого «гражданского» конфликта, в котором не может быть ни «виноватых», ни «безвинных».

Еще Г. П. Федотов заметил, что пушкинская идеология «свободы» оказывается неоднозначной.

«В “Капитанской дочке”, — пишет он, — два политических центра: Пугачев и Екатерина, и оба они нарисованы с явным сочувствием. Пушкин, бесспорно, любил Пугачева за то же, за что он любил Байрона и Наполеона: за смелость, за силу, за проблески великодушия. Пугачев, рассказывающий “с диким вдохновением” калмыцкую сказку об орле и вороне: “чем триста лет питаться падалью, лучше один раз выпиться живой крови”, — это ключ к пушкинскому увлечению. Оно порукой за то, что Пушкин, строитель русской империи, никогда не мог бы сбросить со счетов русской, хотя бы и дикой, воли»³¹⁰.

Противниками этой «дикой воли» выступают в «Пугачевской войне» обе борющиеся стороны. Отсюда — вполне однозначный вывод:

«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный. Те, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» (ЛП, 98).

Это уже прямое публицистическое обращение автора устами его героя (молодого) и повествователя (старого) к современности и к будущим поколениям — Ю. Г. Оксман назвал ее «претенциозной декларацией». Оно включает в себя оценку деятельности любого сословия и становится типологическим обращением к России. «Молодость» и «жестокосердие», незнание народа и небрежение человеческой жизнью (своей и чужой) предстают в этой «декларации» контекстуальными синонимами...

Эта декларация корреспондирует с замечанием в главе «Пугачевщина», данным уже «от лица» человека пожившего: «Когда вспомню, что это случилось на моем веку и что ныне дожил я до короткого царствования Александра, не могу не дивиться быстрым успехам просвещения и распространению правил человеколюбия. Молодой человек! если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». В рукописи было еще продолжение: «...и что не должно торопить времени, и без того уже довольно деятельного» (ЛП, 38, 87). Перед нами мысль явно «немолодого» человека, не случайно впервые Пушкин высказал ее в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834), тоже устами пожилого человека, полемизирующего с книгой Радищева.

С другой стороны, она по своей политической дидактике корреспондирует и с ранним вступлением к роману (датированным 5 августа 1833 г.), в котором Гринева-дед, автор записок, обращается к Гринева-внуку, прикосновенному к делу декабристов. «Начинаю свои записки, или лучше искреннюю исповедь — уведомляет дед, — с полным уверением, что признания мои послужат к пользе твоей». И далее: «Ты увидишь, что, завлеченный пылкостью моих страстей во многие заблуждения, находясь несколько раз в самых затруднительных обстоятельствах, я выплыл, наконец и, слава Богу, дожил до старости, заслужив и почтение моих близких и добрых знакомых. То же

пророчу и тебе, любезный Петруша, если сохранишь в сердце твоём два прекрасные качества, мною в тебе замеченные: доброту и благородство» (ЛП, 99). Она, наконец, соответствует и эпиграфу повести: «Береги честь *смолоду*» — указание на «молодость» в нём тоже приобретает серьёзный политический смысл.

Жажда «дикой воли» для Пугачева, истинно русского человека, — главнейшая черта его *личности*. А *личность* и *насилие* (= «гений и злодейство»), по Пушкину, «две вещи несовместные». Поэтому постоянные упования его на «успехи просвещения», «улучшение нравов» и «распространение правил человеколюбия» отнюдь не являются только показателями его «политического либерализма»: эти просветительские показатели оказываются единственной панацеей от «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Пушкин, столь упорно занимавшийся в последние годы этой исторической проблемой, определил ее истоки и основы:

— он продемонстрировал то, что любая гражданская война рождается из «жестокосердия» обеих сторон общественного конфликта — и сама многократно усиливает это «обоюдное» «жестокосердие»;

— он показал, что гражданское противостояние любого типа (даже и «лубочное», как в «Пропущенной главе») разрушает нацию («бедных жителей») и в этом разрушении «поневоле» становятся повинны опять-таки обе стороны;

— он определил и единственную возможность

выхода из этого двустороннего конфликта: выход становится возможен при естественной демонстрации «добросердечия», «прощения» и «незлобности» одной из сторон...

3

Но наряду с этими «житейскими» истинами, Пушкин проводит и ту существенную историософскую идею, которая была оформлена русской философской мыслью лишь в XX столетии:

«История не есть объективная эмпирическая данность, история есть миф. Миф же есть не вымысел, а реальность, но реальность иного порядка, чем реальность так называемой объективной эмпирической данности. Миф есть в народной памяти сохранившийся рассказ о происшествии, совершившемся в прошлом, преодолевающий грани внешней объективной фактичности и раскрывающий фактичность идеальную, субъект-объективную»³¹¹.

Национально-исторический миф возникает параллельно с историческим бытованием знаменательного события или выдающегося человека. При этом для «воспринимающих» поколений главным становится именно «мифологизированное» отношение к действию или персонажу события. А поскольку «миф» способен к быстрой переориентации (в отличие от «эмпирической» данности), то интерпретация его непременно оказывается односторонней и тяготеющей к «крайностям». Характерна в этом отношении перемена «знаков» в современной мифологии: «Сталин — воля и ум

миллионов» за несколько лет в общественном сознании превратился в звероподобного садиста, а «самый человечный человек» стал осознаваться недалеким и кровавым фанатиком...

Каждый из изводов мифа тяготеет к утверждению себя в качестве «последней истины». Так, известен миф о «царе-строителе», «царе-плотнике» Петре Великом: он сознательно отменяет многие части эмпирической данности истории, что создает почву для возникновения «мифа» противоположного. Ко времени смерти Петра число жителей основанного им Петербурга соотносилось с числом погибших при строительстве новой столицы как 1: 10 (на одного живого — десять погибших от голода, болезней, принудительного труда и т. п.) — это соотношение вряд ли уступает бериевскому ГУЛАГу! На основе этого, и ряда подобных, фактов достаточно легко выстраивается «миф» Петра как символа небывалого геноцида русского народа. Но этот миф будет так же односторонен, как и противоположный.

Каждый «извод» мифа безальтернативен: Николай II-й либо непременно и только «Кровавый», либо «Царь-мученик», «Царь-святой», Бухарин — либо «враг народа», либо благородный мученик сталинского тоталитаризма. Третьего в «мифе» не дано, ибо любое «третье» уже не мифологемно и не может стать знаменем общественных настроений.

Эта проблема «мифа», еще не освоенная в XIX столетии исторически и философски, привлекла внимание Пушкина-художника. Поставлена она им была в форме неожиданного «сопряжения» исто-

рических фигур (и, соответственно, национальных мифов), хронологически достаточно близких пушкинскому времени, — фигур Наполеона Бонапарта и Емельяна Пугачева.

Идея сопряжения этих имен принадлежала не Пушкину: подобная аналогия возникла в русской публицистике периода Отечественной войны 1812 года. Наиболее активно и последовательно она была проведена в знаменитом цикле «Писем из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола, печатавшихся в 1813—1815 гг. в «Сыне Отечества» и ставших заметным явлением в литературной и общественной жизни России.

Уже в «Письме втором» этого цикла автор, рассуждая о тяготах, которые принесли России и всему миру наполеоновские войны, заметил: «... я утешаюсь мыслию, что чрез некоторое время, когда меня уже не станет, солнце будет греть и освещать поколение, противу нынешнего счастливейшее, которое не из собственного опыта, но только по преданиям будет проклинать *Наполеона-Пугачева*»³¹².

В 1813 году эта аналогия вовсе не воспринималась как «странное сближение». Ужасы пугачевского восстания были многим еще памятны — и очень естественно «накладывались» на ужасы недавнего разорения «двунадесяти язык». «Наполеон-Пугачев» предстал обобщенным типом «разорителя» русской земли, «самозванца» (то есть не прирожденного властителя), связанного с переворотом революционного, классового характера и всплывшего на гребне народного «волнения».

Однако уже в следующем, «Письме третьем»,

того же цикла Муравьев-Апостол придал этой исторической аналогии яркий национальный оттенок. Рассуждая о негативных особенностях французского национального характера, он поставил любопытную проблему: «Дело теперь в том, чтобы решить вопрос: французы таковы по тому ли только, что они под начальством Бонапарта? — Конечно, нет! Наполеон в Италии был бы начальником *Бандитов*, в Испании предводительствовал бы *Бандолерами*, сделался бы в Германии разбойничьим атаманом; в России — Пугачевым, *Гейвеманом* в Англии: в одной Франции он мог царствовать и — царствует. Раздраженное небо произвело его для французов, французов — для него»³¹³.

Обратим внимание: *только русское* явление, аналогичное Наполеону, названо здесь по имени — Пугачев! Итальянский, испанский, немецкий аналог (бандолер, гейвеман и пр.) — чрезвычайно общи и становятся указанием не на нравственный, а лишь на социальный статус «наполеоновщины» в других землях. Российское же соответствие двух «бандитов», по мнению публициста, бьет прямо в цель: обе фигуры оказываются сопоставимы по общеморальным критериям. «Разбойничьи атаманы» могут быть разные — «Пугачев» конкретен как носитель устоявшегося и личностного представления о нем.

И однако он — особенное явление. Муравьев-Апостол осознает, что русская «пугачевщина» не то же самое, что европейский «бандитизм». Наполеон «царствует» во Франции именно потому, что его личностные устремления оказались созвучны важным сторонам национальной идеологии фран-

цузов. Пугачев тоже воспринимается не просто «разбойником», но выразителем особенного, русского, «бунта», воплотившего важные черты национального характера. Поэтому и русский «разбойник» оказывается не просто «разбойником», но — Пугачевым!

Пушкин-лицеист был, без сомнения, знаком с циклом «Писем...» И. М. Муравьева-Апостола, но поначалу воспринял фигуру «Наполеона-Пугачева» вне собственно национального аспекта аналогии. В его ранних стихах Наполеон предстал носителем некоего «проклятия»:

Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты Богу на земле. (II, 47).

Эта инвектива юного Пушкина, адресованная Наполеону, в равной степени могла быть отнесена и к Пугачеву. В контексте идейной направленности оды «Вольность» (с ее «владыкой», «венцом» и «Законом»), Пугачев тоже мог бы стать символом политической и нравственной аморальности, которая связывалась не только с Великой Французской революцией, но и с революцией вообще³¹⁴. Для поколения, пережившего Отечественную войну, Наполеон стал символом «пугачевщины», доведенной до *pes plus ultra*. Сравните в известной эпиграмме Дениса Давыдова:

Сей Корсиканец целой век
Гремит кровавыми делами.

Ест по сту тысяч человек
И серет королями³¹⁵.

Эпиграмма Д. Давыдова относится к 1806—1808 гг., когда Бонапарт возвел на престолы завоеванных им европейских государств своих братьев и сподвижников... То есть сделал почти то же, что и Пугачев, сподвижники которого, по ироническому наблюдению Пушкина, «назывались именами вельмож, окружавших в то время престол Екатерины: Чика — графом Чернышевым, Шигаев — Воронцовым, Овчинников — Паниным, Чумаков — Орловым» (IX, 405).

Но, тридцать лет спустя, тот же Д. Давыдов возмутился как раз чрезмерным «порицанием Наполеона». Оценивая (в письме к Пушкину от 23 ноября 1836 г.) труд А. И. Михайловского-Данилевского «Описание похода во Францию 1814 г.», он с неудовольствием заметил, «что всё сочинение отзывается более временем 1812 года, слогом Сергея Глинки — когда ненависть к посягателю на честь и существование нашей родины внушала нам одни ругательства на него, — чем нашим временем, когда забыта уже вражда к нему и гений его оценен бесспорно и торжественно» (XVI, 194)

Аналогичную эволюцию от злобной ненависти в отношении к Наполеону, кровавому завоевателю, до «бесспорной и торжественной» оценки его гения прошли почти все современники Пушкина. Но — не сам Пушкин. Его отношение к личности и деятельности «дерзостью венчанного царя» (I, 80) не соответствовало общему движению обществен-

ных настроений³¹⁶. Мы коснемся лишь одного аспекта этой проблемы, важного для нашей темы.

4

Характерно, что первоначально облик Наполеона возник у Пушкина в его «русском» варианте — как аналогия лубочному царю Дадону, «отрицательному» персонажу лицейской поэмы «Бова» (1814):

Вы слышали, люди добрые,
О царе, что двадцать целых лет
Не снимал с себя оружия,
Не слезал с коня ретивого,
Всюду пролетал с победою,
Мир крешеный потопил в крови,
Не щадил и некрещеного,
И в ничтожество низверженный
Александром, кротким ангелом,
Жизнь проводит в унижении
И, забытый всеми, кличется
Ныне Эльбы императором... (1, 64—65)

Этот «русский» вариант представления Наполеона оказывается очень сопоставим с «представлением» Пугачева в «Капитанской дочке». Сопоставим по форме: приведенные стихи совпадают с эпиграфом к главе «Приступ» («Голова моя, головушка...» — VIII, 321); пропущенные Пушкиным стихи: «Со добра коня не слезаючи, / Из стремян ног не вымаючи...»³¹⁷ — прямо отсылают к лицейской поэме. Сопоставим и по содержательному

существо: вот первое «представление» Пугачева в повести: «Сим извещаю вас, что убежавший из-под караула донской казак и раскольник Емельян Пугачев, учиня непростительную дерзость принятием на себя имени покойного императора Петра III, собрал злодейскую шайку, произвел возмущение в Яицких селениях, и уже взял и разорил несколько крепостей, произведя везде грабежи и смертные убийства» (VIII, 314).

Возможность такого хронологически «далекого» сопоставления подкрепляется еще и тем обстоятельством, что в 1834 году, в пору активной работы над «Капитанской дочкой», Пушкин в очередной раз обратился к замыслу сказки о Бове. Сохранился набросок плана сказки и два стиха — и написаны они на листке с планом «Капитанской дочки», очень близком, как указал М. А. Цявловский, «к III — X главам окончательного текста»³¹⁸. Царь Дадон, и прежде сопоставлявшийся с Наполеоном, в этом, позднейшем, плане «Бовы» тоже фигурирует; есть даже «описание Двора Дадонова и его витязей» (XVII, 32; VIII, 930).

Наполеон у Пушкина-лицеиста очень похож на традиционного *бича французов, фабриканта мертвых тел, главы шайки варваров* — как он рисовался в тогдашней публицистике. Представление такого типа очень понятно. Но и Пугачев в «Капитанской дочке» первоначально (когда ни герой пушкинского романа, ни читатель еще не соотносят его с «вожатым») оказывается представлен лишь в «официальном» отношении: приведенный выше документ о «грабежах» и «смертных убийствах», с ним

связанных, уже нацеливает на определенного рода восприятие. При этом пушкинские формулировки, даже, казалось бы, самые однозначные, при ближайшем рассмотрении оказываются многосмысленными и «многослойными».

«Самовластительный Злодей!» — такое «клеймо» на облике Наполеона ставит 18-летний Пушкин в оде «Вольность». В этой формуле соединяются два значимых корня: *сам* и *зло*. Но образования от этих корней — предельно разветвленны.

Самовластительный — непререкаемый, обладающий безграничной властью. Но «самовластительный» — вовсе не то же, что «самодержавный». Дополнительный оттенок лексического значения связан с пушкинским осмыслением слова «самовластно» — по личному усмотрению (Ср. в «Капитанской дочке»: «...начальники отдельных отрядов *самовластно* наказывали и миловали...» — VIII, 364). *Самовластительный* — властвующий по собственному «почину»: а это состояние вообще не имеет у Пушкина «негативного» оттенка: «Черноокая Россетти / В *самовластной* красоте...» (III, 159); «Никто *самовластнее* его не владеет стихом и периодом» (XI, 117); «Пугачев не был *самовластен*» (IX, 27). Дополнительный оттенок лексического значения слова «самовластительный» оказывается ориентирован на некое уважение к носителю «самовластности», сумевшему ее добиться благодаря собственным способностям.

Злодей — тот, кто творит зло. Кажется, вполне однозначная характеристика, — но галерея пушкинских «злодеев» оказывается весьма пёстрой.

«Злодей» — Мазепа (V, 60); «злодей» — совратитель «юных дев» из стихотворения «Деревня» (II, 56); «Прервать поцелуя злодей не успел» (соперник из «Черной шали» — II, 151); «злодеем» называет Борис Годунов Лжедмитрия (VII, 64) — и Димитрий Бориса (VII, 51); «злодеями» многократно зовутся Пугачев и «пугачевцы»; «злодей» — «журнальный шут», выпустивший статейку без подписи (II, 394); и т. д. Очень часты у Пушкина «злодеи» безличные: «Так злодей, / С свирепой шайкою своей...» (V, 143) — Нева в «Медном всаднике»; «Иль в лесу под нож злодею / Попадуся в стороне...» (III, 177) и т. д. «Злодей» здесь оказывается простым обозначением некоей «профессии», ремесла: есть офицеры, ямщики, сапожники — а есть «злодеи»... Каждый выбирает свою планиду. Исходя из этой установки, бесхитростный Савельич предъявляет Пугачеву «реестр барскому добру, раскраденному *злодеями*». Он и не думает вкладывать в это слово какого-либо негативного оттенка, поясняя: «Злодеи не злодеи, а твои ребята таки пошарили да порастаскали» (VIII, 335).

«Злодейская порфира» Наполеона (II, 46), «злодейские дружины» Лжедмитрия (II, 68), «злодейская толпа» и «злодейское гнездо» Пугачева (VIII, 363). Это не только «те, кто творят зло». Это та «порфира», те «дружины» и та «толпа», которые защищают дело «злодея», само по себе не всегда «злое». Объединяет их лишь то, что собраны они все самовольно, незаконно, по некоему разбойному побуждению. Пушкина интересуют эти «злодейские» явления прежде всего как периодически

возникающие кризисы некоего «самовластия», противопоставляющего себя принятой морали и мироустройству.

В «Капитанской дочке» Иван Игнатьич, которого Гринев приглашает секундантом на свою дуэль со Швабриным, собирается донести коменданту, «что в фортеции умышляется злодействие, противное казенному интересу» (VIII, 302). Собственно говоря, таким же «злодействием» оказывается и восстание Пугачева, и мятеж Лжедмитрия, и военные походы Наполеона. Но если отвлечься от «казенного интереса» и принять во внимание интерес общечеловеческий и общеморальный, — то какого характера это «злодействие»? что кроется за привычным представлением о каждом из «злодеев»?

Пушкин был свидетелем и участником того процесса в общественной жизни начала XIX века, когда образ Наполеона в массовом сознании был сначала возвеличен, потом растоптан, наконец — вновь возвеличен, уже в «воспоминаниях». Интересно, что пик трансформации этой «наполеоновской» идеи — идеи странных моральных перипетий «злодействия» как такового — наступил в сознании Пушкина как раз в период его работы над «Капитанской дочкой».

5

Параллельно с наиболее активным периодом работы над повестью, Пушкин выпускает «Современник». Четыре номера журнала выходят в

«предъюбилейный» год — близится четвертьвековая «Бородинская годовщина», праздник официальный. Поэтому в журнале, естественно, оказываются широко представлены литературные и исторические материалы этого рода. Пушкин рассматривает их очень своеобразно. В письме к Д. Давыдову от 20-х чисел мая 1836 г., он замечает по поводу одной из военных заметок своего корреспондента: «А жаль, что не тиснули мы ее во 2-м № *Современника*, который будет весь полон Наполеоном?..» (XVI, 121—122).

Наполеон становится для Пушкина символом Отечественной войны — как Пугачев символом «русского бунта». Поэтому, например, очень характерным оказывается неожиданное совпадение исходного рассуждения из статьи Вяземского «Новая поэма Э. Кине (“Napoleon...”»)», напечатанной в упомянутом, втором, номере «Современника», и пушкинского эпиграфа к «Истории Пугачева», взятого из письма Платона Любарского.

Вяземский: «Если однако же есть лицо в новейшие времена, которое могло бы позировать пред эпическим поэтом, то разве Наполеон, ибо жизнь его есть эпопея. <... > По холсту, растянутому для изображения странствований его от Альпов до пирамид, от пирамид до Кремля, от Кремля до скалы Св. Елены, есть где кисти поразгуляться. В группах, в массах, в движении, в эффектах, в сшибках света и тьмы также недостатка не будет»³¹⁹.

Эпиграф к «Истории Пугачева» (Платон Любарский): «Мне кажется, сего вора всех замыслов и походов не только посредством, но ниже

самому превосходнейшему историку порядочно описать едва ли бы удалось; коего все затеи не от разума и воинского распорядка, но от дерзости, случая и удачи зависели. Посему и сам Пугачев (думаю) подробностей оных не только рассказать, но нарочитой части припомнить не в состоянии, поелику не от одного его непосредственно, но от многих его сообщников полной воли и удалства в разных местах вдруг происходили» (IX, 4).

И Вяземский, и Платон Любарский сетуют на трудность в описании жизни интересующего их персонажа: слишком много в этой жизни было разнообразных, непохожих, от «случая» и «фортуны» зависящих событий, явлений, изменений... Персонаж, поражающий Вяземского — Наполеон; персонаж, удививший Пушкина — Пугачев. Из этого же убеждения возникает и утверждение Пушкина о том, что «История Пугачева» — это лишь «исторический отрывок» (IX, 1), а «Капитанская дочка» — лишь частный «анекдот», «романически» представленное «истинное происшествие» (VIII, 928).

Однако и Наполеон в «Современнике» оказывался представлен двойственно. Публикуя во втором номере «Записки...» Н. А. Дуровой с их явно «антибонапартовской» направленностью и цитированную статью Вяземского, в которой Наполеон прямо назван «великим человеком», Пушкин прямо обозначил собственную противоречивость в осмыслении этой личности. Параллельная работа над «Капитанской дочкой» так или иначе восстанавливала эту двойственность применительно к

другому, сопоставимому, персонажу — Пугачеву.

Очень своеобразно проявляется облик Наполеона в прозаических заметках Пушкина. Если в стихотворных обращениях к образу «венчанного исполина» (1, 145) — своеобразными вехами здесь становятся стихи «Наполеон на Эльбе» (1815), «Наполеон» (1821), «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824), «Герой» (1830), «Бонапарт и черногорцы» (1834) — возникает тенденция к поэтизации Наполеона, по мере того, как сознание художника отдаляется от непосредственной памяти о «бедствиях войны», — то в его прозаических замечаниях удерживается практически единое отношение к этому персонажу исторической мифологии. Причем, это отношение принципиально противостоит отношению поэтическому: «Наполеон был такая бестия, а M-me de Stael претонкая штука!» (VIII, 152).

Судя по этим заметкам, Пушкина, начиная с 20-х годов занимают, по преимуществу, три ипостаси наполеоновского облика.

Во-первых, его политическое лицо: «бестия», сумевший возвести «трон среди республики» (XI, 442) — именно это рассуждение привлекло Пушкина в статье из «Journal des Debats» 1831 г.³²⁰. При этом его интересуют именно частные детали этого политического облика:

— Наполеон «доверял своему могуществу и презирал человечество» (XI, 14);

— Наполеон выступил как своеобразный преемник Робеспьера (ср. запись 1830 г.: «Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон (Воплощен-

ная революция)» — XII, 205);

— Наполеон противостоял европейским монархам (ср. в заметке «О г-же Сталь и о г. А. М-ве»: «Эту барыню удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности...» — XI, 29);

— Наполеон представил «отрицательную» аналогию русским порядкам (в «Путешествии из Москвы в Петербург» «наполеоновские конскрипции» сравниваются с русским «рекрутством» — XI, 233—234);

— Показателем наклонности Наполеона к тирании стало то, что он не любил Тацита («...удивительно чистосердечие Наполеона, в том признававшегося...» — XI, 194).

И так далее³²¹. В этом смысле Наполеон оказывается для Пушкина противопоставлен общим гуманистическим представлениям о носителе идеального миропорядка: «великий человек» не перестает быть самовластным злодеем в широком историческом смысле.

Во-вторых, Пушкин активно интересуется разного рода историческими анекдотами о Наполеоне. В этих анекдотах — и противопоставление Бонапарта Александру I³²², и просто интерес к остроумным высказываниям «земли чудесного посетителя». При этом Пушкин обращает внимание прежде всего на те замечания Наполеона, которые идут как бы не от «императорского», а от «человеческого» его облика: он советует мадам де Сталь «нарожать более детей» (VIII, 420), заявляет русскому царю: «...вы сами у себя поп...» (XVI, 260) и т. д. Эта нетрадиционность и самостоятельность Наполеона в суждениях, отмечает Пушкин,

сочеталась с жесткой идеологической политикой и приводила к тем диссонансам, которые отражены, например, в пушкинском переводе академической речи О. Э. Скриба: «Этот член Института был генерал Бонапарт, которого мнения в литературе были столь же тверды и решительны, как и в политике; он терпеть не мог Вольтера, имел несчастье не любить Расина, но Корнеля готов был сделать первым министром. Бонапарт любил развязки разительные и хотел, чтоб даже и на театре все препятствия уничтожались штыком» (XII, 49—50). Здесь Наполеон как бы вступает в своеобразную пушкинскую «игру», предметом которой становится личность «великого человека», явленная на том или ином «фоне» (Ж. де Сталь, Александр I, члены Французской академии и т. п.) и «выламывающаяся» из этого фона вследствие своего рода *незаурядной заурядности*...

В-третьих, Пушкин постоянно интересуется внешним обликом Бонапарта. Он, например, многократно воспроизводит его профиль, фигуру и характерные позы в графических набросках³²³, — но и здесь его занимают прежде всего те детали, которые сразу же позволяют узнать «мужа судьбы», даже и не названного:

Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом (VI, 147)

Однако эти детали — не столько черты действительного облика Наполеона Бонапарта, сколько отголоски «мифологизированного» представле-

ния о нем. Пушкин подчеркивает: сходство с таким Наполеоном «нравилось самолюбию» лорда Байрона (XI, 64); по подобию этого же представления сконструировал свой внешний облик Германн из «Пиковой дамы»: «...он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 245).

Характерно однако, что и этот «мифологизированный» портрет Наполеона шел от традиций русской публицистики начала XIX века. В 1813 г. в Петербурге вышла любопытная книжка «Бич Франции», написанная французским эмигрантом Э. Г. Фабером и переведенная на русский язык Г. М. Яценковым. Вот приведенные в ней детали облика французского императора:

«Я видел сего человека!— Среди многолюдной и шумной толпы, везде и всегда, он кажется один и одинок. Ничто извне не коснется его: он один составляет для себя целый свет <...>

Он прост в своей наружности, по своим привычкам, нуждам и вкусам. Простой мундир, черная шляпа без всякого украшения, кроме одной кокарды — вот весь его наряд. Если он выказывает иногда пышность и роскошь, то верно не для себя, а для других. <...>

Он говорит мало, не заботясь ни о выборе слов, ни о правильности, ни о приятности речи. <...> Слова его, произнесенные резким, дребезжащим голосом, суть приказы; он не смотрит, какой дать им оборот, только бы мысль была сильная, потрясала, поражала. От того-то в его речах часто

можно найти слова низкие, выражения простонародные»³²⁴.

В этом портрете Бонапарт представлен явно враждебными глазами, ибо вывод «очевидного Наблюдателя», вынесенный в качестве эпиграфа к книге, таков: «*Я видел сего человека, когда он был еще надеждою человечества; я видел его, когда он предпочел сделаться бичом оногo; это — Ужас вочеловеченный! это Ад во плоти!*»³²⁵ Но при этом портрет Наполеона исполнен действительно живых черт, раскрывающих возможности нового отношения к нему. Здесь и душевное одиночество императора, и его — своеобразная — простота, и пренебрежение к пышности и роскоши, и принципиальное неумение «говорить как пишешь»... Все эти детали наслаиваются на общую — страшную — картину наполеоновой Франции, нарисованную Фабером — Яценковым: картину новой «пугачевщины».

6

Мы вовсе не утверждаем, что данное или какое-то иное из серии подобных «антинаполеоновских» сочинений периода Отечественной войны — имело прямое и непосредственное влияние на Пушкина, создававшего «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку». Здесь важнее другое: обращаясь к Пугачеву из «Капитанской дочки», мы отмечаем практически те же элементы его основного представления, какие были характерны для облика Наполеона в пушкинских заметках. В худо-

жественном описании повести развиты и детализированны те же отмеченные политические и нравственные ипостаси.

«Трон среди республики», например, символизирован в главе «Приступ»: Пугачев, сидящий «в креслах на крыльце комендантского дома» посреди бушующей и почти неуправляемой казачьей вольницы, которая разыгрывает «ужасную комедию» (VIII, 324—325). Антиномия этого «трона» сравнительно с подобными же ярко намечена Пушкиным — это известная антитеза Пугачева и Екатерины II.³²⁶

Личность Пугачева раскрывается Пушкиным теми же способами, как и облик Наполеона: еще Марина Цветаева в очерке «Пушкин и Пугачев» отмечала, что Пугачев интересует автора «Капитанской дочки» в сниженном, бытовом, интимном плане — в отношении к другим «заурядным» людям, в сравнении с которыми он оказывается признанным «вожатым»³²⁷.

В «Капитанской дочке», собственно, разворачивается и переосмысливается некий единичный «анекдот» пугачевского восстания. Причем, при сопоставлении с аналогичными эпизодами «Истории Пугачева» (эпизод с дочерью Харлова и сержантом Карлицким), налицо явное несоответствие исторических и «художественных» деяний злодея. Пушкин не только смягчает жестокости Пугачева — он почти не касается их. Автора в этой ситуации интересует иное: проявление личности «особенного» человека в ее внутренних, бытовых реалиях, которые делают возможным и некое возвы-

шение до символа — как в рассказанной самозванцем калмыцкой сказке.

Наконец, портрет Пугачева, данный на характерных опорных деталях: «черная борода и два сверкающих глаза», лицо, которое «имело выражение довольно приятное, но плутовское» (VIII, 290). Детали эти, проходя через все повествование, тоже мифологизируют этот облик. «Черная борода» и «сверкающие глаза» Пугачева — это как наполеоновские «сжатые крестом» руки: они представляют обобщенный облик «разбойника», попушкински заостренный и сам как бы конструирующий возможное поведение. Не случайно «мужик с черной бородою» (VIII, 289) и с топором в руках возникает (во сне Гринева) раньше, чем портретно представлен «вожатый».

Сопоставление пушкинского Наполеона и Пугачева интересно намечено в упоминавшемся очерке М. Цветаевой. Рассуждая о несоответствии облика Пугачева в «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке» и доказывая преимущество художественной, а не исторической правды, Цветаева пишет:

«Если Пушкин о Наполеоне, своем и всей мировой лирики боге, отвечая досужему резонеру, разубеждавшему его в том, что Наполеон в Яффе прикасался к чумным, если Пушкин о Наполеоне мог сказать:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман,

— то насколько это уместнее звучит о Пугачеве, достоверные низкие истины о котором он глазами вычитывал и своей рукой выписывал — ряд месяцев.

О Наполеоне Пушкин это сказал.

С Пугачевым он это сделал.

По окончании “Капитанской дочки” у нас о Пугачеве не осталось ни одной низкой истины, из всей тьмы низких истин — ни одной»³²⁸.

Уловив близость в восприятии Наполеона и Пугачева в художественном сознании Пушкина, Цветаева не объяснила смысла этой близости. Между тем, смысл этот оказывается совершенно ясен, хотя бы из следующего примера.

В 1827—1834 гг. в изданиях, близких Пушкину, было опубликовано восемь писем К. Н. Батюшкова, еще живого, но ушедшего из литературы пушкинского «предшественника». Пушкин активно использовал эти публикации, включив в свои стихотворения цитаты из батюшковских писем 1814 года: «...это не мрамор, бог!» — о статуе Аполлона Бельведерского (из письма Батюшкова к Д. В. Дашкову из Парижа от 25 апреля 1814 г.)³²⁹ и «...народ, достойный сожаления и смеха!» (из письма к Н. И. Гнедичу от 27 марта 1814 г.)³³⁰ — ср. трансформацию этих цитат в стихотворениях «Поэт и толпа» и «Полководец».

И в том, и в другом письме Батюшков рассуждает о странностях истории и «чудесах», проявившихся в отношении народа к его былым кумирам. Здесь, в частности, подробно описано глазами очевидца, вступившего в Париж, разрушение парижской толпой «наполеонова столпа». Восприя-

тие русского офицера показательно: Батюшков обращает внимание, что колонна была разрушена не по приказу свыше и не по требованию завоевателей, а по инициативе парижской черни:

«Славная Троянова колонна! Я ее увидел в первый раз, и в какую минуту! Народ, окружив ее со всех сторон, кричал беспрестанно: “A bas le tyran!” Один смельчак влез наверх и надел веревку на ноги Наполеона, которого бронзовая статуя венчает столб. “Надень на шею тирану!” — кричал народ. “Зачем вы это делаете?”, “Высоко залез!” — отвечали мне. <...> Но в первый день не могли сломать медного Наполеона: мы поставили часового у колонны. На доске внизу я прочитал: Napolio, Imp. Aug. monumentum и проч.

Суета сует! Суета, мой друг! Из рук выпали и меч, и победа! И та самая чернь, которая приветствовала победителя на сей площади, та же самая чернь, и ветренная, и неблагодарная, часто неблагодарная, накинула веревку на голову Napolio, Imp. Aug., и тот самый неистовый, который кричал несколько лет назад тому: “Задавите короля кишками попов!” — тот самый неистовый кричит теперь: “Русские, спасители наши, дайте нам Бурбонов, низложите тирана!..”»³³¹

Более всего замечательно здесь именно осознание «суеты» исторических потрясений: именно это осознание, в конечном счете, меняет былое однозначно негативное отношение русского офицера к свергнутому тирану. Следом за этим рассуждением Батюшкова идет фраза: «О чудесный народ парижский! — народ, достойный сожаления»

ния и смеха!» Она дает отсылку уже к важным национальным чертам. Французская толпа крушит символ былого «кумира», — победители, бывшие его ненавистники, проливавшие кровь в борьбе с тем злом, которое было символизировано его именем, выставляют часового для охраны этого «символа». Жизненная правда вступает в противоречие с той правдой, которая могла бы возникнуть в пределах элементарной логики. Из этого противоречия рождается правда художественная, которая становится действительной правдой на новом, высшем уровне осознания исторической действительности и действительных деяний французского полководца. Да, Бонапарт — тиран; да, он виновник гибели и страданий миллионов людей. Но это вовсе не означает, что толпа, разрушающая Троянову колонну, права. В глазах русских победителей Наполеон безусловно остается достоин воздвигнутого им памятника — достоин не только из-за совершенных им подвигов и замечательных поступков, но и в свете истории Франции вообще (и французского «неистового» в частности) последних десятилетий.

Этот процесс превращения эмпирической данности в национально-исторический миф пережил и Пушкин, ставший свидетелем уже развернувшегося нового отношения к Наполеону. Пушкин должен был ставить тот же вопрос, что и Батюшков, — но уже в изменившихся условиях и применительно ко всем аналогичным историческим событиям. И потому его художественно осмысленный Пугачев оказался «очищенным» от окружаю-

щей суеты и осознан как выдающаяся личность, ставшая во главе «черни» и растоптанная тою же «чернью» именно потому, что «высоко залез»... Пугачев оказался у Пушкина очищенным от «пугачевщины» — точно так же, как Наполеон в восприятии его современников был уже совершенно очищен от «наполеоновщины».

Общее осознание исторического смысла деяний и заблуждений личности дало Пушкину уникальную возможность представить Пугачева не с точки зрения внешнего, сословного неприятия его как олицетворения «русского бунта», а с позиций *бунта* в его широком историческом и национальном смысле.

Для Пушкина-художника здесь оказалось важнее не отразить действительно зафиксированные в исторических источниках факты, а раскрыть высшую национальную сущность воплотившегося в этих фактах русского «норова». Целостное отношение Пушкина-художника к Пугачеву стало в противоречие с теми данностями, которые он мог почерпнуть из материалов его следственного дела. Детально изучивший материалы пугачевского бунта, Пушкин встал «перед вопросом соотношения социальной борьбы и этического критерия гуманности»³³². Именно проявленная «ни с того ни с сего» гуманность и человечность исторических деятелей (Пугачев, Екатерина II) спасает вымышленных героев повести, попавших в неординарные обстоятельства.

Но на подобных же проявлениях основывается, в сущности, любой национально-историчес-

кий миф — «нас возвышающий обман». Ибо именно с точки зрения высокой человечности поступков, совершенных историческими деятелями, национальные воспоминания о них могут оказаться «величавы». Пугачев попросту не мог быть представлен однозначно заурядным «разбойником» — это противоречило бы национальной памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ

«...Мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...»

¹ Цитаты из произведений и писем Пушкина приводятся по Большому академическому изданию: Тт. 1—16. АН СССР, 1937—1949. Римскими цифрами в тексте указывается том, арабскими — страницы.

² *Винокур Г.* Крымская поэма Пушкина // *Красная новь*. 1936. №3. С. 230—231.

³ *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД №832. (Из текстологических наблюдений) // *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. 12. Л., 1986. С. 236.

⁴ *Архив братьев Тургеневых*. Вып. 6. Пг., 1921. С. 16.

⁵ См.: *Гроссман Л. П.* У истоков «Бахчисарайского фонтана» // *Пушкин: Исследования и материалы*. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 49—100.

⁶ *Остафьевский архив князей Вяземских*. СПб., 1899. Т. 2. С. 367, 368, 371.

⁷ *Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827*. СПб., 1996. С. 154—155.

⁸ Там же. С. 309.

⁹ *Левкович Я. Л.*, комментарий в кн.: *Пушкин А. С.* Дневники. Записки. СПб., 1995. С. 304. См. также: *Левкович Я. Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 252—255.

¹⁰ Фейнберг И. Л. Автобиографические записки Пушкина // Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 234—236.

¹¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. Л., 1956. С. 567, 482—484.

¹² Левкович Я. Л. Комментарии... С. 305.

¹³ Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. С. 236.

¹⁴ См.: Кошелев В. А. Творческий путь К. Н. Батюшкова. Л., 1986. С. 74—107.

¹⁵ См. творческую декларацию Батюшкова в записной книжке 1817 г.: Батюшков К. Н. Соч. В 2-х тт. М., 1989. Т. 2. С. 35.

¹⁶ Очерк Батюшкова цит. по: Батюшков К. Н. Соч. Т. 1. С. 99—108.

¹⁷ Языковский архив. СПб., 1913. Вып. 1. С. 247.

¹⁸ Надеждин Н. Русская Алгамбра // Одесский альманах на 1839 год. Одесса, 1839. С. 384.

Вещий Олег

¹⁹ Покровский М. Н. Предисловие // Серебрякова Г. Женщины эпохи французской революции. М.; Л., 1930. С. 5.

²⁰ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1842. Кн. 1. С. 86, примеч. 331, 332.

²¹ Там же. С. 74—87.

²² Полевой Н. История русского народа. М., 1987. Т. 1. С. 107—121.

²³ Соловьев С. М. Соч. В 18-ти кн. Кн. 1. М., 1988. С. 138.

²⁴ См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 4. СПб., 1884. С. 218.

²⁵ Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 429—484.

²⁶ Костомаров Н. И. Предания первоначальной русской ле-

тописи в соображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях // Костомаров Н. Раскол. Исторические монографии и исследования. М., 1994. С. 44—64.

²⁷ История СССР с древнейших времен до наших дней: В 12 т. М., 1966. Т. 1. С. 491.

²⁸ Рыздзевская Е. А. Древняя Русь и Скандинавия в IX—XIV вв. М., 1978. С. 191.

²⁹ Фроянов И. Я. Мятежный Новгород. СПб., 1992. С. 120—122.

³⁰ Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе. Л., 1985. С. 246.

³¹ Фроянов И. Я. Мятежный Новгород. С. 123.

³² Летописец Руской от пришествия Рурика до кончины Царя Ивана Васильевича. Издал Н. Л^{ьвов}. Тт. 1—5. СПб., 1792. См.: Немировская К. А. «Песнь о Вещем Олеге» и летописное сказание // Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 76. 1949. С. 13—56.

³³ Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание. СПб., 1910. С. 60.

³⁴ См.: Фомичев С. А. «Загадочное» стихотворение Пушкина «Олегов щит» // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 126.

³⁵ См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997.

³⁶ ПД № 831. Л. 46; См.: Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 25—26; Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 177, 245, 251.

³⁷ Фомичев С. А. Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 11.

³⁸ См.: Журавлева А. И. «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 90—100.

³⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 292—293.

⁴⁰ Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исследования и ма-

териалы. Т. 14. Л., 1991. С. 12

⁴¹ Журавлева А. И. «Песнь о Вещем Олеге» А. С. Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 99.

⁴² Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 331—332.

⁴³ Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. СПб., 1995. С. 109.

⁴⁴ Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 2. С. 281.

⁴⁵ Рассадин Ст. Спутники. М., 1983. С. 95—96.

⁴⁶ Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева. М., 1955. С. 86; Фомичев С. А. Загадочное стихотворение Пушкина «Олегов щит». С. 128.

⁴⁷ Рылеев К. Ф. Думы. М., 1975. С. 11.

⁴⁸ «Аскольдов, который приурочивали к 865 г., а теперь относят к 860 г., Олегов 907 г., два Игоревых — 941 и 944 гг., второй болгарский поход Святослава 971 г., превратившийся в войну с греками, и, наконец, поход Ярослава, сына Владимира, 1043 г.» (Ключевский В. О. Соч. в 9-ти тт. М., 1987. Т. 1. С. 167).

⁴⁹ Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 12.

⁵⁰ Рассадин Ст. Драма Николая Языкова // Рассадин Ст. Спутники. М., 1983. С. 88—100.

⁵¹ См.: Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 217, 198—200.

⁵² Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827. СПб., 1996. С. 250

⁵³ Там же. С. 254.

⁵⁴ Сидяков Л. С. Комментарии в кн.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1997. С. 500.

⁵⁵ Корнилов А. А. Курс истории России XIX века. М., 1993. С. 158.

⁵⁶ Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 195—196.

- ⁵⁷ Стихотворения Александра Пушкина. С. 566.
- ⁵⁸ Черняев Н. И. «Олегов щит» // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 350.
- ⁵⁹ Фомичев С. А. «Загадочное» стихотворение Пушкина «Олегов щит». С. 130.
- ⁶⁰ Московский телеграф. 1829. Ч. XXIX. №18, сентябрь. С. 259—260.
- ⁶¹ Там же. № 19, октябрь. С. 320—322; №20, октябрь. С. 464—474.
- ⁶² Там же. Ч. XXVIII № 16, август. С. 465—481; Ч. XXIX № 17, сентябрь. С. 71—88.
- ⁶³ Там же. № 18. С. 180—193.
- ⁶⁴ См. примечания К. В. Пигарева в кн.: Тютчев Ф. И. Лирика в 2-х тт. М., 1966. Т. 2. С. 347.
- ⁶⁵ Галатея. 1829. Ч. VII. № 34. С. 144.
- ⁶⁶ Литературное наследство. Т. 97. М., 1988. Кн. 1. С. 218.
- ⁶⁷ Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 2. С. 122—123.
- ⁶⁸ Северные цветы на 1830 год. С. 3 второй пагинации.
- ⁶⁹ Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 85.
- ⁷⁰ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 635.
- ⁷¹ Черняев Н. И. «Олегов щит». С. 349—350.
- ⁷² Там же. С. 351.
- ⁷³ Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум». С. 192—195.
- ⁷⁴ У меня нет более ни песен для его славы, ни слез для его бедствий. <... > я не умею заниматься возвышенной любовью, и особенно с правительством. (франц.)
- ⁷⁵ Булгаков М. А. Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 3. М., 1990. С. 25, 75.
- ⁷⁶ См.: Сохор А. Русская советская песня. Л., 1959. С. 92, 102.

Вадим Новгородский

⁷⁷ Русская летопись по Никонову списку. СПб., 1767. С. 16.

⁷⁸ *Татищев В. Н.* История Российская. М., 1773. Кн. 2. С. 13.

⁷⁹ *Ломоносов М. В.* Древняя Российская история от начала Российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. СПб., 1766. С. 114.

⁸⁰ Цит. по комм. С. А. Фомичева в кн.: *Рылеев К. Ф.* Соч., Л., 1987. С. 367.

⁸¹ *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. СПб., 1818. Т. 1. С. 115—116.

⁸² *Карамзин Н. М.* Соч. В 2-х тт. Л., 1984. Т. 1. С. 544.

⁸³ Там же. С. 548—550; 554.

⁸⁴ *Соловьев С. М.* Соч. В 18 кн. М., 1988. Кн. 1 С. 128.

⁸⁵ *Забелин И. Е.* История русской жизни с древнейших времен. М., 1876. Ч. 1. С. 475.

⁸⁶ *Карамзин Н. М.* Соч. Т. 2. С. 156.

⁸⁷ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2-х тт. М., 1989. Т. 1. С. 67.

⁸⁸ *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 111.

⁸⁹ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. В 12-ти тт. СПб., 1902. Т. 9. С. 16—18.

⁹⁰ *Рылеев К. Ф.* Думы. М., 1975. С. 112.

⁹¹ *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 504.

⁹² *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 20.

⁹³ *Рылеев К. Ф.* Думы. С. 111.

⁹⁴ *Хомяков А. С.* Стихотворения и драмы. С. 475, 504—505

⁹⁵ См.: *Рылеев К. Ф.* Думы. С. 111—113; 245—246 (комм. Л. Г. Фризмана).

⁹⁶ *Измайлов Н. В.* Поэма Пушкина о гетеристах // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1938. Т. 3. С. 340.

⁹⁷ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826. Изд. 2-е. Л., 1991. С. 665.

⁹⁸ *Томашевский Б. В.* Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 143.

⁹⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 342—343

¹⁰⁰ См.: *Цявловский М. А.* Стихотворения, обращенные к декабристу В. Ф. Раевскому // *Цявловский М. А.* Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 13—27.

¹⁰¹ См.: *Лесскис Г. А.* Пушкинский путь в русской литературе. М., 1993. С. 195—214.

¹⁰² *Томашевский Б. В.* Пушкин. С. 143—145.

¹⁰³ *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 179.

¹⁰⁴ *Вацуро В. Э.* Грибоедовский замысел трагедии «Родомист и Зенобия» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 181.

¹⁰⁵ *Томашевский Б. В.* Пушкин. С. 145.

¹⁰⁶ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1 (1813—1824). М.; Л., 1956. С. 567—569; *Фейнберг И. Л.* Незавершенные работы Пушкина. М., 1976. С. 252—265; *Левкович Я. Л.* Пушкин в работе над «Записками» // Русская литература. 1982. №2. С. 141—148; *Эйдельман Н. Я.* Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 98—102, 133—134; *Эйдельман Н. Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 35—49; *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 96—98.

¹⁰⁷ Десятнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым. М., 1872. Кн. 1. С. 368—369.

¹⁰⁸ Московский вестник. 1827. № 17. С. 3—7

¹⁰⁹ Памятник Отечественных Муз на 1827 год. С. 253.

Бова Королевич

¹¹⁰ Цявловский М. А. Тексты Пушкина // Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. Вып. 3. М.; Л., 1934. С. 26.

¹¹¹ Фомичев С. А. Пушкин и древнерусская литература // Русская литература. 1987. №1. С. 24.

¹¹² Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 60, 67.

¹¹³ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826. Изд. 2-е. Л., 1991. С. 81.

¹¹⁴ Цявловский М. А. «Бова (Отрывок из поэмы)» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 90—104.

¹¹⁵ Там же. С. 90. См. также: Летопись... С. 89.

¹¹⁶ Кошелев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 200—211; Кошелев В. А. В предчувствии Пушкина: К. Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков, 1995. С. 78—101.

¹¹⁷ Фомичев С. А. Пушкин и древнерусская литература. С. 24.

¹¹⁸ Батюшков К. Н. Соч. М., 1989. Т. 2. С. 419, 438, 446.

¹¹⁹ Там же. С. 439. Курсив мой.

¹²⁰ О свидетельствах этой популярности см.: Сиповский В. В. Очерки по истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1. С. 22, 46.

¹²¹ Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964. С. 245—264.

¹²² Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988. С. 383—384.

¹²³ Экспромт вошел в письмо Батюшкова от 29 декабря 1811 г.: Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 203.

¹²⁴ Радищев А. Н. Соч. С. 384.

¹²⁵ В последнее время опубликованы два варианта «Бовы Королевича»: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга первая. М., 1988. С. 275—300 (Список конца XVII а.); Лубочная книга. М., 1990. С. 21—70 (контаминация основных

вариантов по изд. М. Д. Сазонова: М., 1900). Варианты сюжета проанализированы в указанном исследовании В. Д. Кузьминой (С. 24—60).

¹²⁶ Радищев А. Н. Соч. С. 383.

¹²⁷ Павлова Н. Г. Сказка «Бова» у Радищева и Пушкина как вид политической сатиры // Звенья. М.; Л., 1932. Ч. 1. С. 513—539.

¹²⁸ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. С. 93, примечание.

¹²⁹ См.: Измайлов Н. В. Пушкин в переписке и дневниках современников // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л., 1963. С. 29—30.

¹³⁰ См.: Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Изд. 2-е. СПб., 1899. С. 69.

¹³¹ См.: Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 310, 318—319, 324—325, 327 и др.

¹³² См.: Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 56—58.

¹³³ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 60.

¹³⁴ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. С. 299, 311.

¹³⁵ Фомичев С. А. Пушкин и древнерусская литература. С. 24.

¹³⁶ См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1987.

¹³⁷ Лубочная книга. С. 57.

¹³⁸ Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. С. 293.

¹³⁹ Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 438.

¹⁴⁰ Там же. С. 56—57.

¹⁴¹ Хомяков А. С. Ответ г. Буслаеву // Молва. 1857. 3 авг. №17. С. 195—196. См. также: Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 8. Приложения. С. 40.

¹⁴² Обоснование датировки см.: Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД №832 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 240—242.

¹⁴³ Цит. по тексту, подготовленному Т. Г. Цявловской: Пушкин. Т. 17 (дополнительный). Рукою Пушкина. Изд. 2-е, пере-

работанное. М., 1997. С. 458—459 (французский текст), 459—460 (перевод).

¹⁴⁴ См.: Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. С. 17—34.

¹⁴⁵ Пыпин А. Н. История русской литературы. СПб., 1907. Т. 3. С. 496.

¹⁴⁶ См.: Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832. С. 241.

¹⁴⁷ Ср.: Рукою Пушкина. Изд. 2-е. С. 361.

¹⁴⁸ Пушкин. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1915. Т. 6. С. 414.

¹⁴⁹ Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 134—163.

¹⁵⁰ См.: Рукою Пушкина. Изд. 2-е. С. 362—363.

¹⁵¹ Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина. С. 151—152.

¹⁵² Цявловский М. А. Тексты Пушкина... С. 28.

¹⁵³ Там же. С. 25; Рукою Пушкина. 2-е изд. С. 346—347.

¹⁵⁴ Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л., 1984. С. 163—167.

¹⁵⁵ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 261—266.

¹⁵⁶ См.: Ярославцев А. К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». СПб., 1872. С. 2; Разные заметки о Пушкине // Русский архив. 1899. Кн. 2. С. 355. Датировка Н. О. Лернером этого замечания 1831 годом (Пушкин и его современники. СПб., 1912. Вып. 6. С. 44—45) произвольна.

¹⁵⁷ См.: Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина. «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой...» Комментарий // Ахматова А. Соч. М., 1990. Т. 2. С. 18—42, 43—51.

¹⁵⁸ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. С. 265.

¹⁵⁹ См.: Бельчиков Н. Ф. Пушкин и Гнедич в 1832 году // Пушкин. Сб. первый. М., 1924. С. 179—213; Вацуро В. Э. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV. Л., 1991. С. 65—73.

¹⁶⁰ Сытин И. Д. Жизнь для книги. М., 1960. С. 49.

Царь Салтан

¹⁶¹ Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. М., 1989. С. 60—61.

¹⁶² Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995. С. 25—26.

¹⁶³ Громыко М. М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX века. М., 1986. С. 245.

¹⁶⁴ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 405—407.

¹⁶⁵ Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 150.

¹⁶⁶ Древние российские стихотворения. Собранные Кириешю Даниловым. М., 1977. С. 470.

¹⁶⁷ Словарь языка Пушкина. В 4-х тт. Т. 4. М., 1961. С. 37.

¹⁶⁸ Даль В. И. Толковый словарь... М., 1956. Т. 4. С. 145.

¹⁶⁹ См.: Аничков Е. В. Опыт критического происхождения пушкинской сказки о царе Салтане // Язык и литература. Л., 1927; Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина. С. 134—163; Волков Р. М. Народные истоки творчества А. С. Пушкина // Уч. зап. Черновицкого гос. ун-та. 1960. Т. 49. Вып. 13; Новиков Н. В. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.; Л., 1961.

¹⁷⁰ Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 245.

¹⁷¹ Полевой Н. А., Полевой Кс. Литературная критика. Л., 1990. С. 501.

¹⁷² Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. М.,

1985. С. 498.

¹⁷³ Чернышев В. Имена действующих лиц в сказках Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. 6. СПб., 1908. С. 151.

¹⁷⁴ Непомнящий В. Пoesия и судьба. М., 1987. С. 187—260.

Сват Иван

¹⁷⁵ Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. СПб., 1855. С. 155.

¹⁷⁶ См.: Сумцов Н. Ф. Исследования о поэзии Пушкина // Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина (1799—1899). Харьков, 1900. С. 116; Лернер Н. О. Примечания // Пушкин А. С. Соч. Под ред. С. А. Венгерова. Т. 6. Пг., 1915. С. 436.

¹⁷⁷ Белоусов А. Ф. «Сват Иван» // Литература и фольклорная традиция. Сб. науч. трудов к 70-летию проф. Д. Н. Медриша. Волгоград, 1997. С. 81—84.

¹⁷⁸ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 71—72. Курсив наш. В другом варианте воспоминания об этом же эпизоде («Баденский роман») мемуарист иначе назвала фамилию «найденного» Мятлевым персонажа: «И полковника Серопупова». Там же. С. 509.

¹⁷⁹ Вяземский П. П. Собр. соч. СПб., 1893. С. 540. Мемуарист контаминировал эту «забаву» с позднейшим увлечением Пушкина, Вяземского и Мятлева «*poesies maternelles*».

¹⁸⁰ Нашим наставником (франц.)

¹⁸¹ А. С. Пушкин. По документам Остафьевского архива. СПб., 1880. С. 57—62. Курсив наш.

¹⁸² См.: Абрамович С. Пушкин в 1833 году. Хроника. М., 1994. С. 153—154.

¹⁸³ См., например, фельетон О. И. Сенковского «Личности» (1833): Сенковский О. И. Сочинения барона Брамбеуса. М., 1989. С. 194—197.

¹⁸⁴ См.: *Куницкий В. Н.* Язык и слог комедии «Горе от ума». Киев, 1894. С. 8.

¹⁸⁵ Цит. по: *Фомичев С. А.* Комментарий // Грибоедов А. С. Горе от ума. СПб., 1994. С. 129—130.

¹⁸⁶ См.: *Кошелев В. А.* Именник «Евгения Онегина» в функциональном аспекте // Российский литературоведческий журнал. 1996. №8. С. 91—100.

¹⁸⁷ *Гроссман Л.* Записки Д'Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990. С. 408—409; *Кошелев В. А.* Указ. соч. С. 92—93.

¹⁸⁸ *Селищев А. М.* Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ // Селищев А. М. Избранные труды. М., 1968. С. 97—128.

¹⁸⁹ *Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. С. 509.

¹⁹⁰ Отмечено в изд.: *Мятлев И. П.* Стихотворения. Сенсации и замечания г-жи Курдюковой. Л., 1969. С. 616.

¹⁹¹ Литература и фольклорная традиция. С. 82.

¹⁹² *Аксаков К. С.* О современном стихотворстве в нашей литературе // Русская литература. 1981. №3. С. 130.

«Бесы разны...»

¹⁹³ Повести Древней Руси XI—XII века. Л., 1983. С. 70—71. Курсив наш.

¹⁹⁴ *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 380.

¹⁹⁵ Там же. С. 381—382.

¹⁹⁶ См.: *Буслаев Ф. И.* Бес // Буслаев Ф. И. Мои досуги. М., 1886. Т. 2. С. 1—23; *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 5—27.

¹⁹⁷ Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 169.

¹⁹⁸ *Рязановский Ф. А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1915. С. 74.

¹⁹⁹ См.: *Фомичев С. А.* Поэма Пушкина «Монах» и Повесть

о путешествии Иоанна Новгородского на бесе // Новгород в культуре Древней Руси. Новгород, 1995. С. 141—149.

²⁰⁰ Буслаев Ф. И. Бес. С. 14.

²⁰¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1955. С. 352.

²⁰² См.: Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. Изд. 2-е. М., 1931. С. 200.

²⁰³ Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 100—101.

²⁰⁴ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов. / Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 224.

²⁰⁵ Благой Д. Социология творчества Пушкина. С. 199.

²⁰⁶ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 473—474.

²⁰⁷ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974. С. 101.

²⁰⁸ Слинина Э. В. Стихотворение «Бесы» в контексте болдинской лирики 1830 года // Проблемы современного пушкиноведения. Сб. статей. Псков, 1994. С. 94—102.

²⁰⁹ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 225—246.

²¹⁰ Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 177.

²¹¹ Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 192—193.

²¹² Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 229—231.

²¹³ Толстой Н. И. Из заметок по славянской демонологии. 1. Откуда дьяволы разные? // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974. С. 27—32.

²¹⁴ Благой Д. Социология творчества Пушкина. С. 198.

²¹⁵ Фомичев С. А. Поэма Пушкина «Монах» и Повесть о путешествии Иоанна Новгородского на бесе. С. 144—145.

²¹⁶ См.: Толстой Н. И. Из заметок по славянской демоноло-

гии. 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). Мат-лы науч. конференции. М., 1976. С. 288—319.

²¹⁷ *Непомнящий В.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. Изд. 2-е. М., 1987. С. 205.

²¹⁸ *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. С. 381.

²¹⁹ *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 238, 261.

²²⁰ *Толстой Н. И.* Из заметок по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский? С. 303—304.

²²¹ *Жуковский В. А.* Соч. В 3-х тт. М., 1980. Т. 2. С. 76, 93.

²²² Там же. С. 11—12.

²²³ *Катенин П. А.* Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 96.

²²⁴ *Жуковский В. А.* Соч. В 3-х тт. Т. 2. С. 20.

²²⁵ Эта пушкинская неточность, не отмеченная в существующих комментариях, указана Н. С. Демковой.

²²⁶ *Толстой Н. И.* Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольский? С. 306—308.

²²⁷ *Соллогуб В. А.* Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 328.

²²⁸ Русский демонологический словарь. Автор-сост. Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 383.

²²⁹ *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 86.

²³⁰ *Пушкин В. Л.* Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 166.

²³¹ *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. С. 241.

²³² *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 433—434 (вариант «Северных цветов»).

²³³ См.: *Кошелев В. А.* «По всем по трем...»: Об истоках поэтического образа тройки // Русская речь. 1998. №1. С. 3—10.

²³⁴ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958. С. 211, 212.

²³⁵ Там же. С. 244.

²³⁶ Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя // Вопросы литературы. 1969. №9. С. 106—109.

²³⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба. С. 221—222.

²³⁸ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. С. 243.

²³⁹ Пушкин. Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского. Т. 1. М.; Л., 1926. С. 223, 249.

²⁴⁰ См.: Краснов Г. В. «Апокалиптическая песнь» А. С. Пушкина. (К спорам о стихотворении «Герой») // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов. Л., 1975. С. 28—39; Mikkelsen Q. Puskin's "Geroj": A Verse Dialogue on Truth // Slavonic and East European Journal. 1974. V. 18. № 4. P. 367—372; Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина: 1830 год. Горький, 1977. С. 81—100; Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исслед. и матлы. Л., 1991. Т. XIV. С. 22—28; Михайлова Н. И. К творческой истории стихотворения «Герой» // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 217—221; Сидяков Л. С. К интерпретации стихотворения Пушкина «Герой» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1993. С. 107—114.

²⁴¹ Н. Н. «Апокалипсическая песнь» Пушкина: Опыт истолкования стихотворения «Герой» // Русская литература, 1995. №1. С. 93—122.

²⁴² Листов В. С. Миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 185—208.

²⁴³ Там же. С. 195—196.

²⁴⁴ См. об этом: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 142—149.

²⁴⁵ См.: Краснокутский В. С. О своеобразии арзамасского «наречия» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 20—41

²⁴⁶ См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. С. 26—44.

²⁴⁷ Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М., 1989. С. 161.

²⁴⁸ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 2.

С. 287.

²⁴⁹ Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 146.

²⁵⁰ Словарь русского языка в 4-х тт. М., 1981. Т. 1. С. 42.

²⁵¹ Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. Труд и изд. архимандрита Никифора. М., 1891. С. 53.

²⁵² Пушкин А. С. Письма. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 475.

²⁵³ Пушкин А. С. Стихотворения лицейских лет. СПб., 1994. С. 583.

²⁵⁴ См.: «России верные сыны...»: Отечественная война 1812 года в русской литературе первой половины XIX века. Л., 1988. Т. 1. С. 101—120.

²⁵⁵ Ходасевич В. Ф. «Гавриилиада» // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 169.

²⁵⁶ Ср. иные интерпретации этого стихотворения: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 334—337; Грехнев В. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994. С. 384—393.

«Как с древа сорвался...»

²⁵⁷ Эткинд Е. Слева направо («Евгений Онегин»: история его интерпретаций в советскую эпоху) // Пушкинский юбилейный. Иерусалим, 1999. С. 18.

²⁵⁸ Непомнящий В. С. Послесловие // Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство. Сборник произведений А. С. Пушкина с параллельными текстами из Священного Писания и комментарием. М., 1999. С. 247—248.

²⁵⁹ Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. 1. С. 160—162.

²⁶⁰ Хмельницкая Т. В. Соколовский // Русская поэзия XIX века / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1929. С. 208.

²⁶¹ Библиотека для чтения. 1838. Т. XXVI, №1. С. 93—108.

²⁶² Там же. С. 104.

²⁶³ Юрьева И. Ю. Пушкин и христианство. С. 259—260.

²⁶⁴ Листов В. С. Из комментария к «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 21. Л., 1987. С. 123.

²⁶⁵ Томашевский Б. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 26.

²⁶⁶ Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб., 1995. С. 180—181.

²⁶⁷ См.: Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982. С. 193—203; Фомичев С. А. Последний лирический цикл Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 52—66; Тодлес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 26—44.

²⁶⁸ Анненков П. В. Материалы для биографии Пушкина. СПб., 1855. С. 312; Томашевский Б. Мелочи о Пушкине // Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII — XXXIX. Л., 1930. С. 79—81.

²⁶⁹ Davydov Sergej. Последний лирический цикл Пушкина (1836): Опыт реконструкции // Rev. des etudes slaves, LIX. 1—2. Paris, 1987. P. 157—171; Давыдов Сергей. Пушкин и христианство // Записки Русской академической группы в США. Т. XXV. Нью-Йорк, 1992—93. С. 67—94.

²⁷⁰ Штраус Д. Ф. Жизнь Иисуса. М., 1992. С. 446.

²⁷¹ Davydov S. Последний лирический цикл Пушкина... С. 162.

«Арзрум нагорный...»

²⁷² Бицилли П. М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света // На путях: Утверждение евразийцев. М.; Берлин, 1922. С. 317—318.

²⁷³ Викери У. Загадочная помета Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 91—95; Терехенина

- Р. Е. Пометы Пушкина в рукописях // Там же. С. 95—101.
- ²⁷⁴ Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 3—4.
- ²⁷⁵ Благой Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. 2-е изд. М., 1931. С. 196.
- ²⁷⁶ Пушкин А. С. Болдинская осень. Сопров. ст. В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана. М., 1974. С. 198—201.
- ²⁷⁷ Гиллельсон М. И. Пушкинский «Современник» // Современник (факсимильное изд.). М., 1987. Приложение. С. 16—17.
- ²⁷⁸ Полностью стихотворение было опубликовано В. А. Жуковским в 1841 г. в 9-м томе посмертного собрания сочинений Пушкина.
- ²⁷⁹ Благой Д. Социология... С. 196.
- ²⁸⁰ Белкин Д. И. О комментариях к стихам «Стамбул гяуры нынче славят...» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 119—128.
- ²⁸¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. 5-е изд. СПб., 1842. Кн. 1. Т. 1. С. 68
- ²⁸² Чаадаев П. Я. Соч. М., 1989. С. 26 (Пер. Д. И. Шаховского).
- ²⁸³ Там же. С. 27.
- ²⁸⁴ Москвитянин. 1841. №1. С. 7.
- ²⁸⁵ Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 218.
- ²⁸⁶ Фонвизин Д. И. Собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 317—562.
- ²⁸⁷ Батюшков К. Н. Соч. М., 1989. Т. 1. С. 49—62. Анализ этого очерка см.: Алексеев М. П. Монтескье и Кантемир // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 119—146.
- ²⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 236. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 2.
- ²⁸⁹ Лотман Ю. М. «Фаталист»... С. 222—223
- ²⁹⁰ Там же. С. 234.
- ²⁹¹ Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 235.

²⁹² Гынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 192—196.

²⁹³ Черняев Н. И. Критические статьи... С. 6.

²⁹⁴ Благой Д. Социология... С. 196.

²⁹⁵ Там же. С. 193—194.

²⁹⁶ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 1. С. 109.

«Русский бунт...»

²⁹⁷ РО ИРЛИ: Ф. 244. Оп. 1. № 1058. Л. 1.

²⁹⁸ Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Изд. 2-е. Л., «Наука». 1984. (Литературные памятники). С. 165. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (ЛП).

²⁹⁹ См.: Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Л., 1977. С. 176—178.

³⁰⁰ Краснов Г. В. «По причинам важным...» (О выпущенных главах «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки» // Незавершенные произведения А. С. Пушкина. Материалы научной конференции. М., 1993. С. 88.

³⁰¹ Там же. С. 87—88.

³⁰² См.: Незеленов А. И. Шесть статей о Пушкине. СПб., 1892. С. 96—103 (ст.: «Как и почему пропущена одна глава из повести „Капитанская дочка“»); Черняев Н. И. «Капитанская дочка» Пушкина. М., 1897. С. 76—78.

³⁰³ См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 193—209.

³⁰⁴ См. о них: Эйдельман Н. Я. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 136—155.

³⁰⁵ Новая глава из «Капитанской дочки» (публ. П. И. Бартенева) // Русский архив. 1880. Т. 3. Кн. 1. С. 218—227.

³⁰⁶ Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. Биография. М., 1937. С. 854—855.

³⁰⁷ Петров С. М. Исторический роман Пушкина. Историко-

литературный сборник. М., 1947. С. 162.

³⁰⁸ Гиллельсон М. И. Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. С. 178.

³⁰⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 15. М.; Л., 1968. С. 123.

³¹⁰ Федотов Г. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 374.

³¹¹ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 18.

³¹² Сын Отечества. 1813. Ч. 8, № 36. С. 131. Курсив источника.

³¹³ Там же. Ч. 9, №36. С. 131. Курсив источника.

³¹⁴ См. Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 177

³¹⁵ Давыдов Д. В. Полн. собр. стихотв. Л., 1933. С. 89.

³¹⁶ См.: Муравьева О. С. Пушкин и Наполеон (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991. С. 5—32.

³¹⁷ См.: Новое и полное собрание российских песен. М., 1780. Ч. 2. № 136.

³¹⁸ Тексты Пушкина / Транскрипция и комм. М. А. Цявловского // Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. М., 1934. Вып. 3. С. 24—28.

³¹⁹ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 130.

³²⁰ См.: Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 206—210.

³²¹ См.: Эйдельман Н. Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 50—92.

³²² См.: Мейлах Б. Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 234—238.

³²³ См.: Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996. С. 235—240.

³²⁴ Бич Франции, или Коварная и вероломная система правления нынешнего повелителя Французов, описанная очевидным Наблюдателем. СПб., 1813. С. 144—146. Курсив источника.

³²⁵ Там же. С. 1.

³²⁶ См.: *Макогоненко Г. П.* «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1977. С. 76—91.

³²⁷ *Цветасва М.* Мой Пушкин. Изд. 3-е. М., 1981. С. 77—107.

³²⁸ Там же. С. 106.

³²⁹ *Батюшков К. Н.* Соч. В 2-х тт. М., 1989. Т. 2. С. 276.

³³⁰ Там же. С. 273. На знакомство Пушкина с указанными письмами обратила внимание И. М. Семенко. См.: *Семенко И. М.* Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 467.

³³¹ *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 2. С. 272

³³² *Лотман Ю.* Идеиная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 12.

СОДЕРЖАНИЕ

«...Мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...» (вместо введения)	5
Вещий Олег	26
Вадим Новгородский	77
Бова Королевич	108
Царь Салтан	160
Сват Иван	176
«Бесы разны...»	195
Чтение сказки и др. ...	232
«Как с древа сорвался...»	254
«Арзрум нагорный...»	269
«Русский бунт...»	297
<i>Примечания</i>	337

Кошелев В. А.

Пушкин: история и предание — СПб.: Академический проект, 2000 — 359 с.

ISBN 5-7331-0169-5

В книге известного российского пушкиниста анализируется отношение Пушкина к истории и историческим легендам, его восприятие соотношения правды и вымысла в исторических и поэтических сочинениях, “поэтичности” истории и историчности мифа и поэзии. Во многом новаторское, исследование написано живым ярким языком.

КОШЕЛЕВ ВЯЧЕСЛАВ АНАТОЛЬЕВИЧ
Пушкин: история и предание

Художник *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *Л. А. Николаева*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 10.11.1999. Формат 70×100/32
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 13,1. Уч. изд. п. л. 11,5. Тираж 1000 экз. Заказ №680.

Гуманитарное агентство “Академический проект”
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии “Наука” РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ГУМАНИТАРНОЕ
АГЕНТСТВО

**А К А Д Е М И Ч Е С К И Й
П Р О Е К Т**

191002, С-Петербург, а/я 35.
Тел./факс (812) 164-27-48
E-mail: aproject@sut.ru

ГОТОВЯТСЯ К ИЗДАНИЮ

Серия “Новая Библиотека поэта”

1. **М. Кузмин.** Стихотворения. 2-е изд., испр. — 832 с., илл. Сборник стихотворений и поэм Михаила Кузмина включает в себя все прижизненные сборники и большую часть неизданных стихотворений, тем самым являясь наиболее полным собранием его стихов в России.

В томе публикуется факсимильное воспроизведение книги М. Кузмина «Занавешенные картинки» с иллюстрациями К. Милашевского, вклейка редчайших прижизненных фотографий поэта.

2. **Н. М. Олейников.** Полное собрание стихотворений. — 240 с., илл.

Николай Макарович Олейников — один из блестящих представителей русского поэтического авангарда 1920—1930 х годов, примыкавший к художественному направлению обэриутов. (А. Введенский, Н. Заболоцкий, Д. Хармс и др.). В настоящем издании собрано все дошедшее до нас поэтическое наследие Н. Олейникова. Книга сопровождается вступительными статьями известного литературоведа Л. Я. Гинзбург, близко знавшей писателя, а также его сына А. Н. Олейникова. В примечаниях использованы малоизвестные мемуарные источники.

3. Н. Гумилев. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. — 780 с., илл.

Во втором издании тома Гумилева в “Библиотеке поэта” учтен путь, пройденный исследователями жизни и творчества этого крупнейшего поэта Серебряного века, за десять лет, прошедших после первого издания. Том включает в себя все сборники стихотворений, составленные самим Гумилевым, и наиболее интересную и значительную часть произведений, не включавшихся им в книги, а также обновленный комментарий. Существенно расширен раздел переводов, в частности, целиком печатается книга Т. Готье “Эмали и камеи”, ставшая программным “документом” нарождавшегося акмеизма. Таким образом, данное собрание дает целостное и полное представление о поэтическом пути Гумилева. Книга снабжена большим числом иллюстраций, некоторые из них публикуются впервые.

Серия “Современная западная русистика”

1. Б. Леннквист. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — 176 с.

Книга профессора Университета Або Барбары Леннквист — попытка анализа поэзии одного из сложнейших и интереснейших поэтов XX века Велимира Хлебникова. Автор исследует фольклорные истоки поэтики Хлебникова, особенности его отношения к языку, мировоззренческие основы его приемов и образов. Подробно проанализирован (построчно) текст поэмы «Поэт», одного из центральных произведений Хлебникова, ключевого для понимания его представлений о поэтическом слове.

2. Е. Добренко. Формовка советского писателя. — 560 с.

Книга профессора Амхерст-колледжа Е. Добренко раскрывает драматический и полный парадоксальных поворотов процесс формирования совершенно нового субъекта литературного процесса — советского писателя. От “призыва ударников в литературу” и последовательной депрофессионализации писательского труда до жесткой институцио-

нализации литературной касты и литературного этикета — вот диапазон этого богато документированного повествования, позволяющего по-новому взглянуть на тайные пружины советской литературной политики, на ход и результаты невиданного эксперимента над культурой.

Книга “Формовка советского писателя” является естественным продолжением предыдущей книги автора “Формовка советского читателя”. Эта своеобразная диалогия является уникальным по полноте, всесторонним анализом социологии литературного процесса в Советской России.

3. Б. М. Гаспаров. Пушкин и литературный язык его эпохи. — 512 с.

Монография известного филолога, профессора Гарвардского университета Б. М. Гаспарова представляет собой уникальную попытку целостного осмысления пушкинского творчества. Автор ставит задачу проследить эволюцию важнейших лейтмотивов развития творческой личности Пушкина — эсхатологических, апокалипсических, пророческих и мессианистических образов — от юношеского увлечения героической риторикой Отечественной войны до демонических и сакрально-космических символов «Медного всадника». Эта эволюция рассматривается на фоне культурного многоголосья эпохи, на конкретном примере этих мотивов показан воистину синтезирующий, всеохватный, «всевосприимчивый» характер пушкинского гения, особенности пушкинской «партии» в пестром хоре «Золотого века».

Творчески развивая идеи выдающихся пушкинистов прошлого (В.В.Виноградова, Г.А.Гуковского, Ю.Н.Тынянова, Ю.М.Лотмана и др.), работа Б. М. Гаспарова позволяет по-новому взглянуть на особенности поэтического мира Пушкина и его место в русской культуре.

Серия “Библиотека зарубежной психологии”

1. Э. Нойманн. Глубинная психология и новая этика. — 208 с.
«Старая этика», требовавшая иллюзорного совершенства, достигаемого подавлением темных сторон человеческой

натуры, не в состоянии справиться с сегодняшними проблемами. Мы оказываемся в ловушке психологии «козла отпущения», характерной именно для старой этики, когда проецируем нашу темную Тень на человека или группу людей, которых мы считаем своими «врагами». Единственная эффективная альтернатива такой, чреватой бедами проекции Тени — это осознание собственной Тени, ее принятие и интеграция в целостность личности. Целостность, а не «совершенство» — вот задача новой этики, формулируемой Э. Нойманном. Эрих Нойманн (1906—1960) — психоаналитик, работавший с К. Г. Юнгом в Цюрихе. Высококвалифицированный специалист в философии и медицине, он был также поэтом и романистом. Большое влияние на его взгляды оказал хасидизм — великое продолжение каббалистической традиции иудаизма. Э. Нойманн работал в области аналитической психологии в Тель Авиве с 1934 г. вплоть до самой смерти в 1960 г.

2. К. Бассиюни. Воспитание народоубийц. — 256 с.

Книга немецкого психолога и психиатра К. Бассиюни представляет собой попытку вскрыть глубинно психологические корни фашизма и жажды насилия вообще. Как человек, как целый народ становится способен на бессмысленную и чудовищную по своим масштабам жестокость? Деструктивен ли человек от природы? Как возникает образ врага? Автор показывает, что ответы на эти вопросы следует искать в раннем детстве. Книга написана человеком, чье детство прошло в условиях гитлеровского режима, под знаком непрекращающегося повседневного террора. Опыт детства был дополнен почти тридцатилетней психоаналитической практикой. “То, что было — не должно повторяться с неизбежностью”, — считает автор, рассматривающий свой труд как посильный вклад в борьбу за преодоление “несовершеннолетия” взрослых людей.

3. Д. Даурли, Э. Эдингер, В. Зеленский. К. Г. Юнг и христианство. — 240 с.

Данная книга собрала под своей обложкой работы ана-

литических психологов, посвященных анализу отношений Юнга к религии и, в частности, к христианству.

В книге «Болезнь по имени человек» Джон Даурли, психиатр-юнгианец и священник католической церкви, анализирует юнговское понимание христианских символов, юнговскую критику христианской традиции. Особое внимание уделено истории западного духовного развития и идеям Юнга о том, что гностическая, мистическая и алхимическая традиции являются необходимым дополнением к в основном экстравертному и маскулинному идеалу христианства.

Эдвард Эдинггер — аналитик-юнгианец, всеми признанный неформальный глава американской школы юнгианского анализа. Многие темы, связанные с вопросами религии и ее ответа на вызов нашего времени, сведены вместе в его самой известной книге-бестселлере «Эго и архетип» (1972), обошедшей весь культурный мир. Главы из нее и предлагаются в данном издании.

Известный российский психолог Валерий Зеленский рассматривает проблему «Юнг и религия» во всем многообразии ее аспектов, показывая, как глубинная психология способна осуществить новый духовный синтез.

4. Э. Кречмер. Гениальные люди. — 304 с., илл.

Выдающийся немецкий психиатр и психолог Э. Кречмер вписал свое имя в историю науки установлением связи между конституцией человека, его характером и предрасположенностью к определенным формам психических заболеваний. Данная книга посвящена исследованию проблемы гениальности, типологии конституциональных и характерологических особенностей ряда гениальных творцов. Автор рассматривает различные факторы, влияющие на истоки и механизмы гениальности: наследственность, социальное окружение, культурно-историческая среда, бессознательные влечения, психические отклонения, этническое происхождение, пол и сексуальное развитие, география места рождения и др. В то же время на примерах жизнеописаний отдельных выдающихся творцов он показывает, как проявляются влияния этих общих факторов в жизни и творчестве великих

поэтов (Гете, Рильке, Гельдерлин), философов (Лейбниц, Руссо), политиков и полководцев (Бисмарк, Лютер, Робеспьер), исследователей (Парацельс, Линней, Дизель).

Завершает книгу портретная галерея, представляющая собой своеобразную типологию гениальности в лицах.

5. Э. Фромм. Кризис психоанализа. — 256 с.

В книге «Кризис психоанализа» выдающийся американский психолог и философ Эрих Фромм объединил 9 работ, написанных в 1932—1969 годы, и объединенных общей темой о взаимоотношении и взаимодействии психологических и социальных факторов формирования человека, психологических и социальных детерминант его поведения. При этом помещенные здесь ранние работы Фромма, написанные им еще в Германии и опубликованные в знаменитом *Zeitschrift für Sozialforschung*, по признанию автора остаются наиболее полным и адекватным изложением теоретического базиса, на котором основывались его более поздние работы.

Критически переоценивая наследие Фрейда и Маркса, Фромм стремится сочетать проникновение в глубины человеческой психики с ясным пониманием общественной природы человека.

Серия “Мир искусств”

1. Э. Панофский. Смысл и толкование изобразительно-го искусства. — 400 с., илл.

Эрвин Панофский — один из крупнейших историков искусства нашего века. В книге “Смысл и толкование изобразительного искусства”, подводя итог своим многолетним исследованиям, он собрал свои важнейшие работы об искусстве Средних Веков и Возрождения. Особое место занимает его работа по “иконологии”, где формулируются принципы этой новой для искусствознания дисциплины, ориентирующейся в первую очередь на смысловые аспекты визуальных искусств.

Задача книги — выявить главные темы и идеи в истории искусства и попытаться понять их как часть культурной тради-

ции, как претворение основных идей целостной европейской цивилизации.

Символика и даже конструкция или пропорции в живописных и скульптурных работах раскрываются как генераторы новых смыслов, увязываются с общими идеями и конкретными обстоятельствами.

Книга Панофского является не только основополагающим трудом по искусствоведению, не имеющим аналогов по глубине и широте охвата, но и введением в характеристику образа жизни и мышления европейского человека отдаленных от нас эпох.

а также:

Конст. Вагинов. Полное собрание сочинений в прозе. — 544 с.

Предлагаемое издание является наиболее полным собранием прозы Вагинова и приурочено к столетию со дня его рождения. Оно включает в себя четыре его знаменитых романа (с вариантами, которые приводятся в приложениях и примечаниях), раннюю прозу, а также всю известную на сегодняшний день критическую прозу и фрагменты записной книжки писателя. Издание подробно прокомментировано, снабжено иллюстрациями, многие из которых публикуются впервые.

В прозе этого замечательного поэта 1920—1930-х годов, так же, как в его стихах отражается Петербург, не только современный, но и «вечный, его одинокая борьба и жизнь ... его жителей».