

дающая дух борьбы и веры, детерминирует обратные связи и эстетическую целостность поэзии, восславившей свободу.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. М., 1948, т. 3.
2. Тема надежды у Пушкина связана с планом будущего, наличие которого в лирике поэта до 1825 года определил и дал ему содержательное истолкование И. В. Киреевский в «Обозрении русской словесности 1829 года»: стремление к лучшей действительности Пушкин выразил «сначала под светлой краскою доверчивой надежды». Далее более точно: «безотчетность надежды».
3. Окончательным это решение не станет в силу законов пушкинского творчества.
4. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
5. Автор, в сущности, устранился: не он говорит о Пророке, а сам Пророк рассказывает о себе, о нисшедшем на него вдохновении. — Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959, с. 358.

Л. А. СТЕПАНОВ

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «ЧЕРТОГ СЯЛ...». ИСТОЧНИКИ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

В 1824 году в Михайловском Пушкин написал стихотворение о Клеопатре, навеянное чтением Аврелия Виктора, в 1828-м переделал его, а к 1835 году, когда вновь стал разрабатывать ту же тему в связи с замыслами прозаических повестей, он, «по-видимому, уже отказался от мысли сохранить самостоятельность этого произведения» (1, с. 253). Оно стало частью «Египетских ночей» и именно в этом контексте живет в сознании многих поколений читателей. Однако в научной литературе прозаическим главам повести уделено значительно больше внимания, чем стихотворным. Объясняется это прежде всего тем, что импровизация на тему «Клеопатра и ее любовники» не была вписана рукою поэта в текст.

Стихотворение «Чертог сиял...» — художественный образец глубочайшего проникновения в исторический материал и в психологию людей античного мира. Поэтому

характер творческого процесса Пушкина при создании этого произведения, соотношение фактов и вымысла, литературных источников и претворяющей поэтической силы представляют несомненный историко-литературный и теоретический интерес.

Каковы литературные источники образа Клеопатры? Прямым указанием на них служат лишь упоминания самим поэтом римского историка Аврелия Виктора. Однако картина, нарисованная Пушкиным, гораздо шире того «древнего анекдота», который предлагал читателю историк. Кроме того, к 1824 году «Пушкину были известны различные литературные, сценические и живописные интерпретации образа египетской царицы» (2, с. 22). Среди них — шекспировская трагедия «Антоний и Клеопатра». По вопросу о ее использовании Пушкиным суждения исследователей расходятся. И. М. Нусинов категорически утверждал, что Пушкин «прошел мимо шекспировской трактовки; создавая образ Клеопатры, вернулся к исторической традиции», т. е. к Аврелию Виктору (3, с. 267).

Согласно другой точке зрения, обоснованной Б. В. Томашевским, в работе над стихотворением «Клеопатра» (1824, 1828 годы) Пушкин ограничился Аврелием Виктором; вернувшись же к этой теме в 1835 году, он ввел «археологические детали». «По-видимому, среди источников, из которых Пушкин заимствовал необходимые ему данные, было писанное Плутархом жизнеописание Антония. Пушкин мог и непосредственно обратиться к Плутарху, но натолкнуть его на этот источник могло и то, что Шекспир в своей исторической трагедии «Антоний и Клеопатра» (д. II, явл. 2) почти буквально воспроизвел плутарховские описания» (1, с. 259). В монографии «Пушкин» Б. В. Томашевский уже уверенно утверждает, что в 1835 году основой «точного воспроизведения исторического стиля» служил поэту «не конспективный рассказ Аврелия Виктора, а картинные описания Плутарха». Далее исследователь пишет, что рассказ античного биографа о встрече Клеопатры с Антонием «почти буквально воспроизведен Шекспиром в «Антонии и Клеопатре», действие 2-е, явление 2-е. Пушкин, по-видимому, обращался не к Плутарху, а к Шекспиру, притом во французском переводе». Основанием такого суждения служит деталь «золотое ложе», которой нет в тексте Шекспира,

но которая имеется в переводе его трагедии, сделанном Летурнером: *un lit d'or*, тогда как у Шекспира речь идет о ткани из золота (*cloth of gold*), покрывавшей палатку (*ravillon*) Клеопатры, устроенную в ее ладье. «Впрочем, — замечает Б. В. Томашевский, — о золотом ложе Клеопатры пишет Плутарх, говоря о ее смерти» (4, с. 60 — 61).

Предположение, что Пушкин читал Шекспира в переводе Летурнера, поддержал М. П. Алексеев, добавив к нему свидетельство С. П. Шевырева. М. П. Алексеев пришел к заключению, что это «французское издание Шекспира 1821 г. (под редакцией Ф. Гизо и А. Пишо. — Л. С.) было первым и основным из тех источников, с помощью которых Пушкин в 1823 — 1825 гг. начал серьезно изучать творения английского драматурга». Вместе с тем в это время «Пушкин безусловно должен был видеть шекспировский текст также в английском подлиннике» (5, с. 165 — 166).

Думается, что не имеет особого значения, откуда деталь «ложе золотое» пришла к поэту — непосредственно от Плутарха или от Шекспира в переводе Летурнера. В стихах Пушкина описано ложе Клеопатры в александрийских чертогах, а не в ладье. Ссылка на французский перевод текста не столь существенна, поскольку названная деталь появляется в 1835 году. Важно, что и Б. В. Томашевский, и М. П. Алексеев высказали достаточно твердое и обоснованное суждение о том, что Пушкин в работе над темой Клеопатры мог использовать и Плутарха, и Шекспира. Знакомство поэта уже в начале 20-х годов с трагедией «Антоний и Клеопатра» допускает и Н. Н. Петрунина (2, с. 22), а Ю. М. Лотман совершенно справедливо считает, что «сочинения Плутарха, которые... принадлежали к числу «настольных книг» людей его круга, были, конечно, известны и Пушкину» (6, с. 90).

Далее мы стремимся показать, что не только в 1835 году, а и в ранний период работы над стихотворением Пушкиным были творчески использованы детали, концепции и характеристики, почерпнутые не только у Аврелия Виктора, но и у Плутарха, и у Шекспира. При этом мы анализируем текст, установленный Б. В. Томашевским, убедительно доказавшим его завершенность.

Стихотворение состоит из нескольких относительно самостоятельных и внутренне цельных частей: экспо-

зия; объявление «страстного торга»; клятва Клеопатры; выход «любовников»; их характеристика. В этой сжатой композиции пир Клеопатры дан без множества деталей: эпитет «пышный» обобщает представления о роскоши пиров египетской царицы, описанных Плутархом (7, т. 3, с. 241). Эпитет был обращен к читателю, знакомство которого с фактическими подробностями предполагалось поэтом. Так создавалась при лаконизме словесного выражения «бездна пространства».

Предание не донесло до новейших времен достоверного облика египетской царицы, не сохранились убедительные ее изображения. Не имея бесспорных описаний Клеопатры, Пушкин строит внешний образ на нескольких деталях, отмеченных ее современниками и биографами. Продуманность выбора каждой художественной черты в данном случае имеет чрезвычайное значение.

Первое образное представление о Клеопатре связано с ее «голосом и взором». Поэт основывался на исторических материалах, утверждавших, что одна из причин ее обаяния — приятный, богатый интонациями голос и выразительность глаз. Об этом писали Плутарх, Светоний, Цицерон и Дион Кассий — главные источники сведений о Клеопатре. Плутарх подчеркивал, что «красота этой женщины была не тою, что зовется несравненною и поражает с первого взгляда, зато обращение ее отличалось неотразимой прелестью, и потому ее облик, сочетавшийся с редкой убедительностью речей, с редким обаянием, сквозившим в каждом слове, в каждом движении, накрепко врезался в душу. Самые звуки ее голоса ласкали и радовали слух, а язык был точно многострунный инструмент...» (7, с. 241). Дион Кассий, рассказывая о встрече Октавиана с Клеопатрой, удивляется, к каким «разнообразным искусным речам и уловкам прибегала она, бросая на него нежные взоры и шепча сладостные слова» (8, с. 131). На основе ряда источников И. Бабст писал: «Ее вкрадчивые речи, ее страстный взор, кокетливая и обольстительная игра глаз, неподражаемая грация в каждом движении очаровывали всех невольно...» (9, с. 181). В этой исторической традиции внешность Клеопатры воспринимается вплоть до наших дней (10).

У Пушкина голос и взор Клеопатры, с ее «дивною главой», властвуют над всем. Царица на минуту погружается в грустную задумчивость — затихают и гости,

и певцы. Когда же вновь звучит этот чарующий голос, гости слышат условия невероятного торга, произнесенные с ясностью во взоре.

Следует заметить, что и шекспировская Клеопатра убеждена в чарующей силе своих глаз и голоса:

...Помпей

Не мог свой взор от глаз моих отвести.

И в них искал он жизни, умирая.

(«Антоний и Клеопатра», акт 1-й, сцена 5-я).

Мысленно сравнивая себя с Октавией, новой женой Антония, она с пристрастием допрашивает гонца:

А голос звонкий у нее пль слабый?

Гонец

Совсем чуть слышный голосок.

Клеопатра

Так, так...

Не долго будет он ее любить... (акт 3-й, сцена 3-я)

Голос и взор пушкинской Клеопатры выражают гордость и дерзость («холодная дерзость лица», «взор презрительный»).

Весь жизненный путь, все поступки свидетельствуют о непомерной гордыне и отчаянной дерзости замыслов царицы Египта. Цицерон с ненавистью и «сильной скорбью» писал о ее гордыне Помпонию Аттику (11, с. 281). По Диону Кассию, Клеопатра «не знала пределов ни в любовной страсти, ни в стяжательстве, была честолюбива и властолюбива, и к тому же надменна и дерзка» (8, с. 130). Неукротенная гордость Клеопатры — существенный мотив хорошо известной Пушкину оды Горация (1, 37), посвященной Октавиану Августу и египетской царице.

«Страстный торг», назначенный пушкинской Клеопатрой, — поступок надменной царицы, власть которой безудержна и безотчетна. Это игра, которую позволяет себе деспот. Что для нее римский легионер, если надменность царицы чувствовал на себе Цицерон и если Антоний, похваливавшийся невероятной и безумной щедростью, бывал постоянно ею посрамляем.

Недаром Клеопатра стала предлагать игру в «равенство». Здесь уместно заметить, что В. Брюсов, ошибочно прочитавший рукопись Пушкина («могу равенство между вами я восстановить»), прошел мимо подлинного смысла затеи Клеопатры. По мнению поэта, «Клеопатра указывает определенно, какая мысль заставляет ее назна-

читать «страстный торг»... Красота и наслаждение суть дары божества. Утаивать красоту и укрывать свои ласки значит совершать грех против бога. Клеопатра хочет установить равенство между своими гостями, предложив सेवा всем без исключения» (12, с. 114).

На самом деле предложение пушкинской Клеопатры иного смысла:

Могу равенство меж нами я восстановить.

Само предложение купить ночь ценою жизни и тем самым восстановить «равенство» с царицей звучит иронически.

«Равенство» царицы с любым смертным — психологический маскарад, полный глубоких трансверсий. Царица, приравненная официально к богине Изиде и выступавшая в облике Венеры, объявляет себя простой «наемницей»; властительница гордая и надменная готова безоговорочно признать над собой чужую власть. Но ее клятва раздвоена, как жало змеи: Клеопатра говорит о «службе» Киприде, которой она отдает ночь, и о деспотической «секире, карающей ее «властителей».

История свидетельствует, что царица Египта чувствовала себя равной богам, живым воплощением Изиды и Венеры. Ведя свою трагическую игру, она клянется одновременно Венере и «подземным царям». «Властители» царицы — невольные ее рабы, которые обречены перейти из царства «мощной Киприды» в царство «грозного Аида». Склонность к игре и маскараду не приписана Пушкиным Клеопатре, она была действительно свойственна ей не только в официальных церемониях, культовых обрядах, но и в повседневном поведении (13). Вместе с тем выбор богов логически обоснован. Богиня любви — «мать наслаждений»; подземные боги должны будут принять жертвы; Аврора своим появлением укажет время казни. Игровое и серьезное очень сложно сливается в сознании Клеопатры.

Клятва — специфическая словесная структура, способная выразить экстремальное психологическое состояние. Пушкинская героиня дает свою клятву после объявления «торга». Логика художественного приема опирается здесь не только на психологическое, но и на историческое обоснование. Клятвой и божбой, обращениями к богам проникнута вся жизнь античного человека. С точки зрения сущности образа естественно, что

клятву свою Клеопатра обращает к Киприде. В определенном смысле это клятва и самой себе. Шекспировский Энобарб, которому принадлежат самые восторженные, до экзальтации, характеристики Клеопатры, восклицает: «В ней даже и разнузданная похоть — священнодействие» (акт 2-й, сцена 2-я). Клятва Клеопатры, несомненно, подтверждает мнение Энобарба.

Ответ на неслышанную клятву — смесь всеобъемлющего ужаса и страстных движений сердец. Гордое презрение и высокомерие царицы достигают здесь апогея. А далее следует своего рода противостояние гордыне — равнозначный вызов поступок Флавия, Критона и юноши. Описания «любовников» царицы сделаны в объективно-беспристрастном тоне, но вместе с тем они как бы рождаются в сознании Клеопатры, переводящий свой взгляд с одного на другого. И наконец взор Клеопатры встречается с восторженными очами безвестного юноши. Впервые меняются настроение и внешность царицы: вместо холодной дерзости лица и презрительного взгляда — взор умиления.

Восторг юноши и умиление царицы не снимают напряженность психологической ситуации, потому что клятва создает атмосферу необратимости сказанного. «Умиление» царицы не может спасти юношу — этим определяется драматизм ситуации. Момент перехода Клеопатры от презрения к умилению — один из самых значительных в сюжете произведения. Это — пуант художественного психологизма. Он помогает верно определить динамику и характер развития сюжета и образа Клеопатры. Б. В. Томашевский, анализируя композицию стихотворения, высказал в достаточно осторожной форме мысль вполне согласующуюся с пушкинским текстом: «Клеопатра едва ли не побеждена любовью юноши...» (1, с. 252). Но вот Э. Чирпак-Роздина развивает мысль ученого в неверном направлении, утверждая, что «Клеопатра никогда никого не любила, любовь, высшее выражение душевной жизни, — ее не коснулась. И юноша превосходит жрицу любви, знавшую лишь сладострастие». Э. Чирпак-Роздина даже видит в стихотворении «авторский суд» над Клеопатрой (14, с. 374, 377).

Интересные суждения по поводу пушкинского образа высказал Т. Бароти. В стихах, пишет он, выражено «не

столько больше, сколько иное, и что главное, качественно иное по сравнению с содержанием исторического сообщения Аврелия Виктора о Клеопатре». Но далес автор переходит меру: «. не только события, о которых говорится в стихотворении, не отвечают описанию Аврелия Виктора, но даже Клеопатра полностью изменилась.. Она переживает драматический кризис: согласно своему условию она должна потерять единственного не претендующего на ответное чувство влюбленного в нее юношу». Т. Бароти считает, что «драматический кризис, переживаемый Клеопатрой, можно соотнести с трагическим конфликтом из маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость», когда превращение легендарного Дон-Гуана, «безбожника и мерзавца», в человека искренне любящего совпадает с его неизбежной гибелью» (15, с. 76 — 79). Он не учитывает, что, кроме Аврелия Виктора, у Пушкина были другие источники, более авторитетные — Плутарх и Шекспир. Их нужно иметь в виду, говоря об изменении, которое претерпевает образ Клеопатры. Что же касается оценки драматической ситуации как духовного кризиса и аналогии с «Каменным гостем», то из слов самого исследователя ясно, что в трагедии и в стихотворении конфликты различаются. Их сравнение противоречит размышлениям исследователя о пушкинской героине: «Клеопатра в конце стихотворения уже не гордая демоническая личность, а изменившаяся, ставшая человеком, женщина с душой, переживающая утрату неожиданно встретившегося и искренне ее полюбившего незнакомого молодого человека» (15, с. 84).

Точнее сдержанная характеристика динамики образа и драматизма ситуации в статье Н. Н. Петруниной: «В пордой и презрительной царице нарастает душевное движение: ясная смелость искателей смиряет ее гордость, а неподдельное юношеское чувство третьего из них рождает в ней умиление и грусть» (2, с. 24).

Художественная структура маленькой поэмы о Клеопатре сродни структуре маленьких трагедий, но в более широком смысле: та же драматическая конфликтность между персонажами и внутри каждого образа, тот же лаконизм сюжета и быстрота событий при богатстве смысловых связей и повышенной функциональной значимости отдельных фрагментов и деталей. Финальная

фраза стихов о Клеопатре подобна последнему восклицанию Сальери: «...Ужель он прав... и не был убийцей создатель Ватикана?» Если так, то обоснование убийства Моцарта ложно, и Сальери сознает свое злодейство. Умиление Клеопатры типологически подобно и глубокой задумчивости Вальсингама («Пир во время чумы»). Это момент перехода из одного психологического состояния в другое, момент постижения каких-то новых возможностей жизни. Одна ситуация завершилась, другая еще лишь в намеке, и что несет восторг юноши самой Клеопатре, что означает умильный взор египтянки, — лежит за пределами текста, в тех областях художественных видений, которые пробуждает пушкинский гений в сознании читателя.

Напряженность ситуации, обрисованной в стихотворении о Клеопатре, во многом объясняется тем, что поэт успевает очертить три судьбы, по-своему типичные для позднего Рима. Об этом уже писали, в частности Брюсов. Следует обратить внимание и на то обстоятельство, что при всем лаконизме фрагмента он является тем не менее поэтическим развитием психологической ситуации, эскизно намеченной Батюшковым в стихотворении «Отъезд» (1805), где светскую красавицу окружают поклонники:

И Марс высокий, в битвах смелый,
И Селадон плаксивый тут,
И юноша еще незрелый
Тебе сердечну дань несут.

В близкой к Батюшкову по стилевым приметам поэме «Руслан и Людмила» Пушкин уже использовал эту ситуацию, представляя читателям трех соперников Руслана — Рогдая, Фарлафа и Ратмира.

Здесь очевидна типологическая общность ситуации (16). Воин, сластолюбец и страстный юноша — эти три типа варьируются, получая в том или ином случае и одежду определенного века, и его страсти.

Опираясь на опыт «Руслана», Пушкин расширил характеристики и углубил психологические контрасты. У Батюшкова все поклонники Хлои несут ей одну и ту же «сердечну дань». У Пушкина же на презрительный вызов царицы подневольного Египта откликается воин Флавий. Навстречу изощренным ласкам богини Киприды спешит ее поклонник и певец Критон. Глядя же на влюб-

ленного, неопытного, но одаренного страстной силой юношу, Клеопатра открывает для себя «блаженство» иного рода.

Стихотворения Батюшкова и Пушкина различаются так же, как эпохи и отношения, воплощенные в них. С одной стороны, атмосфера дворянского салона, любовного флирта, увлекающая поклонников «прелестной Хлои», с другой — недвижимый воздух Александрии, трагическая решимость людей, ставших выше смерти. Можно освободиться от очарования Хлои, но голос и взор царицы Египта приковывают к ней, а ее вызов поражает откровенностью обещания и расплаты.

Таким образом, Пушкин, повышая по сравнению с Батюшковым контрастность типов поведения, создает возможность новой психологической ситуации, углубляющей характеристику Клеопатры.

Творческому преобразению подверглась и «историческая черта», найденная у Аврелия Виктора и положенная в основу сюжета: «ночи» Клеопатры — частая «игра». В стихотворении Пушкина — все впервые; отсюда острота, неслыханность, напряженность ситуации — и для царицы, и для участников пира. В скупой фразе Аврелия Виктора поэт услышал сдержанное напряжение и превратил «факт» в драматическую сцену. Шекспир воспринял эту легендарную деталь как биографическую черту и оттенил ею ревность Антония. Пушкину же важен первый случай, его психологическая уникальность (17). На уникальности ситуации зиждется острота сюжета и определенная его последовательность. Интересна сама безвестность юноши. У Шекспира безвестность любовников — обстоятельство, усиливающее горечь уязвленного самолюбия Антония: ему все же легче признать факт принадлежности Клеопатры Цезарю и Помпею, чем «многим безымянным» (акт 3-й, сцена 13-я). Появление незнатного и пока еще бесславного юноши в пушкинском сюжете имеет иной смысл. Жребий подчинен авторской воле: юноша назван последним, и тем неожиданнее и ярче его роль в напряженной психологической ситуации. Как заметила Н. Н. Петрунина, «Пушкин, по-видимому, не случайно избрал сюжет, который позволял представить Клеопатру не в кругу царей и героев, а в среде безвестных, вымышленных лиц. Раскрепощая творческое воображение художника, этот сюжет одновремен-

но давал возможность вывести Клеопатру из условного мира высокой трагедии и сообщить ее образу черты романтической героини» (2, с. 23).

Пушкин усердно читал Шекспира в 1824—1825 годах, т. е. в период работы над первым вариантом стихотворения. Плутарх же был ему известен еще в Лицее и мог быть перечитан в переводе Спиридона Дестуниса 1820 года с греческого оригинала. Думается, что Пушкин не столько черпал в чтении шекспировской трагедии какие-то новые данные, сколько сопоставлял биографические факты со сценами, монологами и диалогами трагедии, изучая характер творческого использования Шекспиром исторического материала. Во-вторых, и это самое важное, Пушкин использовал весь материал Плутарха (в том числе и в шекспировской интерпретации), и не только в своей поэтической разработке темы в 1835 году, но и в пределах первоначального замысла. Разница состоит в принципах подхода к фактическому материалу: между Пушкиным и Шекспиром — с одной стороны, между задачами поэта в 1824—1828 и в 1835 годах (они хорошо разграничены Б. В. Томашевским; 4, с. 55—65) — с другой.

В отличие от Шекспира, использовавшего почти все данные о Клеопатре из плутарховских биографий Марка Антония, Юлия Цезаря и Октавиана Августа, часто в прямом пересказе, который вложен в уста действующих лиц, у Пушкина мы не видим ни одной явной цитаты. Подробности, взятые из исторических и легендарных источников, мелькают в черновых набросках 1835 года. Но в тексте «Клеопатры» 1828 года их нет совершенно. Возможно, Пушкин сознательно отталкивался от того принципа использования исторического материала, какой установил для своей трагедии Шекспир. Отказался он и от поэтизации фактов, сообщаемых Плутархом, к чему порой прибегает Шекспир. Здесь, конечно, следует иметь в виду и различие между трагедией и сравнительно небольшим стихотворением.

Как великий создатель, Пушкин намечает план храма на основе поразившей его подробности в тексте Аврелия Виктора, обогащая ее чрезвычайной психологической ситуацией, и развивает сюжет на материале исторических свидетельств. Голос поэта перекликается с голосами античных биографов и Шекспира. Величие пушкинского гения и в том, что он создал план шедевра, и в том, что

сумел в литературном материале увидеть неиспользованные возможности, непроявленную сущность или даже отдельную черту, характеризующую эпоху и ее представителей. Разбросанные в различных источниках сведения поэт сочленяет в новое единство, создавая цельный художественный синтез. Ни один элемент в композиции сюжета, как и в композиции образа, не является случайным, ни один мотив не остался без внутренней авторской мотивации, позволяющей явить читателям не историческую аргументацию, а рожденный ею плод собственного воображения исключительно в пластике словесного выражения.

Пушкин строил свой поэтический вымысел на основе античных исторических и биографических повествований, сочетавших на равных правах факты действительности и легенду. Он вполне доверял античному свидетельству, если оно рисовало характер исторической эпохи или исторического лица. Правда характера — вот что важно поэту. Пушкинский замысел основан на целостном идеологическом и образном представлении об античном мире. Это заметно возвышает его над произведениями других авторов, делая каждую деталь более значительной, совмещающей пластическую конкретность с предельной смысловой наполненностью. Показательно, что в «Египетских ночах» В. Брюсова Клеопатра лишена четко определенных черт характера и внешности. Следуя за пушкинским текстом, Брюсов акцентирует внимание читателя на глазах Клеопатры («В ее глазах — какая сила! Как нежен стал ее язык!»); называет ее «царицей гордой»; к этому присоединяются вымышленные эпитеты: «божественная грудь», «сине-черный локон», «складка роковая на лбу», «обманчивая улыбка» — но все они растворены в обилии подробностей, реалий, которые абстрагируют образ (18). Теофиль Готье разработал фактические данные Аврелия Виктора в новелле «Ночь, дарованная Клеопатрой». При той же полноте и достоверности фона, какую дал Брюсов (несомненно, опиравшийся на новеллу французского писателя), ситуация оказалась заземленной, обработанной как пикантная бытовая сцена.

Глубина пушкинского замысла, совершенство художественного выражения полтора столетия служат источником различных толкований произведения, а вместе с

тем источником непосредственного, глубокого интеллектуального и эстетического переживания, вызванного творческой силой, преобразующей «древний анекдот» в поэтический шедевр.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Томашевский Б. В. Писатель и книга. 2-е изд. М., 1959.
2. Петрунина Н. Н. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978, т. 8.
3. Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1958.
4. Томашевский Б. В. Пушкин. М.-Л., 1961, кн. 2.
5. Алексеев М. П. А. С. Пушкин. — В кн.: Шекспир и русская культура. М.-Л., 1965.
6. Лотман Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам. — Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977.
7. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 3-х т. М., 1964. Плутарх сообщает, что Клеопатра поразила Антония богатством и великолепием пира, устроенного в его честь. Возможно, Пушкинская была прочитана биография Клеопатры, изданная в Москве: Жизнь Клеопатры, египетской царицы. Сочинение графа Ю. Ланди. Перевод М. Левницкого. М. 1811. В ней содержится рассказ о том, как Клеопатра выиграла у Антония спор о том, чей пир будет дороже и изысканнее, проглотив растворенную в уксусе жемчужину стоимостью в 10 миллионов сестерций. Этот эпизод описан в очерке «Ночь в Александрии» (Атеней, 1829, № 16, с. 343—370), отдельные детали которого сопоставляют с деталями пушкинских стихотворных набросков 1835 года. — См.: Тойбин И. М. «Египетские ночи» и некоторые вопросы творчества Пушкина 1830-х годов. — В кн.: Вопросы истории литературы и фольклора. Орел, 1966, с. 121—125.
8. Кассий Дион. Из «Римской истории». — В кн.: Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V века. М., 1964.
9. Бабст И. Антоний и Клеопатра. — В кн.: Пропилси. М., 1854, т. 4.
10. См.: Кравчук А. Закат Птолемея (пер. с польск), М., 1973.
11. См.: Цицерон Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. М.-Л., 1951, т. 3.
12. Брюсов Валерий. Мой Пушкин. М.-Л., 1929.
13. Уже первая встреча юной правительницы Египта с Юлием Цезарем своего рода маскарад. Клеопатра проникла во дворец к Цезарю в мешке для постели, который пронес на себе Аполлодор Сицилийский. Когда мешок развязали, Цезарю предстала юная и прекрасная царица Египта (7, т. 2, с. 479). У Плутарха находим и рассказ о том, как получив приказ Антония «явиться в Киликию и дать ответ на обвинения», Клеопатра снарядила роскошную золоченую ладью с пурпурными парусами и «в уборе Афродиты», со свитой, изображавшей эротов, мерид и харит, отправилась в резиденцию Ан-

тония. Показательно, что Плутарх рассматривает это как проявление высокомерия и насмешку Клеопатры (7, т. 3, с. 241). Польский исследователь Александр Кравчук дает, на наш взгляд, верную трактовку события: «Идея Клеопатры была удачной не только потому, что столь великолепное зрелище должно было прийтись по вкусу Антонию, который сам недавно въезжал в Эфес подобно Новому Дионису. Важнее было то, что появление царицы перед триумвром приобрело совершенно иной характер, чем предполагал Антоний. Вместо деловой встречи политиков получилась увлекательная игра в богов» (10, с. 164).

Плутарх рассказывает, что когда Антоний «надевал комическую маску», т. е. когда он по ночам, в платье раба, «бродил и слонялся по городу, останавливаясь у дверей и окон домов и осыпая своими обычными шутками хозяев — людей простого звания», Клеопатра была вместе с ним, «одетая ему под стать» (7, т. 3, с. 243). Это тоже были александрийские ночи Клеопатры. Зажатые в своей столице войсками Октавиана, Клеопатра и Антоний вместо прежнего разгульного «союза неподражаемых» составили «новый, ничуть не уступавший первому в роскоши и расточительности и назвали его «союзом смертников». В него записывались друзья, решившиеся умереть вместе с ними, а пока жизнь их обернулась чередой радостных празднеств, которые они задавали по очереди» (7, т. 3, с. 268—269). Даже смерть Клеопатры, как известно, не обошлась без игры и маскарада.

14. Чирпак-Роздина Эльвира. «Египетские ночи» А. С. Пушкина. — *Studia Slavica*, Budapest, 1972, t. 18, f. 4.
15. Бароти Т. О проблеме законченности и художественного замысла «Египетских ночей» Пушкина. — *Dissertationes Slavicae* (Материалы и сообщения по славяноведению), Szeged, 1977, 12.
16. На связь «Руслана» со стихотворением о Клеопатре указал Д. Д. Благой в книге «Творческий путь Пушкина» (1813—1826). М.-Л., 1950, с. 244. Однако он писал лишь об использовании Пушкиным сложившейся в «Руслане» стихотворной формулы «войтель смелый».
17. Из всех исследователей «Египетских ночей» лишь И. М. Нусинов обратил внимание на это обстоятельство (см. 3, с. 276).
18. Расхождения в авторской позиции и в стиливых чертах произведений Пушкина и Брюсова объяснены В. М. Жирмунским в работе: Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922.

В. П. ПОПОВ

ОТНОШЕНИЕ ГОГОЛЯ К БРОШЮРЕ К. АКСаКОВА О «МЕРТВЫХ ДУШАХ»

К. Аксаков, как известно, написал программную для ранних славянофилов статью о «Мертвых душах» Гого-

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
ПИСАТЕЛЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

Краснодар
1981